

# Reflexões Preliminares sobre Arte e Sociedade

## Preliminary Reflections on Art and Society

### RESUMO

Este artigo apresenta uma síntese das interpretações da teoria do Belo e da mimésis renovando-se e encontrando como ponto de referência, perpassando a tradição ocidental, ao lado da beleza ideal, o mundo da experiência concreta da arte, vivido pelo indivíduo em sociedade. Sendo o sentido sócio-histórico a base para a representação e a interpretação da arte, principal referência para as experiências imaginárias e reais no processo de autonomia da arte e do cidadão. Este processo é tratado desde as belas-artes até o momento em que o critério da autenticidade da arte transforma as relações de produção artística e função social com a modernidade. E, finalmente, discute-se a arte contemporânea face ao valor cultural como progresso de ordem política e social ao encontro do ideal da “democratização da arte”.

**Palavras-chave:** Estética. Ética. Sociedade. Cultura. História.

### ABSTRACT

This article presents a synthesis of the interpretations of the theory of Beauty and mimesis, renewing and finding, as the main point, throughout western tradition, besides the idea of beauty, the world of the art concrete experience lived by the individual in society. The socio-historical sense is the basis for the art representation and interpretation, and the main for imaginary and real experiences in the art process autonomy and citizenship. Such process is analyzed from fine arts to the moment when the authenticity criterion of art transforms the artistic production relations and social function into modern art. And finally, contemporary art is discussed in respect of cultural value as political and social progress seeking the “democratization of art” ideal.

**Keywords:** Aesthetics. Ethic. Society. Culture. History

### CHRISTIANE WAGNER

Universidade Estadual de  
Campinas.  
Instituto de Artes, Campi-  
nas/SP, Brasil.

## INTRODUÇÃO

**O homem percebe, pela experiência de seus sentidos, o mundo e a vida em cada momento da sua história social, formando conceitos, entendimentos, pensamentos, vontades, finalidades, culturas, valores, normas, convenções, etc.** Essa percepção não se trata de uma abstração das mudanças das coisas ou das transformações sociais – de uma época a outra –, mas de uma participação do homem, pelo seu relacionamento e entendimento das coisas, dando importância ao passado – aquilo que se transmitiu das gerações passadas à atual –, para a sua formação, de forma positiva ou negativa, como processo de desenvolvimento em busca de conhecimento sobre a realidade social. Uma realidade da qual também resulta formas de arte. Formas elaboradas com os mais remotos recursos técnicos e materiais de que possuímos registros com conteúdos interpretados ou atualizados, desde o Paleolítico superior aos tempos mais recentes. Nesse sentido, pode-se entender, por um lado, conforme Hegel, a não existência de uma evolução em arte, mas, por outro, sim, quando nos referimos à tecnologia, ao tratarmos das características formais de uma obra de arte.

A experiência estética sempre fez parte da natureza humana, acompanhando a sua evolução e desenvolvendo-se em relação ao seu pensamento, tanto mítico como lógico. Esse pensamento, como experiência estética, em constante desenvolvimento pelas interpretações e progressos, apresenta evolução, relatos e registros em obras de arte para a história do homem e da sociedade.

Na história do pensamento, foi Platão (ca. 427 a.C.-347 a.C.) [1] o primeiro a escrever sobre as ideias do belo, da harmonia e da perfeição a respeito da arte. Mas, apesar dessa preocupação com a arte, o que importava mais era refletir sobre o caminho que levaria o homem, além do mundo material, para o mundo das ideias, da verdade e do bem. Contudo, Platão apresentou a função da arte em sua utópica cidade-estado – politeia. A arte para Platão consistia em problema para o processo de transformação, ou seja, para a educação – paidéia, em relação às condições do Ser, que viveria em um mundo ilusório. Para ele, o artista só produziria em um mundo de ilusão, induzindo o olhar. No entanto, sua teoria da mimesis evoluiu ao longo da história do homem e da sociedade, fazendo alusão ao próprio termo, significativo no grego, que quer dizer imitação. Platão o empregava designando a representação do real pelas diferentes formas poéticas. Essa teoria faz parte de sua obra *A República* [1], mais tarde revista por Aristóteles [2] de outra forma, com sentido positivo para a concepção da arte. De todo modo, na *Tragédia de Aristóteles* (ca. 384 a.C.-322 a.C.) [2], a imitação é um meio de se chegar a uma verdade, a uma compreensão. As obras de Platão e Aristóteles tornaram-se um marco para a reflexão dos conceitos abordados pelos principais pensadores ocidentais e referência preliminar para as reflexões sobre a relação entre arte e sociedade.

## PENSAR SOBRE A ARTE

Platão e Aristóteles, como podemos verificar, têm suas origens no período Clássico da Antiguidade Grega no que diz respeito aos resultados da arte com relação aos homens, à vida e à sociedade. Com isso, a capacidade crítica sobre as obras artísticas passou por um processo de desenvolvimento até conquistar uma autonomia. Para isso, foi necessária, sobretudo, uma autonomia das ideias de criação artística em relação ao contexto social e à época. Essa autonomia aparece como o resultado de muitos fatores que favoreceram a emancipação da arte diante da ciência, da religião, da moral e da instituição política. No entanto, sua origem tem registros históricos no Renascimento, durante o Cinquecento no Ocidente, com o conceito de criação artística.

Leonardo da Vinci (1452-1519) e Leon Battista Alberti (1404-1472) foram os pintores e escultores que imprimiram às artes o estatuto de artes liberais e não mais de artes mecânicas, como nos mostra a principal teoria desse período elaborada por Giorgio Vasari<sup>[3]</sup><sup>1</sup> sobre a vida dos melhores pintores, escultores e arquitetos. Do ponto de vista da história da arte, a ideia de nascimento, ápice e decadência, surge a partir de Giorgio Vasari. Porém, alguns autores discutem essa afirmação. O que é mais significativo é o fato da atividade intelectual exercida pelos artistas renascentistas como maior referência, sobretudo Leonardo Da Vinci, agregar ao artista valores humanistas, apresentando sua teoria <sup>[4]</sup><sup>2</sup> sobre a arte.

Contudo, o Renascimento representa apenas uma etapa importante para todo o processo da autonomia da arte na Europa, que ainda passou por todo o Iluminismo, pelo absolutismo de Luís XIV na França, para, então, no século XVIII, juntamente com a autonomia estética, encontrar um contexto favorável para a sua emancipação ao estabelecer o estatuto do artista. Além, claro, da definição entre razão e sensibilidade para reflexões sobre o gosto e a experiência individual. Aspecto este determinante para o papel da razão no domínio específico da arte, para sua autonomia, diferenciando-a da razão em ciência e moral.

Nesse percurso, definiu-se aos poucos um artista que era reconhecido pelo seu talento e autor da própria obra em um mercado de arte em expansão. Momento este de mudança do valor de uso para o valor de troca. O artista, considerado gênio, passou a assinar e atestar a mais-valia à sua obra. Desde então, a obra de arte assinada passou a ser uma obra valorizada não apenas pelo mecenas ou algum proprietário, mas para o mercado, para os compradores dessa arte, os esclarecidos burgueses com intenção de investir em arte. Aos poucos, o mercado se desenvolveu com o crescimento da relação de troca, não só pelos aspectos econômicos, pois a escolha de uma obra de arte não se restringiu mais ao interesse de investimento, mas também, pela experiência dos sentidos, da percepção e, sobretudo, do gosto em conformidade ao que se espera

---

1 VASARI, Giorgio. Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architects. Edition critique sous la direction d'Andre Chastel. Paris: Berger-Levrault, 1981, vol.2.

2 DA VINCI, Lionardo. Disegni che illustrano l'opera del Trattato della Pittura di Lionardo Da Vinci. Tratti Fedelmente dagli originali del Codice Vaticano. Roma. MDCCCXVII. Disponível em: <[https://www.libriantichionline.com/ottocento/leonardo\\_vinci\\_trattato\\_pittura\\_biblioteca\\_vaticana](https://www.libriantichionline.com/ottocento/leonardo_vinci_trattato_pittura_biblioteca_vaticana)>.

de uma obra de arte. Se uma obra de arte é bela em si e se ela corresponde a um ideal de beleza ou à ideia que cada um tem do belo passaram a ser questões frequentes. Em consequência, surgiu a necessidade de uma orientação para determinado gosto, legitimando um juízo com critérios. Com isso, aparecem os especialistas da arte (*connoisseur*) e, mais tarde, os críticos.

Em 1750, no século do Iluminismo, o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) [5] introduziu a expressão estética em seu livro intitulado justamente *Aesthetik*. Ele defendeu que são objetos de arte as representações sensíveis como princípio de conhecimento. E que os conceitos são o conhecimento racional. Contudo, é por meio da arte que a questão central da reflexão estética se orienta: onde se encontra ou se produz a beleza? Portanto, a beleza refere-se a algo concreto, algo que nos sensibilize, que nos dê o prazer da experiência, nos ofereça esse conhecimento sensível de beleza, e não apenas a ideia do belo. Não é possível conceituar a beleza! Por meio da obra de arte é que podemos ter esse sentimento de beleza, pela experiência do prazer, ou mesmo o seu reverso. Contudo, as obras de arte são concretas e sensíveis, ou seja, trata-se de um conhecimento sensível que se torna ciência, no sentido da filosofia de Aristóteles. Assim, nasce a disciplina estética, a arte como reflexão em filosofia, em que o sentimento de beleza é a reflexão sobre a arte, um objeto concreto. Entretanto, no auge do Iluminismo, com o predomínio da racionalidade, só mesmo por meio da disciplina estética é que a arte, como objeto de reflexão sobre o gosto pessoal e subjetivo, encontrou espaço. Com isso, as reflexões eram expressas com uma liberdade restrita ao domínio da estética, sem nenhuma restrição por parte da teologia, metafísica, ciência ou ética.

Contudo, aos poucos, atestando a existência de um domínio específico para reflexão sobre a arte, a estética, em sua autonomia, conquista respeito sobre os valores sensíveis, reconhecidamente como outras ciências, que permitem o acesso ao conhecimento. Esse conhecimento passou a valorizar o sentimento e teve seu papel na reflexão sobre as artes. Mas o seu estatuto teórico e a questão do juízo estético sobre a caracterização de uma obra começaram a se definir com as belas-artes no início do século XVIII. As belas-artes eram orientadas pelas teorias que tinham como objeto o Belo, a arte como imitação da natureza e, desse modo, as diferentes práticas artísticas procuravam atender às expectativas desse ideal de beleza, por meio de critérios estéticos daquele período. Além do gosto, também, o conceito de gênio passa a ter grande importância nesse período. Por um lado, essa autonomia estética favoreceu a autonomia do sujeito pela sua faculdade de juízo estético, ou seja, expressar livremente seu gosto pela beleza natural ou artística. Por outro, podemos compreender que a autonomia de uma disciplina estética significou a delimitação de um espaço para reflexão sobre a arte.

No entanto, esse espaço específico para reflexão e crítica artística por meio da estética, ao se tornar distante da vida cotidiana, representou também um risco ao

---

3 Cf.: JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard/Folio Essais, 1997.

universo dessa disciplina [6].<sup>3</sup> Primeiro, por se tratar de uma esfera autônoma – a estética – com liberdade para estabelecer suas próprias regras. Segundo, porque estaria distante da realidade da vida cotidiana – moral, ética, política, etc. – para o sentido da arte enquanto realidade social. Dessa forma, a estética isolada totalmente da realidade social em sua autonomia condicionaria a reflexão sobre arte à superficialidade como conhecimento, tornando-a apenas uma atividade decorativa, de entretenimento ou lúdica. Todavia, entende-se que a importância do sentido da sociedade tem como grande referência à arte por meio dos seus temas, formas e funções, pois são nas artes que se encontram os traços representativos de nossa história social, suas crenças, suas culturas no decorrer do tempo.

A partir do final do século XIX, a ideia era de que os historiadores da arte, na época chamados de *connoisseur*, deveriam construir suas observações a partir das obras de arte, convencionalmente identificadas, atribuídas e datadas, antes de qualquer eventual pretensão de análises ou sistemas. Em 1955, na obra intitulada *Meaning in the visual arts*, Erwin Panofsky (1892-1968) esclareceu os métodos do *connoisseur* e explicou as diferenças entre um historiador de arte e os especialistas ingleses e franceses em arte, ou seja, entre um *connoisseur*, especialista no assunto, em inglês, com “o”, e *connaissanceur*, especialista no assunto, em francês, com “à”, afirmando: “Le *connoisseur* peut être défini comme un historien de l'art laconique et l'historien de l'art, comme un *connaissanceur* loquace” (o *connoisseur* pode ser definido como um historiador de arte sucinto e o historiador de arte, como um *connaissanceur* eloquente)[7].

Para o *connoisseur/connaissanceur* ou *Gelehrter* em alemão, a materialidade de uma obra de arte não era fornecida. Com isso, não era possível um conhecimento objetivo apenas pela observação. Esse conhecimento era construído linguisticamente. Contudo, um dos grandes avanços da história da arte foi tornar-se independente dessa linguagem, da utilização de argumentos artificiais e retóricos – como durante o *Mannerismo* –, sem naturalidade na forma de expressar, de forma rebuscada.

No início de século XX, a história da arte já tinha seus métodos como uma disciplina científica. No entanto, como objeto de estudo em ciências humanas, a arte constitui uma relação transdisciplinar na atual história da arte e teorias estéticas contemporâneas pelos métodos empregados em cada uma dessas disciplinas. Por exemplo, em caso de uma história que não segue uma cronologia das artes, constrói-se o pensamento por meio de referências metodológicas estéticas ou referências em teorias da arte para reflexão transdisciplinar de uma análise, seguindo o método iconográfico de Aby Warburg (1866-1929)[8].<sup>4</sup> Desde o início do século XX, esse método conquistou um vasto campo de estudo como referência e, a partir da Segunda Guerra Mundial, com o reconhecimento internacional do Instituto Warburg. Esse sentido de uma história para arte, construída sem uma preocupação cronológica, soma-se a

---

4 Cf.: WARNKE, Martin. Aby Warburg (1866 – 1929), *Revue Germanique Internationale*, 1994. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/460>>. Consultado em: 20/9/2017.

5 Cf.: PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Art: Papers in and on Art History*. Nova York: Doubleday and Company, 1955.

outras reflexões que contribuíram para uma diversidade do pensamento ocidental sobre a arte, entre elas a do pensador Walter Benjamin [9].

Contudo, uma história da arte como disciplina em ciências humanas surge mesmo a partir de Erwin Panofsky[7],<sup>5</sup> seguindo a influência da filosofia francesa do início do século XX, representada por Henri Bergson (1859-1941). Esse sentido era baseado na precisão da utilização dos termos e reflexão sobre os conceitos [10].<sup>6</sup> O que conduziu a uma reformulação na história da arte ao repensar sobre como analisar os documentos, a linguagem e o ensinamento. Além de questionar sempre não só os resultados muito discutidos a respeito do positivismo dos catálogos e das exposições, como também seus métodos e conceitos.

Pensar a partir das categorias da história da arte, por meio de um modelo teórico elaborado no final do século XIX, permitiu ao positivismo, em uma estratégia de justificativa purista, uma apresentação da arte como um órgão vital para a história, cultivando o mito das origens. O que, de certa forma, conduzia sempre à conservação de uma história. Portanto, ao pensar em uma continuidade de nossa própria vida, que a história ainda esteja sendo construída e que, por meio da arte, essa história se mantém em contínua construção, entende-se como grande importância considerar um fim para essa história que permanece no passado e um começo para uma nova história, orientando-se por meio de referências de outras disciplinas [11].<sup>7</sup> Além do que, em uma história da arte positivista, encontra-se mais a preocupação com o discurso intelectual e conservador propondo mais uma reapresentação, do que a confirmação de um fato teórico passado sobre a arte. A maior parte dos recentes estudos dirigidos a uma genealogia artística reformula a história da arte diferenciando suas áreas de produção em centro e periferia. De um lado, são consideradas as migrações artísticas e toda a mistificação de uma influência das correntes estilísticas. De outro, a história social da arte ou a história do gosto não seguem esse sentido, mas reforçam os temas hegelianos da Fenomenologia do espírito, de um contexto sócio-histórico (Zeitgeist) e da “visão de mundo” (Weltanschauung) e, sobretudo a questão do fim da arte [11].<sup>8</sup>

Entretanto, durante o século XX, a modernidade modificou o sentido da arte e, segundo Marc Jimenez [12], professor emérito em estética da Université Paris 1 (Pan-téon-Sorbonne), a exclusão da tradição se tornou cada vez mais forte e a rejeição do antigo se efetua de forma muito mais sistemática. A experiência da novidade dilui-se em todos os aspectos da vida cotidiana. Ela transforma a representação da vida moderna antes mesmo de poder realizar-se concretamente. Sobretudo com a intensificação da reprodutibilidade técnica da arte, em seus mais diversos meios, direcionada ao ambiente da mundialização. Dessa forma, o estudo da arte face à polissemia dos sentidos condiciona o problema de um pretensão universalismo da história da arte ao seu fim, conforme afirmação de Hans Belting [11], no final do século XX, justificando a necessidade de uma mudança no discurso, de mudanças de regras, em vista das

---

6 Cf.: BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. (1938). Paris: PUF (Quadrige), 2009.

7 Cf.: BELTING, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.

8 Ibid.

transformações no universo das artes.

Enfim, o assunto da novidade histórica já se fez, incluindo todas as sucessivas transformações socioculturais como fenômenos e a arte como principal objeto de análise como expressão e referência de uma época. A questão, portanto, dos aspectos inovadores da arte – em voga – sugere especificamente uma problemática teórica que consiste no desafio de que pensar sobre a arte não significa apenas inseri-la na história. Além disso, a história da arte se diferencia da teoria da arte, que descreve um fenômeno artístico de forma normativa, como as teorias desenvolvidas pelos autores de sua própria arte, como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Marcel Duchamp, ou mesmo os procedimentos técnicos de cada especificidade artística, seja a pintura, a escultura ou a música. Para a denominação “teoria da arte”, em alemão, *Theorie der Kunst*, o sentido é o mesmo, mas o conceito *Kunsttheorie*, no alemão, significa a “teoria sobre a arte”, por exemplo, *Os escritos sobre a arte (Schriften zur Kunst)*, de Konrad Fiedler (1841-1825), que exerceu grande influência sobre o historiador e teórico Heinrich Wölfflin (1864-1945) [13].<sup>9</sup> Wölfflin teve grande importância por seu estudo universal sobre o Renascimento e o Barroco sem nenhuma intenção de uma formação dominante da cultura germânica. Mas os clássicos das teorias sobre arte são *O curso de estética (Vorlesungen über Ästhetik)*, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) [14]; ou a *Crítica do julgamento (Kritik der Urteilskraft)*, de Immanuel Kant (1724-1804) [15].

A estética, diferentemente da história, é reflexiva e, para essa disciplina filosófica em sua origem e, sobretudo, transdisciplinar na atualidade, tem o design e a mídia como objetos de reflexão, delimitando o tema do atual Congresso da Associação de Estética Alemã. Desse modo, entende-se não haver uma cronologia das teorias da arte ou sobre a arte, pois o termo “teoria” está estritamente relacionado a um sistema abstrato e especulativo, que visa explicar um conjunto de fatos relacionando-os a um princípio, formando uma síntese coerente de ideias e conhecimentos. A teoria é o resultado do intelecto e, portanto, opõe-se à prática pela reflexão. Dessa forma, podemos atribuir o termo “teorias estéticas” à reflexão sobre a arte e ao termo “teorias da arte” relacionar a reflexão de como tal arte é realizada.

Na estética, não existe um sentido de evolução, ou seja, por meio de seu objeto de estudo – a arte. Podemos, mesmo hoje em dia, empregar o termo, por exemplo, “estética platônica” para a doutrina do Belo de Platão, que está ligada estritamente à sua doutrina das ideias, claro que, no que concerne às considerações que Platão descreve sobre a essência do Belo e a definição do conceito de imitação. E podemos constatar a influência platônica, de forma positiva ou negativa, nas obras de pensadores que, por sua vez, exercem influência sobre o pensamento ocidental.

---

9 Cf.: DILLY, Heinrich. Heinrich Wölfflin: Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925, *Revue Germanique Internationale*, 1994. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/459>>.

Acessado em: 27/9/2017.

## PARA FINALIZAR: ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Ao observar as transformações sociais que ocorreram na passagem do século XX, percebemos o contexto da arte moderna e dos movimentos de vanguarda, que romperam com as formas tradicionais. Essas rupturas foram consideradas uma decadência da sociedade ocidental por parte dos cidadãos conservadores. Mas, em consequência, tornou-se expressão determinante, pela qual os artistas se posicionavam e criticavam a realidade social, apresentando suas discordâncias por meio da arte com esperança de transformações. Essas formas de abordar a arte moderna e os movimentos de vanguarda se repetiram ao longo dos anos até meados dos anos 1980, coexistindo com a arte contemporânea, que não tinha mais os mesmos propósitos, muito menos os argumentos considerados ideologias do passado. E, enfim, a arte contemporânea surge, porém totalmente autônoma dos ideais modernistas.

A avaliação e a apreciação estética em nossa época permitem abordar um juízo sobre as obras de arte sem se demonstrarem provocativas. Mas, somada às críticas, devemos considerar também a opinião pública, que, na maioria das vezes, ainda está intensamente influenciada pelas normas mais tradicionais das artes, não aceitando o sentido dessa nova experiência estética com a arte contemporânea. Essa arte atual provoca reações positivas e negativas pelas impressões ou sentimentos que se contrastam atingindo quase sempre seus objetivos. Porém, uma situação desconfortável é muito recorrente nos dias atuais, a respeito dos critérios estéticos utilizados na avaliação e escolha de um artista ou obra de arte pelas instituições do universo artístico. Ou seja, um estratagema que fornece clara e simultaneamente a resposta de que não existem critérios ou simplesmente não são apresentados. Evidentemente, os critérios dos séculos XVIII e XIX não são mais válidos, desde a modernidade artística do século XX, que substituíram, de forma mais crítica, as categorias estéticas tradicionais.

A arte contemporânea não está acompanhada de critérios estéticos. Prevalecem a subjetividade e a análise pessoal. Esses critérios ficam por conta das finalidades dos profissionais da arte e da cultura. Porém, contrariamente à arte moderna que tinha um caráter subversivo ao Estado, a arte contemporânea mostra-se frequentemente subvencionada pelo próprio Estado. Desse modo, por ele selecionada e, de certa forma, usando de critérios que possam garantir a qualidade e o valor das obras. Entre muitos paradoxos, o mais evidente é que depois de sucessivos manifestos modernistas declararem obsoletos os critérios estéticos, permanece a nostalgia e o anacronismo na arte ocidental com tais critérios. Mas, podemos verificar ao longo da relação arte e sociedade, que a arte sempre soube afirmar sua liberdade de criação contra todas as formas de convenções, dogmas e tradições, sejam elas, religiosas, políticas, ideológicas ou econômicas. Veja-se, por exemplo, as célebres discussões desde a Antiguidade, sobre a *mimêsis*, de estar ou não a favor da imitação ou do *trompe-l'œil*; da reforma e contrarreforma com a iconoclastia luterana e calvinista, como uma reedição “moderna” das questões bizantinas, dos conservadores e dos modernos sob os aspectos políticos, etc. Entre os principais movimentos modernistas, as obras mais significativas foram aquelas que subverteram os critérios estéticos que marcam ainda certa atitude irreverente muito conhecida e recorrente no contexto contemporâneo



como, por exemplo, os ready-made de Duchamp. Ou ainda, como a obra que marcou o período das vanguardas, entre as duas Grandes Guerras Mundiais, referência para outras criações e discussões artísticas contemporâneas. É o caso da obra Branco sobre branco de Malevich [16]<sup>10</sup> (1918). Considerada a primeira pintura monocromática, mas não apenas pelo gesto circunstancial da eliminação do objeto na arte, nem apenas pelo subjetivismo, nem tão pouco pelo purismo estabelecendo um código de puras relações plásticas, nem mesmo de um formalismo de combinações de elementos hierarquizados. Mas trata-se da liberdade do olhar em direção ao Ser (Sein), ao fenômeno da existência humana em relação ao que existe no mundo – estando ou sendo (Seiendes), conforme a formulação de Heidegger. Não sendo, para Malevich, o homem a dispor da liberdade de fazer pequenos mundos autônomos, mas sendo a liberdade que se dispõe do homem no sentido da essência do nada. O suprematismo. A partir desse período, Malevich recusa toda a tradição cultural humanista fundada sobre uma orientação falsa da vida, do progresso, do utilitarismo, afirmando que a arte não estaria nunca sob a forma de um contingente: “a pintura fez durante muito tempo o seu tempo e o pintor é ele próprio um preconceito do passado” [17].<sup>11</sup>

Em 1994, na Comédie des Champs-Élysées, surge a peça de teatro Art, de Yasmina Reza [18], que, como tema central, aborda a compra de um quadro branco com listras brancas por duzentos mil francos pelo dermatologista, frequentador de galerias de arte, amante da arte de vanguarda (Serge). O tema é a questão do valor do quadro e, sobretudo, o significado de tal obra, representando o nada, e nos lembra o Branco sobre branco de Malevich. Porém, situada no contexto contemporâneo sobre o tema “qual o sentido da arte”, justamente, pela falta de sentidos e de compreensão da arte no contexto atual de nossa sociedade. Para os especialistas e profissionais da arte, a análise da relatividade do gosto, os valores estéticos e a de educação do gosto são alguns dos assuntos abordados. Mas, para melhor entender a relação dos sentidos com o grande público, utilizaremos as palavras de Pierre Bourdieu (1930-2002): “A obra de arte considerada como bem simbólico não existe como tal, senão para quem detém dos meios para dela se apropriar, isto é, de decifrá-la” [19].<sup>12</sup>

De certa forma, essas obras de vanguarda, mesmo causando grande impacto no auge dos movimentos modernistas, ultrapassaram as fronteiras do entendimento

---

10 MALEVITCH, Kasimir (1878-1935). « Je me suis transfiguré en zéro des formes et je me suis repêché du trou d'eau des détritiques de l'Art académique », écrit-il alors. Il poursuit ensuite ses recherches sur les formes et les couleurs qui manifestent le mouvement: dans la série Carré blanc sur fond blanc, en 1918, les formes apparaissent par une différence de matité.

Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/utopie/cabinets/rep/bio/11.htm>>. Acesso em: 30/9/2017.

11 “la peinture a depuis longtemps fait son temps et le peintre lui-même est un préjugé du passé” (Cit. trad. por Christiane Wagner). MARCADÉ, Jean-Claude. Le suprématisme de K. S. Malevitch ou l'Art comme réalisation de la vie. In: Revue des études slaves, Tome 56, fascicule 1, 1984. L'utopie dans le monde slave. pp. 61-77. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slav\\_0080-2557\\_1984\\_num\\_56\\_1\\_5385](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slav_0080-2557_1984_num_56_1_5385)>. Acesso em: 30/9/2017.

12 “L'œuvre d'art considérée en tant que bien symbolique n'existe comme telle que pour celui qui détient les moyens de se l'approprier, c'est-à-dire de la déchiffrer”. BOURDIEU, Pierre. L'amour de l'art. Editions de Minuit, 1969. In: REZA, Yasmina. Art. Paris: Editions Magnard, 2002, pp. 118-119.

sobre a arte e condicionaram o mundo da arte a rever esses limites. Percebem-se a aceitação e a integração dessas realizações artísticas ao longo do tempo, tanto pelas instituições do mundo da arte como pelo público, que assimilam as obras de artes ignoradas no passado. Mesmo que consideremos um processo de expansão do mundo artístico e, sobretudo, no contexto da arte ocidental e contemporânea, a relação de divergências apresentadas parece distinta daquela do passado. Da crise das belas-  
-artes tradicionais, desde o impressionismo à abstração, às vanguardas, à modernidade, não encontramos definição para a arte atual. Pelas palavras de Marc Jimenez, confirma-se: “contrariamente a uma ideia concebida, a arte moderna não explica a arte contemporânea” [20].<sup>13</sup> E, explica ele, que a denominação arte contemporânea surge em consequência de um longo período de desagregação dos sistemas de referência, como o da imitação, da fidelidade à natureza, do ideal de beleza, da harmonia, etc., e pela dissolução dos critérios clássicos.

A arte contemporânea modifica o significado da transgressão, característica dos modernos, contra os cânones das belas-  
-artes estabelecidos desde o século XVII, ou mesmo das convenções burguesas. Manifestos, movimentos, tratados, etc., visando aproximar a arte da vida, sejam pelos ready-made para significar a arte pela realidade cotidiana, ou inúmeras outras manifestações de vanguarda que, enfim, nos dias atuais atingem total liberdade e seguem com o intuito de contínua necessidade de mudança, porém objetivando uma notoriedade no atual contexto sociocultural. Ainda com frequência, atingindo apenas um restrito público de interessados ou iniciados no mundo das artes, que investem nas práticas da arte muitas vezes estranhas ao público, que é precisamente contemporâneo como, por exemplo, a recente e polêmica exposição Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, que estava em cartaz no Santander Cultural, em Porto Alegre, cancelada pelo Banco após uma série de protestos nas redes sociais. Talvez aqui, fosse o caso de se discutirem questões ligadas ao ideal democrático sobre a arte e suas implicações éticas e estéticas. Mas esse trabalho demandaria extensa discussão em teoria política sobre o que é, e o que não é democrático, ou simplesmente, sobre democracia. Mas não é esse o objetivo do presente artigo.

---

13 “Contrairement à une idée reçue, l’art moderne n’explique pas l’art contemporain”  
JIMENEZ, Marc. La querelle de l’art contemporain. Paris: Gallimard, 2005, pp. 14-19.

## REFERÊNCIAS

- [1] PLATON. **La République**. Paris: Flammarion, 2002.
- [2] ARISTOTE, **Poétique**. Trad. J. Hardy. Préface Philippe Beck. Paris: Gallimard, 1996.
- [3] VASARI, Giorgio. **Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architects**. Edition critique sous la direction d'Andre Chastel. Paris: Berger-Levrault, 1981, vol.2.
- [4] DA VINCI, Lionardo. **Disegni che illustrano l'opera del Trattato della Pittura di Lionardo Da Vinci. Tratti Fedelmente dagli originali del Codice Vaticano. Roma. MDCCCXVII**. Disponível em: <[https://www.libriantichionline.com/ottocento/leonardo\\_vinci\\_trattato\\_pittura\\_biblioteca\\_vaticana](https://www.libriantichionline.com/ottocento/leonardo_vinci_trattato_pittura_biblioteca_vaticana)>. Acesso em: 16 set. 2017.
- [5] BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Ästhetik (1735-50), Lateinisch-deutsch, Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern herausgegeben von Dagmar Mirbach**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007.
- [6] JIMENEZ, Marc. **Qu'est-ce que l'esthétique?** Paris: Gallimard/Folio Essais, 1997.
- [7] PANOFKY, Erwin. **Meaning in the Visual Art, Papers in and on Art History**. New York: Doubleday and Company, 1955.
- [8] WARNKE, Martin. Aby Warburg (1866 – 1929), **Revue Germanique Internationale**, 1994. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/460>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- [9] BENJAMIN, Walter. **Histoire littéraire et science de la littérature (1931)**, Œuvres II, (trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch). Paris: Gallimard, 2000.
- [10] BERGSON, Henri. **La pensée et le mouvant (1938)**. Paris: PUF (Quadrige), 2009.
- [11] BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.
- [12] JIMENEZ, Marc. **Qu'est-ce que l'esthétique?** Paris: Gallimard/Folio Essais, 1997.
- [13] DILLY, Heinrich. Heinrich Wölfflin: **Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925**, *Revue Germanique Internationale*, 1994. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/459>>. Acesso em: 27 set. 2017.
- [14] HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Ästhetik**. Frankfurt: Suhrkamp. 1986.
- [15] KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Stuttgart: Reclam Verlag, 2006.
- [16] MALEVITCH, Kasimir (1878-1935). « Je me suis transfiguré en zéro des formes et je me suis repêché du trou d'eau des détritres de l'Art académique », écrit-il alors. Il poursuit ensuite ses recherches sur les formes et les couleurs qui manifestent le mouvement: dans la série Carré blanc sur fond blanc, en 1918, les formes apparaissent par une différence de matité. Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/utopie/cabinets/rep/bio/11.htm>>. Acesso em: 30 set. 2017.

- [17] MARCADÉ, Jean-Claude. Le suprématisme de K. S. Malevič ou l'Art comme réalisation de la vie. In: **Revue des études slaves**, Tome 56, fascicule 1, 1984. L'utopie dans le monde slave. pp. 61-77. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave\\_0080-2557\\_1984\\_num\\_56\\_1\\_5385](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1984_num_56_1_5385)>. Acesso em: 30 set. 2017.
- [18] REZA, Yasmina. **Art**. Paris: Editions Magnard, 2002
- [19] BOURDIEU, Pierre. **L'amour de l'art**. Editions de Minuit, 1969. In: REZA, Yasmina. **Art**. Paris: Editions Magnard, 2002, pp. 118-119.
- [20] JIMENEZ, Marc. **La querelle de l'art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.
- [21] AUERBACH, E, **Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur**. Tübingen, Basel: Francke, 1994.
- [22] BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munique: Deutscher Kunstverlag, 1983.
- [23] BENJAMIN, Walter. **Sur le concept d'histoire**, Œuvres II, (trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch). Paris: Gallimard, 2000.
- [24] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- [25] DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- [26] JIMENEZ, Marc. **L'art dans tous ses extrêmes**. Paris: Klincksieck, 2012.
- [27] JIMENEZ, Marc. **La critique; Crise de l'art ou consensus culturel?** Paris: Klincksieck, 2016.
- [28] KANT, Immanuel. **Kritik der praktischen Vernunft**. Stuttgart: Reclam Verlag, 2008.

**CHRISTIANE WAGNER** professora de Ciências da Comunicação e Estética do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, (IA-UNICAMP) e editora associada da Revista de Cultura e Extensão USP.