



REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

# A arte e o demônio da estética

---

**Marcel Alexandre Limp Esperante**

Brasil. Artista visual. Professor na Universidade Federal de Uberlândia. Doutorando em Artes Visuais/UNICAMP  
marcelesperante@yahoo.com.br

---

A modernidade surge permeada por ideais iluministas: a libertação da irracionalidade, do mito e da religião, por meio do domínio científico da realidade e das forças da natureza. O constante avanço da racionalidade, aplicada à gestão social, prometia uma época de bem aventurança e de prosperidade. A luz da razão e a crença na perfectibilidade do homem o libertaria dos grilhões da escassez e da desigualdade: liberdade, fé na inteligência humana e razão universal imprimiam um caráter, nitidamente, otimista ao ideal revolucionário burguês.

A chegada do mundo moderno traz em seu bojo um período marcado pela dissolução e ruína do sistema feudal, dando lugar não só a uma nova forma de relações e produção social, mas à consolidação e hegemonia de uma nova classe social. Este período de transição - analisado por Marx no *Manifesto comunista* - promoveu a expansão do comércio marítimo, da descoberta da América e o surgimento de novos mercados. Estes fatores, aliados a acumulação de poder político e de capital, consolidou o modo de produção burguês; produto acabado de um longo processo marcado por revoluções.

Com a divisão do trabalho surge um novo elemento na cultura moderna, que ocuparia funções anteriormente ligadas ao mito; o maquinismo adquire funções messiânicas e demiúrgicas; num primeiro momento e um caráter demoníaco no entre guerras. Mudanças radicais nas relações e laços sociais anunciam um período que obliterou os valores gentílicos, como os laços de sangue e a propriedade coletiva da terra.

Todas as relações firmes, sólidas, com sua série de preconceitos e opiniões antigas e veneráveis, foram varridas, todas as novas se tornaram antiquadas antes que pudessem ossificar. Tudo que é sólido se desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e o homem é finalmente compelido a enfrentar de modo sensato suas condições reais de vida e suas relações com seus semelhantes (MARX, 1996, p. 14).

A aventura moderna traz ao homem comum novas sensações, a conquista de novos espaços com máquinas voadoras e submersas, a velocidade dos trens, dos automóveis e o furor frenético das cidades. A vida vertiginosa se descortina com acelerações do corpo e das relações sociais, no espetáculo noturno das luzes e das mídias derivadas da fotografia.

A lógica da produção capitalista precisa destruir para construir, novas tecnologias, novos objetos e novas sensações são criadas e novamente substituídas por.... novos objetos, novas tecnologias e novas sensações, um mundo constantemente renovado e simultaneamente tornado obsoleto. Este processo de constante inovação e destruição já tinha sido identificado por Marx, como uma lógica interna do capitalismo, denominada “destruição criativa” ao que Berman associa ao mito fáustico de Goethe. O contínuo processo de dissolução, revoluções e incertezas gera um sentimento típico da modernidade:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida - que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje designarei esse conjunto de experiências como modernidade. Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor, mas que ao mesmo tempo ameaça destruir tudo que temos, tudo que sabemos, tudo que somos (BERMAN, 1986, p.15).

A modernidade coloca em crise os valores pré-modernos, assim as formas de representação deste novo mundo, também, buscou a inovação, tornando obsoletos os modos tradicionais de representação.

Neste contexto situamos as vanguardas artísticas do início do século XX. A origem do termo vem do vocabulário militar, *avan-gard* designa o que vai a frente, o que antecipa e o que dá proteção; guarda. No campo artístico e social adquire conotações similares, o artista de vanguarda pertence a uma elite que vai a frente, enxerga adiante, além do homem comum, e anuncia novas formas para um novo mundo.

O ambiente artístico de Paris era herdeiro de uma tradição secular e as novas formas anunciadas pelas vanguardas encontravam inicialmente um ambiente hostil. A imagem desamparada do artista, incompreendido pela sociedade e levado à

boemia, traz um tipo de fascínio e repulsa, originando uma contradição que acompanharia toda sua trajetória.

Os antros boêmios das décadas de 80 e 90 foram locais públicos de diversão, que atraíam uma clientela burguesa e respeitável, fascinada pelo charme do modo de vida que ali encontravam. Como o café *Guerbois*, onde se reuniam os impressionistas, esses espaços se tornaram uma via de propaganda para poetas e artistas a eles ligados. As formas artísticas e inovadoras passaram a estar associadas a personagens extravagantes – gênios criadores como Pablo Picasso, artistas malditos como Van Gogh – confinados na boemia pela falta de sensibilidade do grande público, “incapaz de compreender sua arte” [...] o artista maldito, o gênio criador preenchia o vazio de prestígio deixado pela Grande Arte (BUENO, 1999, p. 28).

Estes boêmios rebeldes encarnavam o mito da individualidade e da liberdade artística, em oposição ao modo de ser burguês. O artista acadêmico era um prosaico funcionário público, um carreirista que se submetia às normas e padrões estéticos que lhe eram impostos.

A ruptura com os padrões tradicionais de representação não foi gradual, foi marcado por duas dolorosas guerras que alteraram os limites geográficos e toda uma constelação de social de interesses econômicos e políticos. O eixo das produções artísticas se deslocou de Paris à Nova York e levou consigo toda carga de contradições do velho continente.

Com a Crítica do julgamento de gosto Immanuel Kant estabelece o local da estética ocidental, indagando se existe um tipo de julgamento particular que poderia ser aplicado à atividade artística e entendido de forma universal. A reflexão não é dirigida à obra, mas ao processo subjetivo que nos conduz a pensar que estamos diante de uma obra de arte.

Ao longo do tempo a estética kantiana tornou-se uma vulgata para a estética:

Como toda teoria de alguma importância, a vulgata apodera-se dela, fragmenta-a, a traduz segundo suas próprias intenções (o fenômeno já havia se produzido com Platão). Mas o que dela subsiste, por mais retalhado que seja, toma a forma de imperativos categóricos. A obra de arte será não utilitária, desinteressada, não submetida ao conceito, mas será exemplar, universalmente reconhecida por um sentimento ao mesmo tempo individual e coletivo; será diretamente comunicável, sem intermediários; fará a ligação entre a finalidade da

natureza (que quer seu desenvolvimento) e os fins mais particulares, que são os dos humanos (a obra de gênio mostra o infinito da natureza dentro do finito da obra). (CAUQUELIN, 2005, p. 78).

Em seu livro “O homem sem conteúdo”, p. 17, Giorgio Agamben destaca a crítica que Friedrich Nietzsche desfere à estética kantiana:

Kant imaginava prestar honras à arte, ao dar preferência e proeminência, entre os predicados do belo, àqueles que constituem a honra do conhecimento: impessoalidade e universalidade. Este não é o lugar de discutir se isto não foi essencialmente um erro; quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do “espectador”, e assim incluiu sem perceber, o próprio espectador no conceito de “belo”. Se ao menos esse espectador fosse bem conhecido dos filósofos do belo! – conhecido como uma grande realidade e experiência *pessoal*, como uma pleora de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo! Mas receio que sempre ocorreu o contrário; e assim recebemos deles, desde o início, definições em que, como na famosa definição que Kant oferece do belo, a falta de uma mais sutil experiência pessoal aparece na forma de um grande verme de erro. “Belo”, disse Kant “é o que agrada sem *interesse*.” Sem interesse! Compare-se esta definição com uma outra, de um verdadeiro “espectador” e artista – Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* [uma promessa de felicidade]. Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*. Quem tem razão Kant ou Stendhal? (NIETZSCHE, 1998, p. 93-94).

A estética kantiana contém, paradoxalmente, de um lado a contemplação desinteressada e a subjetividade universal e do outro a liberdade do gênio criativo e, ainda assim, ela se estabeleceu como um limite, uma barreira a ser ultrapassada.

O Dadá escapou ao cerco da racionalidade ocidental e revelou uma posição crítica frente ao sistema, configurando uma negatividade estratégica em relação à instituição artística. Marcel Duchamp emerge desta matriz, mas tem uma atitude mais fria e distanciada que o restante do grupo, que afinal, nunca revelou uma tendência homogênea. Porém o gesto dadaísta primordial o acompanha, Duchamp é um grande inventor de procedimentos anti-artísticos. Para tanto ataca um dos pilares da arte ocidental, não apenas a questão da forma, mas do gosto: anestesiar o objeto, anestesiar a forma, eis o grande projeto:

Cabanne: *O que determinava a escolha dos ready-mades?*

Duchamp: Isto dependia do objeto; em geral, era preciso tomar cuidado com seu *look*. É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto (CABANNE, 1987, p. 80).

Os *ready-mades* são norteados por este paradigma, nem a boa forma, nem a forma ruim, mas a ausência deste julgamento. Esta postura desloca a questão da reflexão sobre a arte para além da “questão retiniana” e coloca nas próprias palavras de Duchamp “a pintura a serviço da mente”. Boa parte da vanguarda moderna norteou seus objetivos na criação de novas linguagens e investigação de novas formas para o objeto artístico. Duchamp escapa a esta lógica ao insinuar que contribuir para a inovação formal é compactuar com a lógica interna da instituição artística, num movimento circular e estável. Do ponto de vista institucional mesmo as rupturas mais radicais da inovação formal aparecem como continuidades para a história da arte oficial. Duchamp revela como a arte tem também um caráter sistêmico e autoritário, a restrição do discurso às questões de ordem formal descarta, na maioria das vezes, reflexões sobre a própria condição da arte, enquanto aparelho institucional e ideológico.

Através dos *ready-mades* Duchamp salta para fora dos limites da estética, recusando-se a operar com o “gosto”, optando pela indiferença, assim descarta também a questão do interesse e da “promessa de felicidade”, citada por Stendhal. Ao remeter o objeto industrial à esfera da arte, a questão que diz respeito ao gênio criativo é também superada, “não fui eu que fiz” diz Duchamp.



Fig. 1 - Marcel Duchamp, Fonte, 1917, *ready-made*.

Uma outra vertente operou em direção oposta dos *ready-mades* de Duchamp, que insere o objeto industrial no ambiente artístico. A arte minimalista remete o objeto artístico ao produto industrial. O minimalismo é uma das correntes mais indigestas surgidas na América do Norte. Donald Judd, Dan Flavin, Carl André e Frank Stella reconhecem sua filiação a Malevich e seu quadrado negro, que em 1913 coloca um ponto final em toda arte figurativa ocidental.

Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era do que um quadrado preto sobre fundo branco, a crítica, e com ela toda a sociedade, assim

lamentou: “ Tudo que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto ... temos diante de nós um quadrado preto sobre fundo branco!” (CHIPP, 1988, p. 346).

Com seu quadrado negro, Kazimir Malevich pretendia libertar a arte da “objetividade” ou do peso da “representação do concreto”, para tanto realiza uma operação radical. Reduz tudo a um último contraste, a uma forma final: simples, geométrica, racional, industrial; um deserto feito pela mão do homem.



Fig. 2 - Donald Judd, Sem título, 1968, ferro, aço e plexiglas.

Os minimalistas realizam o desejo de Malevich, transpondo para o espaço sua utopia da redução final. A utilização de materiais e espaços reais tem sua matriz no construtivismo de Tatlin. Em franca oposição ao Expressionismo Abstrato os minimalistas propunham formas: neutras, racionais, impessoais e inexpressivas; amparadas num rigor conceitual nunca antes visto. Eles triunfam onde o Expressionismo fracassou, o espaço tridimensional. Se o quadrado de Malevich colocou um ponto final na pintura o cubo *minimal* almeja fazer o mesmo em relação à escultura. Com suas construções cúbicas ou retangulares realizadas com materiais industriais como: ferro galvanizado, tubos fluorescentes, tijolos refratários, chapas de cobre; utilizados da maneira mais neutra possível em composições serializadas e simetrias conjugadas ao infinito.

Os cubos de Judd enfileirados em progressão simétrica parecem realizar o último ato de autoflagelação do objeto de arte, reduzido ao objeto industrial: chegamos ao deserto?

Sendo que a arte *minimal* realiza um movimento tão radical do ponto de vista da estética modernista, qual seria sua relação com as instituições: museus, galerias, colecionadores tão acostumados ao deleite estético?

Ao que parece o voraz mercado de arte americano poderia digerir qualquer coisa, inclusive os cubos metálicos minimalistas, que foram colecionados, catalogados e expostos nos circuitos das galerias como qualquer outro objeto artístico. Em entrevista a *Art Forum* Donald Judd diz:

Sempre achei que meu trabalho tivesse implicações políticas, tivesse atitudes que permitiriam, limitariam ou proibiriam certos tipos de comportamento político e certas instituições [...]. Minha atitude de oposição e isolamento, que aos poucos mudou em relação ao isolamento nos últimos cinco anos mais ou menos, era uma reação aos acontecimentos dos anos 50: o estado de guerra contínua, a destruição da ONU pelos americanos e pelos russos, os partidos políticos rígidos e inúteis, a exploração geral, além do Exército e de Macarthy (JUDD *apud* FRASCINA, 1998, p. 97).

O contexto da repressão política e ideológica da guerra fria tinha gerado uma desilusão e um pessimismo quanto a um engajamento ou quanto à possibilidade de contribuição através da arte. O que Judd manifesta em seu trabalho é um niilismo

declarado, mas também o desejo de evitar o *kitsch*, produto da comunicação de massa, realizando, portanto, um movimento inverso ao da *Pop Art*, que almejava fundir o sistema da alta cultura ao universo dos *Mass-média*. E, assim, novamente o discurso da autonomia da arte revela suas contradições.

Judd alega que a busca de seus próprios interesses e um trabalho que “não tinha nada a ver com a sociedade” resultaram em uma “conclusão política, negativa mas básica”; contudo, essa postura levou ao isolamento social e a uma popularidade especializada entre museus e colecionadores que não sabiam, ou eram incapazes de perceber, que possuíam objetos produzidos em parte para resistir às atitudes políticas e valores que eles representavam (FRASCINA, 1998, p. 97).

Ou seja, Judd realiza uma obra que é um ato de oposição radical num quadro específico da arte, mas sua popularidade neste mesmo circuito (coleccionadores, museus, galerias) aparece como continuidade de todos os ideais de uma sociedade capitalista moderna e tecnocrata, que ele almejava criticar. Há algum tempo as revoluções artísticas com suas recusas, negações, reduções, subversões são o combustível de um mercado ávido por inovações. Este movimento específico da arte, que investiga a si própria, gera um movimento de desmaterialização de transparência. É o branco sobre branco de Malevich, criando também sua contraparte, aos olhos do público a arte torna-se opaca, hermética, é o quadrado negro sobre fundo branco, chegamos ao deserto.

O cubo *minimal* deixava poucas alternativas, do ponto de vista formal ele era a redução máxima: máxima racionalidade, indiferença, repetição, monotonia, inexpressividade, impessoalidade, neutralidade. Na visão niilista do objeto de arte, nada superaria o minimalismo, a não ser que se eliminasse definitivamente o objeto.

A arte conceitual era o caminho lógico e único possível, no sentido da crítica analítica realizada desde o cubismo. Este esforço máximo da linguagem, que se volta sobre si mesma num impulso crítico, tinha levado a arte a se despir de tudo que era acessório e a se concentrar na máxima duchampiniana, a arte como ideia, e esta se revelou como literal. A roda da revolução girou mais uma vez.



Fig. 3 - Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras, 1965, cadeira de madeira montada com definição do dicionário e reprodução fotográfica.

Em meados da década de 60, teve início um vale-tudo em arte que durou cerca de uma década. Este vale-tudo, conhecido como arte conceitual, ou de ideias, ou de informação – junto com um certo número de tendências afins rotuladas variavelmente como arte corporal, arte performática e arte narrativa – fazia parte de uma rejeição geral deste artigo de luxo único, permanente e, no entanto, portátil (e, assim, infinitamente vendável) que é o tradicional objeto de arte (STANGOS, 1991, p. 182).

As propostas conceituais e performáticas são as mais variadas possíveis: desde performances e *hapennings*, onde artistas realizavam ações sem nexos aparentes ou absurdas, que incluíam o acaso frente a um público atônito, repetições de ações cotidianas mecanizadas, escritos que continham ideias que seriam materializadas na mente do espectador. O que importava é que a arte não precisava mais do objeto de arte e o artista teria se livrado de produzir objetos. Finalmente a técnica tinha sido superada, a ideia era o novo motor da arte.

A arte, partindo deste pressuposto, foi desdobrada em arte como filosofia, ciência, matemática, linguística, crítica social, ecologia, guerrilha, risco de vida, piada, política, etc., porém a ideia não sobrevive em sua forma etérea, ou seja, “só como ideia”, ela necessita de um meio para ser propagada, para ser comunicada, precisa de um suporte material, ela precisa sobreviver como documento. Daí que boa parte da arte conceitual foi registrada em fotografias, escritos, mapas, vídeos, filmes e...colecionada, aclamada e vendida em galerias e museus como qualquer “objeto de arte”.

Há um tipo de arte conceitual que desloca a atenção do objeto para processos que contribuíram para sua formação, ou mesmo, para a atitude do artista, como é o caso de algumas performances de Joseph Beuys, com um discurso que vai em direção a uma mitologia pessoal.

Uma vertente mais analítica, ligada ao grupo *Art & Language* e a Joseph Kosuth, acredita que não deveria haver rupturas entre o discurso da arte e da crítica de arte. O exercício da crítica deveria se concentrar na investigação do poder da linguagem e na autoridade dos conceitos. Portanto sua prática estaria ligada às práticas da leitura e da escrita, sendo que as aparências e problemas de superfície seriam deixados a interesses conservadores.

A partir da arte conceitual, que havia atacado um dos últimos pilares da arte moderna (o objeto artístico), os procedimentos e as práticas artísticas se fragmentaram numa miríade de propostas que incluem desde a volta da pintura e do objeto até trabalhos que fazem crítica às relações de gênero como em Bárbara Kruger ou que se concentram em relações de poder do próprio sistema artístico com Hans Haake, ou ainda, baseados nas mais puras idiossincrasias dos artistas.

Hal Foster no texto “Contra o pluralismo”, publicado em 1985, realiza um comentário ácido sobre este período:

A arte existe hoje num estado de pluralismo: nenhum estilo ou mesmo modo de arte se mostra dominante, e nenhuma posição crítica é ortodoxa. No entanto, esse estado também é uma posição, e essa posição também é um alibi. Como condição geral, o pluralismo tende a absorver o argumento – o que não quer dizer que não promova antagonismo de todos os tipos. Só se pode começar por um descontentamento com esse *status quo*: pois num estado pluralista a

arte e a crítica tendem a se dispersar e portanto a se tornar impotentes (FOSTER, 1996, p. 33).



Fig. 4 - Carlo Maria Mariani, 2004, Fall. O.S.T.

O modernismo tardio, que tinha em Clement Greenberg um de seus principais expoentes, foi descartado e acusado de “formalista”, em chave conservadora seu tom ético, que defendia uma pureza dos meios, foi substituído pelo esteticismo e ecletismo do não artístico, permitindo o surgimento de novos modos de arte: efêmera, híbrida, *site specific*, textual. Um movimento de dispersão da arte, que se tornou uma condição para o surgimento do pluralismo.

Hal Foster associa este *boon* de liberdade de criação à ideologia do livre mercado aos arautos do “fim da ideologia” e “fim da dialética” e ao que tudo indica a arte ficou livre de seu próprio discurso e a crítica, antes tão crucial para a prática

artística (pensemos em Harold Rosenberg, Michel Fried, Rosalind Krauss), perdeu sua força e influência.

Paródia, citação, clichês e apropriação passaram a ser procedimentos legítimos deste período, mas que segundo Hal Foster revelaram seus paradoxos e contradições: “Em certos redutos isto é visto como um “retorno à história”; mas de fato é um empreendimento profundamente *anistórico*, e o resultado geral é “o prazer estético como falsa consciência, ou vice-versa”. (FOSTER, 1996, p. 37).



Fig. 5 - Sherrie Levine, 1981, After Walker Evans, fotografia.

No contexto do pluralismo a questão da originalidade e autoria também é questionada, podemos ver isso nos trabalhos da artista Sherrie Levine, que iniciou uma crítica desconstrutiva, subvertendo o conceito de criação original. Por meio da fotografia a artista nega-se a inventar suas próprias imagens, o eco é de Duchamp

“Foi feito, não fui eu que fiz” (CABANNE, 1987, p. 81) por meio da refotografia ela se apropriou do trabalho de outros artistas reconhecidos como Walker Evans, Edward Weston e Alexander Rodchenko, sem promover nenhum tipo de alteração formal, tornando as imagens signos abstratos.

Retornando aos enigmas duchampianos. A roda de bicicleta carrega um típico dilema paradoxal da arte moderna e contemporânea, o banco local de descanso e a roda paradigma e origem do movimento, da aceleração e velocidade, conjugados num mesmo momento. A roda girando no vazio, o movimento que não desloca, estaria a arte girando sobre seu próprio eixo, fadada a operar revoluções circulares?

A suspeita que se insinua é que, se ao dispensar a água suja do banho não deitamos fora também o bebê.

Agamben identifica que a arte sofre uma “crise da poesia”, sendo que aqui poesia não é a arte de fazer poemas. A poesia é tomada no sentido grego dado à palavra, ou seja, aquele fazer do homem que está presente de forma eminente na arte e na técnica. (Cf. 103).

Qual o sentido original dado pelos gregos à poesia ou *poiesis*? Qualquer coisa que promova a passagem de algo do “não ser” ao “ser”. Sempre que algo é produzido realiza a desocultação do “não ser” à luz do “ser”. A natureza tem em si seu próprio princípio, enquanto a arte não tem em si o próprio princípio, uma vez que o encontra na atividade produtiva do homem. A partir da *τέχνη* ou *technê* é que se entra na presença, este nome designava a atividade tanto do artesão quanto do artista. (Cf. p. 104.) Entretanto constatamos que a partir da revolução industrial uma crise se instaura no domínio da *poiesis*, ou seja, da produção na presença.

Segundo Aristóteles, a passagem do não ser ao ser implica assumir uma forma, pois só assim se entra na presença. Com o desenvolvimento da indústria o estatuto da produção, ou o modo como se entra na presença, fica cindido em: produção no modo da estética e no modo da produção industrial. Desde o surgimento da estética a particularidade da obra de arte é sua “originalidade” ou “autenticidade”, mas o que vem a ser originalidade no sentido grego da palavra?

O que significa *originalidade*? Quando se diz que a obra de arte tem o caráter da originalidade (ou autenticidade), não se quer dizer, com isso, que ela seja simplesmente única, isto é, diferente de qualquer

outra. Originalidade significa: proximidade com a origem. A obra de arte é original porque se mantém em uma particular relação com sua origem, [...], no sentido de que não apenas provém dela e a ela se conforma, mas permanece em relação de perene proximidade com ela (AGAMBEN: 2012, p. 105).

A originalidade implica que a obra entra na presença por meio de uma forma e mantém, com seu princípio formal, uma relação de proximidade, e nela permanece de modo que é como se a forma se produzisse a partir de si mesma e o ato não fosse passível de ser repetido de maneira idêntica.

No caso da técnica industrial o princípio formal que rege e determina o ingresso na presença é um paradigma externo, o molde o qual o produto é conformado no procedimento de vir a ser. Na produção industrial a possibilidade de reprodutibilidade infinita incorre na não proximidade com a origem. (Cf. 106).

O Urinol duchampiniano leva ao paroxismo estas duas concepções da produção humana, uma vez que traz para a esfera da autenticidade e da originalidade (no sentido da proximidade com a origem) um objeto que tem em si o estatuto do distanciamento da origem, neste objeto nada vem à presença e o que vem à luz é sua “essência alienada” e segundo Agamben, referindo-se ao *ready made* e a *pop art*: “[...] assim, não se oferecendo eles, em sentido próprio, nem ao gozo estético, nem ao consumo, pode-se dizer que, no caso deles, disponibilidade e potência são voltadas para o nada [...]” (AGABEN, 2012, p. 113).

Numa das referências mais tocantes, que a filosofia fez a respeito da arte, Heidegger comenta a pintura de Van Gogh:

Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão no caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça de morte (HEIDEGGER, 1977, p. 25).

Heidegger ainda diz “Com a proximidade da obra, estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar.” (Ibid, p. 27) Segundo ele Van Gogh por meio de sua obra nos fez enxergar o ser-apetrecho dos sapatos. A obra nos fez perceber algo que estava oculto no apetrecho, isso ele chama de “desocultação” ou “desvelamento” do ente. Os gregos chamavam *alétheia*, nós de verdade, não a verdade como adequação, mas como abertura do ente, na obra está um acontecer da verdade. Na abertura do ente advém o acontecer da verdade.

Heidegger diz que “ser obra” é instalar um mundo, no sentido positivo este mundo é um mundo em que o homem se reconhece. Mas Heidegger adverte:

Mas há também ocultação, de outro género é certo, no interior do clareado. O ente insinua-se diante do ente, um eclipsa o outro, um vela o outro, aquele obscurece este, pouco obstrui muito, o isolado nega o todo. Aqui a ocultação não é o puro negar-se, mas o ente aparece de facto, dá-se diferente do que é (HEIDEGGER, 1977, p. 42-43).

Neste caso o ente aparece “diferente do que é”, dissimulado. Esta ilusão do ente garante a possibilidade do engano, aponta para a possibilidade de uma essência alienada.

Hegel e Danto tematizaram uma provável morte da arte em condições diversas. Agamben fala de um crepúsculo em que estamos imersos e que “[...] pode durar mais que o curso inteiro de sua jornada, porque a sua morte é, precisamente, não poder morrer, não poder mais ter como sua medida a origem essencial da obra.” (2012, p. 99).

Entretanto o autor afirma que a dimensão original do homem é que ele possui um estatuto poético sobre a terra. Reestabelecer esta dimensão para a arte pode ser uma maneira de se livrar do demônio da estética, que no último século vem projetando sua sombra sobre nossas cabeças. Se a verdade do ente é o que acontece em obra, é urgente estabelecer uma nova dimensão para o poético.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1986.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIPP, Herchel(org); SELZ, Peter e TAYLOR, Joshua C.. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- FOSTER, Hal. *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: edições 70, 1977.
- MARX, Karl. *O manifesto comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. , Eduardo. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1991.
- WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles.(org). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.