

## Devolvendo Arte à Arte ou por uma Arte outra vez transcendental

Dr<sup>a</sup> Sandra Makowiecky

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

### Resumo

*Um deslocamento cada vez maior da estética para a sociologia e a antropologia é algo que se detecta na arte dos séculos XX e XXI, bem como o surgimento contínuo de interesses por práticas e pensamentos que parecem ultrapassar sua competência. Esses interesses da arte produziram indefinições constantes quanto ao seu recorte disciplinar, ao conjunto de seus conhecimentos, à sua epistême. O que significa deslocar o foco para as implicações decorrentes da amplitude do campo da visualidade em relação à produção e investigação de seus múltiplos objetos de estudo em arte? O esgotamento do objeto e o alargamento das fronteiras trazem resultados positivos e negativos. Como isto está repercutindo nas artes? Assunto pertinente ao tema central deste evento: “Dinâmicas Epistemológicas em Artes Plásticas”.*

*Palavras – chave: esgotamento do objeto, indefinições epistemológicas; artes plásticas.*

### Abstract

*An every time larger displacement of the aesthetic to sociology and anthropology is something that is detected in the XX and XXI centuries' art, as well as the continuous appearance of interests for practices and thoughts that may surpass its competence. These art's interests would produce constant indefinitions as to the disciplinary mark, the group of knowledge, the epistême. What does it mean to displace the focus to the current implications of the visuality field extent in relation to the production and investigation of their multiple objects of study in art? The object's draining and the enlargement of the frontiers bring positive and negative results. How is this rebounding in arts? Pertinent subject to the main topic of this event: “Epistemological Dynamics in Plastic Arts”.*

*Key- words: object's draining; epistemological indefinitions; plastic arts.*

## Devolvendo Arte à Arte ou por uma Arte outra vez transcendental

O título deste trabalho teve como ponto de partida o artigo *Devolvendo Arte a Arte-Educação*, de Vincent Lanier, publicado na revista *Ar'te* (1984) e o artigo *Por uma arte outra vez transcendental*, de Teixeira Coelho (2001). Tomei emprestados os títulos.

Lanier já nos alerta para a necessidade de retorno a um quadro conceitual coeso, fortemente vinculado a referenciais estéticos e artísticos, que servisse de suporte epistemológico e metodológico para o ensino e aprendizagem da arte. Aponta um caminho para a obtenção da coerência e coesão desejadas, sugerindo uma reorientação que tenha como base a *ampliação do âmbito e da qualidade da experiência estética visual*, apoiado em hipóteses que não cabe aqui detalhar. Esclarece que sua proposta viabiliza-se quando o professor parte dos estímulos já existentes no meio natural, nas tradições e nas comunicações de massas, baseado também em entender que a produção de ateliê não é a maneira mais eficaz de alargamento da experiência estética, pois normalmente acontece em detrimento da informação e da compreensão da natureza do fenômeno estético e artístico em si, buscando uma espécie de *diálogo estético* aprofundado, portanto, *ampliado*. Sobre isto, cabe uma pergunta formulada por Dora Bay:

Ao agirmos desta forma, não estamos todos nós abraçando uma pedagogia do tipo crítico-social, tratando de questões multiculturais, de meio-ambiente, resgatando a cidadania e promovendo a inclusão social, sem, no entanto, relegarmos o estudo da arte a uma condição de menor relevância? Parece-me evidente que o currículo ideal para o ensino da arte, vislumbrado por Lanier, há mais de vinte anos, constitui forte e coerente base para estudos da estética do cotidiano, para a participação em projetos de enfoque intercultural, ecológico e sociológico, entre outros. Tudo isso, é claro, sem que tenhamos que abrir mão das especificidades de nossa área de estudos, da arte, da cultura visual, nosso foco capital (BAY, 2003).

Estas sugestões para alguns podem soar óbvias ou mesmo anacrônicas. No entanto, não o eram na época em que o artigo foi publicado e ainda apresentam pertinência. Não por acaso, o XVI Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP - traz como tema

central o título de “Dinâmicas Epistemológicas em Artes Plásticas”, pois se detecta na arte do século XX e XXI, o surgimento contínuo de interesses por práticas e pensamentos que parecem ultrapassar sua competência. Apesar de não haver dúvidas quanto à verdade humana que permeia a experiência da arte, queremos constantemente direcioná-la a outro domínio que não o da arte ela mesma.

Hoje predominam, não por acaso nem por modismos, a necessidade de estudos interdisciplinares. Este procedimento, todavia, trouxe no seu bojo e em suas abordagens, manifestações de ordens as mais diversas englobando também, de modo especial, a cultura popular e a indústria cultural, bem como contemporaneidade como marco temporal de pesquisas, interlocuções sobre a relação memória e presente histórico, campo constitutivo e temporalidade; diversidade temática; pluralidade de fontes e de procedimentos de pesquisa.

A delimitação do campo constitutivo atual e o recorte temporal contemporâneo são características fundamentais e distintivas da História do Tempo Presente, bastante comuns na atualidade, nos congressos de história e também de arte, além de incluírem as chamadas *Poéticas*<sup>i</sup> nas pesquisas em arte. Com relação a isto, podemos dizer que não só os candidatos à docência enredam-se em dúvidas, como o corpo docente muitas vezes também. Por exemplo, o que, na arte contemporânea, interessa à universidade? E o que faz do espaço acadêmico um bom lugar para o artista pensar e refletir sobre o que produz? O resultado do trabalho “prático” deve vir sempre acompanhado de um par “teórico”? Esta divisão é intransponível? E para os textos de artista, a tese é um bom formato, em todo e qualquer tipo de pesquisa? Daí em diante, as indagações se multiplicam. É preciso estabelecer princípios de formação que não obstruam margens à experimentação. Então, a questão que resiste parece remeter ao desafio de como tomar a *poética* como um ponto de chegada do pensamento plástico para torná-la ponto de partida para o pensamento teórico. Voltando à problemática da História do Tempo Presente<sup>ii</sup>, cabe ressaltar que os historiadores são praticamente contemporâneos de seus objetos de estudo.

O segundo ponto é o da diversidade temática. A abrangência dos temas que podem ser investigados sugere a adoção de abordagem interdisciplinar. Portanto, o diálogo com a literatura, a ciência política, a sociologia, a antropologia, a geografia, a economia, a psicologia social, entre outras áreas

de conhecimento, tem caracterizado inúmeros trabalhos de pesquisa desenvolvidos por historiadores e pesquisadores de arte. Essa diversidade, por si mesma, demonstra a potencialidade e relevância das pesquisas e por outro lado, sua possível dispersão e perda de foco de análise. Ocorre o alargamento das fronteiras. O terceiro ponto é o da pluralidade de fontes e de procedimentos metodológicos. Nossos congressos de arte ultimamente integram procedimentos diversificados e acesso a fontes variadas.

Começamos a verificar uma mistura entre arte e cultura e também imagem e cultura visual. Acolhemos diferentes suportes, linguagens e temporalidades, bem como as fronteiras disciplinares entre história da arte e história da imagem, colocando no centro da reflexão acontecimentos artísticos como elementos de cultura visual <sup>iii</sup>.

E de tão complexas estão se tornando estas práticas, que tanto as exposições de arte, grandes bienais como os congressos de arte começam a se tornarem pasteurizados, sem especificidade alguma, em uma espécie de *fast food* da arte. Ou da cultura, o que seja.

Não por acaso, o artista plástico Waltércio Caldas, em recente pronunciamento no Simpósio Terceira Margem, promovido pela 6ª. Bienal do Mercosul; que ocorreu nos dias 11 e 12 de abril de 2007, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, evento preparatório da Bienal, iniciou sua fala dizendo: “*Vou me ocupar da minha ira*”, parafraseando um professor que ministrou uma aula magna em uma Universidade do Chile, ao se referir à confusão para ele existente hoje entre arte e cultura. Traçou um paralelo profundo e erudito entre as diferenças entre estes dois conceitos, trazendo à tona duas diferenças importantes. *Arte é individual e imprevista. Cultura é coletiva e prevista. A arte produz um tempo, a cultura sofre o tempo. Arte é uma das manifestações da cultura.* Assim, concordo com o artista e entendo ser um equívoco falarmos de arte como se falássemos de cultura.

Waltércio Caldas (apud Ribeiro, 2006) diz que a realização de uma obra se dá na medida em que vai encontrando condições de transformar algo que não havia em coisa que existe. Considera ser o mais incrível deste processo aprender ao longo dele mesmo, seguindo com esta transformação que chama de um abismo para frente: idéias e matérias construindo maneiras de se tornarem outras coisas, ainda mais amplas, mais vitais. Sabemos que a força

da obra reside justamente na capacidade de fazer turbilhonar quebrando certezas.

Decorrente de sua posição fica a impressão de que trata do fazer em arte um processo gradativo de estruturação da sensibilidade, de conhecimento humano, de tornar a experiência humana e na arte mais prazerosa, necessária, ainda que incapaz de completude (Caldas apud Ribeiro, 2006).

Por outro lado, o texto “Polêmica e interação marcam Bienal de Veneza” de Valquíria Rey (2007) diz que: *a Bienal apresenta algumas polêmicas e destaque para trabalhos com temáticas fortemente sociológicas e socioculturais, entre elas feminismo, guerra, pobreza e abuso sexual. Ou seja, continua com forte destaque para a cultura.*

O mesmo aconteceu na 10ª edição da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2006. “Cidade, Arquitetura e Sociedade” foi o título e o tema central da exposição. O espaço dedicado à cidade foi seguido de mostras de dezesseis megalópoles espalhadas pelo planeta. E sobre projetos de arquitetura? Havia uma pequena sala com alguns projetos de arquitetos, mas isso não era importante na mostra e nem a ela foi dado o destaque merecido.

Esta tendência não é nova. A 11ª documenta de Kassel, de 2002 foi igualmente vista desta forma por Chagas (2002): *O que distingue uma obra de arte de um filme documentário mostrado na tevê? [...] a banalidade cega a nossa visão, na medida em que nos faz ver certas coisas e excluir outras.*

Pensando na mesma linha de Waltércio Caldas está o artista plástico, poeta e arquiteto Antônio Luis M. Andrade (Almandrade), que tem sido um crítico deste caminho de opção pela cultura em detrimento da arte. No texto “A irrealidade da arte contemporânea”, diz que:

Num cômodo deslize, um estilo fácil dominou a contemporaneidade, como se a arte fosse um clichê, uma moda, ou um evento para o entretenimento de um público. [...] A ausência de estilo converteu-se num estilo inculto e inseriu o contemporâneo na periferia da cultura, protegida pela publicidade do olhar do espetáculo. (ANDRADE, 2007 a).

Em outro texto, chamado “O fim da arte (como meio de conhecimento)”, apresenta os argumentos de que estamos vivendo um momento em que qualquer experiência cultural: religiosa, sociológica, psicológica, etc., é

incorporada ao campo da [...] (tudo que não se sabe direito o que é, é arte contemporânea), (ANDRADE, 2007, b).

Em entrevista com Robert Hugues<sup>iv</sup>, conhecido crítico de arte, fala por que será sempre essencial voltar os olhos para os mestres do passado. Diz ainda que vivemos numa era muito pobre em matéria de artes visuais e que há uma supervalorização do tempo presente. Sobre a supervalorização do tempo presente, podemos também lamentar a perda das chamadas salas históricas na Bienal de São Paulo de 2006. Afinal, deve ser lembrado nosso pouco acesso às boas bibliotecas, museus e/ou galerias. Assim, ao invés de ratificar uma elitização, trata-se de ampliar as condições de acesso a um saber que seguramente oferecerá mais consistência e densidade tanto ao pensamento artístico quanto aos procedimentos plásticos e às operações conceituais contribuindo na formação tanto dos que se dedicarem à pesquisa como ao ensino de arte.

Talvez estejamos esquecendo de nos ocupar da obra de arte como centro de análise, como já foi em épocas passadas no âmbito da pesquisa em artes plásticas. No entanto, para que esta ação ocorra, é preciso lembrar dos ensinamentos de Giulio Carlo Argan: o historiador deve tentar entender como a problemática da época “envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico” (ARGAN, 1994, p. 16) e não o contrário.

É importante destacar que em 1996, a edição nº77 da revista norte-americana de arte e cultura *October*, então editada por Rosalind Krauss e Hal Foster, dedicou um número especial para os resultados de uma pesquisa que realizaram entre pesquisadores, críticos de arte e artistas norte americanos pois se acreditava que a abordagem generalizante dos estudos visuais apoiados na antropologia pudesse promover um entendimento simplista da análise cultural, implicando em perda radical de criticidade. A essa mudança Evans e Hall (1999) chamaram de dupla troca: da arte para a cultura visual e da história para a cultura. Nesse contexto, a arte deixa de ter estatuto privilegiado em relação a outras práticas de significação e de produção de discursos. Não há como discordar de que a preocupação não era infundada.

Para esta pesquisa, Martin Jay reclama de um nivelamento pseudopopulista de todos os valores culturais, bem como Thomas Crow, que escreveu que submeter uma história da arte a uma história de imagens

significará uma desabilitação da interpretação, um reconhecimento e uma representação inevitavelmente equivocados de uma área de profundo esforço humano.

Rosalind Krauss é menos sutil a respeito da perda das habilidades disciplinares, em consequência dos estudos visuais. Citada no artigo de Scott Heller intitulado “O que estão fazendo com a História da Arte? <sup>v</sup>” expressa:

Os estudantes dos cursos de pós-graduação em história da arte não estão aprendendo as habilidades necessárias para interpretar as obras de arte. Em vez disso, estão fazendo estudos visuais – um monte de cenários paranóicos sobre o que acontece sob o patriarcado ou sob o imperialismo (KRAUSS Apud Heller, 1997, p. 105).

Douglas Crimp, em “Estudos visuais, cultura visual” cita Hal Foster para quem *Filosoficamente, os estudos culturais não têm muito a oferecer. Eles se introduzem furtivamente numa idéia antropológica frouxa de cultura e numa frouxa idéia psicanalítica da imagem* (Foster apud Crimp, 1999, p. 79).

A 27ª Bienal de São Paulo recorreu a Roland Barthes para legitimar seu conceito fundador, mas poderia também ter recorrido a Jean Baudrillard, que teve a oportunidade de denunciar em alto e bom tom a arte contemporânea como uma impostura, em “A arte da desapareição”.

Se na pornografia ambiente se perdeu a ilusão de desejo, na arte contemporânea perdeu-se o desejo de ilusão. No pornô, nada deixa mais a desejar.[...] É o caso da arte, que também perdeu o desejo da ilusão, a fim de elevar qualquer coisa à banalidade estética, e que, portanto, tornou-se transtestética (BAUDRILLARD, 1997, p. 106).

Segue o autor dizendo que a maior parte da arte contemporânea dedica-se a apropriar a banalidade, o resíduo, a mediocridade, como valor e como ideologia e pretende-se sublimar-se passando para o nível irônico da arte, estetizando-o, e que esta passagem ao nível estético não salva nada, pois trata-se de uma mediocridade elevada à segunda potência, pois reivindica a nulidade, a insignificância, o *nonsense*, aspirar à nulidade quando já se é nulo. Acrescenta ainda que a arte contemporânea tira partido da incerteza, da impossibilidade de um juízo de valor estético fundamentado. Sobre as grandes

exposições como Bienais, diz terem se tornado rituais sociais nulos, sem significação e significância, em que não podemos mais ter um juízo estético, mas uma visão antropológica. Esta transestetização de tudo faz com que não haja mais exatamente ilusão, nem desejo de ilusão, nos leva ao que ele chama de complô da arte contemporânea - a banalidade da arte e da arte na banalidade.

A arte pode tornar-se uma espécie de testemunha sociológica, ou sócio-histórica, ou política. Ela se torna uma função, uma espécie de espelho do que efetivamente esse mundo se tornou, do que ele vai se tornar, inclusive nos compromissos virtuais.[...] Mas a arte nunca foi questão de verdade, evidentemente, mas de ilusão.[...] É o excesso de realidade que me desespera, e o excesso de arte quando ela se impõe como realidade. [...] ...mas a hipervisibilidade é um modo de exterminar o olhar (BAUDRILLARD, 1997, p. 127).

Acredita que há algo de inculto e de irredutível na expropriação do político, do social, do estético posto desta forma. O autor ataca o estético, esse valor acrescentado, esse fazer valer cultural detrás do qual o valor próprio desaparece. Não se sabe mais onde está o objeto. Vemos a desapareção e o esgotamento do objeto.

Questiona-se aqui mais um ponto importante: o conceito de interatividade, de participação e etc. Neste terreno movediço e cheio de lapsos é melhor recusar as falsas contradições, tal como a que coloca a contemplação do lado da arte moderna e a interação ao lado da contemporânea. Portanto, não há essa dicotomia; nem a arte moderna é só contemplação e nem a arte contemporânea é só interação. Quem diz que não há interação ao se contemplar obras de séculos passados? O que seria esta interação? Tocar, sentir cheiro, apalpar, girar manivela, andar pelo interior da obra, apertar um botão?

A interação não acontece apenas com obras que hoje declaram demandar participação do espectador. Conhecer pela arte não é operação distanciada, implica sempre em participação, cria um espaço que envolve o espectador. Se assim não fosse, toda obra seria inerte, simplesmente admirada, contemplada. O nível da interação ocorre no abalo das certezas, quando a arte abre uma fenda e como diz Rodrigo Naves (2007), apresenta



uma realidade menos impositiva, cujas fissuras cabem à arte (entre outras forças) revelar e manter.

Teixeira Coelho (1999), em “Por uma arte outra vez transcendental”, expõe as reduções da arte, em um texto provocativo, defende que nos últimos cinco séculos, a arte passou por uma seqüência de reduções ontológicas. E descreve redução sinteticamente como ato ou efeito de subjugar. Seguem as reduções. Em primeiro, a redução da figuração para o objeto, uma vez que frequentemente a opção pelo objeto simplesmente exclui a figuração (cita o *objet trouvé*). Em segundo, a redução da obra de arte para seu autor, ou do objeto para seu autor (cita a *body art*, como exemplo radical desta redução). Em terceiro, a redução do autor da obra (do corpo do autor da obra) para a mente do autor da obra (a serpente penetra sua boca pelo próprio rabo). Cita a arte conceitual como o exemplo por excelência desta redução ontológica. Com as três reduções anteriores, fez-se a passagem da operação metafórica para a metonímica. Do distante (metáfora: transporte em grego) passou-se para o próximo, o imediato (a metonímia). Do que transcende para o imanente. Cita como exemplo o *Porta Garrafas* de Marcel Duchamp, pois de tão imanentes algumas ações desta opção estética não se dão conta de que seu sentido possível lhes preexiste metonimicamente, ali, ao lado, e lhes rouba toda a sua significação. De tão imanentes, são supérfluas. Diz ainda que redução, em arte, não é necessariamente degradação; é mudança de qualidade, alteração de ponto de vista.

Contemporâneo é o tempo em que vivemos. Mas muito do que agora vivemos vem de outros tempos. Convivo com Mona Lisa, ela me diz algo - portanto, é contemporânea. Vivo num pallazzo renascentista de 500 anos ou num austero edifício modernista de 100: ambos me são contemporâneos. Posso vivê-lo historicamente e posso vivê-lo filosoficamente, sugeriu Marx; de ambos os modos ao mesmo tempo ou de nenhum deles (Coelho, 2006, p. 02).

Em quinto, a redução do ponto de vista do criador para o ponto de vista de espectador, para o autor é comparável à consolidação do mercado cultural, no século XIX. Existe aqui uma submissão ao mercado de arte, estéril e inútil. O truque está em acreditar na arte não reduzida e não redutora, na arte que

não afunda com o peso do imanente e do imediato, que não se esfuma na invisibilidade e que se auto-consome em questão de horas. Finaliza dizendo que as reduções na arte pressupõem a existência da arte, mas que grande parte da arte contemporânea (a do objeto, do corpo, do conceito, do espectador), é inspirada por uma estética microscópica. É arte ainda, mas numa escala irrelevante para a dimensão da vida e que cultura é a regra; arte a exceção. No sistema de arte contemporânea, a maior parte é cultura (redução da arte), pequena parte, distinção ainda fundamental. Quer uma arte outra vez transcendental.

Alberto Tassinari (2001) por outro lado, diferentemente de uma grande maioria das abordagens contemporâneas que criticam a arte moderna, articula diferentes momentos artísticos em lugar de excluí-los. Ao falar sobre vertentes que buscam a politização na própria disposição e configuração dos trabalhos - em geral instalações, ambientes, obras do tipo *site specific*, intervenções urbanas, etc. - que visam romper com a aristocrática autonomia do objeto de arte moderno, bem como com a aparente passividade do observador contemplativo, diz que estas obras de arte deveriam praticamente abrir mão de suas particularidades e, no limite, dissolver-se no mundo. O que quase sempre não acontece <sup>vi</sup>. *Se o trabalho de arte reproduzir a forma tradicional de se agir sobre o mundo – um sujeito que se conforma com um objeto, dificilmente superará essas limitações por uma temática combativa* (Naves, 2007, p. 19).

Para George Balandier (1977), no imaginário da sociedade contemporânea, a multiplicação de seus espaços e de seus meios de produção e fruição apresenta as mesmas características do imaginário contemporâneo, como desconstrução, destruição da hierarquia dos valores e do conhecimento, dos paradigmas e seus modelos. Quais fatores estariam na base desta solicitação cada vez maior do imaginário? Diz o autor que é a mobilidade das pessoas, a abundância de imagens e signos, a circulação rápida dos bens culturais banalizados e dos produtos da imagística política. Torna-se assim, abundante, fugidio e instável e constitui-se cada vez menos de repertórios estabelecidos e transmitidos ao longo do tempo, sendo substituídos pela aparição de um “*techno-imaginário*”, no qual confluem a força das imagens e a “magia” das máquinas complexas. Todavia, acrescenta que se uma das facetas do pós-moderno é cínica e niilista, não se pode esquecer que existe outra,

capaz de mostrar outra aberta a todas as experimentações, múltiplas, brilhantes e pouco preocupada com suas chances de permanência.

Qualquer que seja o termo adotado, é indiscutível que a arte atual é caracterizada pela coexistência de afirmações sexuais, culturais, étnicas; pela contaminação entre arte e vida; pela busca de padrões visuais despojados e cerebrais; pela presença de experimentações tecnológicas sofisticadas; e pela persistência de velhas tradições, denotando uma descentralização, fragmentação (FABRIS, 1999, p. 70 -1).

Assim, não há mais tendências, não há mais estilos. Não há mais contradição entre tecnologia e artesanato, figuração e abstração, citação e invenção: a obra é apenas o ponto de um campo, cuja extensão é ilimitada.

Tadeu Chiarelli (1998) chama a atenção para um fato importante a se considerar na década de 90: a profissionalização do ambiente artístico nacional. Jovens artistas formados pelas inúmeras faculdades e universidades de arte proliferam nas capitais e no interior. As questões aqui expostas podem ser reforçadas, sem dúvida, pelo papel desempenhado pelos professores nas Universidades, pois também no âmbito do ensino da arte, começam questionamentos que apontam para uma possível inversão de papéis, ou de objetivos, voltando a arte, no contexto educativo, a ser um mero acessório, muleta para temas como a ecologia e a cidadania, tópicos que obviamente deveriam perpassar todas os conteúdos escolares.

Repentinamente todos os professores de arte se auto-intitulam postulantes da *pedagogia crítico-social*, todos tratam de questões *multiculturais*, todos, incondicionalmente, *resgatam a cidadania e promovem a inclusão social*. São propósitos muito dignos e presentes na ordem do dia, cujos valores não estão aqui postos em questão [...] E as interrogações continuam: [...] Está o professor de arte insuficientemente informado da complexidade da natureza da criação artística e da experiência estética e, por conseguinte, deixando de assumir a responsabilidade da educação visual de seus alunos? (BAY, 2003, p. 2- 3).

Para Baudrillard (1997), toda a banalidade do mundo repassa a estética e inversamente, toda estética torna-se banal. A arte, cada vez mais pretensiosa, quer tornar-se vida e ao substituir a vida, assume uma forma de

estética generalizada que confere uma “disneyficação” do mundo, que se tornou insignificante. Trata-se de um circuito que ignora que a arte contemporânea tornou-se banalizada e é alimentada por um circuito, pelo público, pelas galerias, pelos críticos, pelos artistas, tornando-se um mundo fechado e auto-referencial, legitimado por um complô da arte.

Rodrigo Naves (2007), um de nossos mais expressivos críticos de arte, no livro *O Moinho e o vento*, escreve sobre a atual superficialidade da arte, conformada em apenas tematizar a realidade a partir de ângulos parciais (étnicos, sexuais, políticos, antropológicos), sem que os trabalhos ajam como forças internas ao mundo que deveriam abrir, expor novas luzes. Acaba por condenar as tentativas “bem intencionadas” de se fazer arte engajada, turbinada pela onda multiculturalista, preferindo apostar em vertentes artísticas que procuram criar novos modos de espessamento da experiência através da simbolização. É nestes que ele aposta.

O que se pretende dizer é que Jean Baudrillard está em companhia bem numerosa e que está na hora de iniciarmos este debate com muito mais propriedade. Os resultados destas indefinições aparecem mais e mais no cenário indefinido da arte, da crítica, do ensino de arte e nos congressos de arte, cada vez mais pasteurizados.

## Notas

---

<sup>i</sup> Linha de pesquisa em Cursos de graduação e pós-graduação dirigidos a artistas, para o desenvolvimento de trabalhos sobre a própria produção, ainda recentes, mas já abundantes em programas de instituições de ensino no Brasil.

<sup>ii</sup> A este respeito, ver [http://snh2007.anpuh.org/simposio/view?ID\\_SIMPOSIO=37](http://snh2007.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=37), com proposta de seminário temático no XXIV Simpósio Nacional de História 2007- História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos, coordenado pelas Lucília de Almeida Neves Delgado (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais), Marieta de Moraes Ferreira (CPDOC - FGV UFRJ).

<sup>iii</sup> A este respeito, ver [http://snh2007.anpuh.org/simposio/view?ID\\_SIMPOSIO=110](http://snh2007.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=110), com proposta de seminário temático no XXIV Simpósio Nacional de História 2007- História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos, coordenado por Luciene Lehmkuhl (Universidade Federal de Uberlândia) e Paulo Knauss (Universidade Federal Fluminense.)

<sup>iv</sup> MARTHE, Marcelo. Robert Hugues. *O guardião da arte*. Veja-São Paulo, Edição 25/Abril/2007.

<sup>v</sup> Scott Heller. “What are they doing to Art History”? IN: ARTnews, Janeiro de 1997, p.105.

<sup>vi</sup> Teixeira Coelho (1999, p. 88) nos dá um exemplo: “De tão imanentes, algumas ações dessa opção estética não se dão conta de que seu sentido possível lhes preexiste metonimicamente, ali ao lado, e lhes

---

rouba toda significação. Na última 'Arte Cidade', os autores de algumas instalações produzidas no interior de um complexo industrial falido e em ruínas e que reproduziam a degradação física e social ambiente não perceberam que a poucos metros dali, à disposição do olhar do espectador, estava a degradação real, em carne e osso e cimento, na forma de sem-tetos abrigados sob um viaduto. Instalações, de tão iminentes, supérfluas”.

#### Referências:

ANDRADE, Antônio Luis M. *A irrealidade da arte contemporânea*. Disponível em <http://www.storm-magazine.com/novodb/argmais.php?id=22&sec=&secn>. Acesso em 15 de abril de 2007(a).

\_\_\_\_\_. *O fim da arte (como meio de conhecimento)*. Disponível em [http://www.terravista.pt/mussulo/1701/o\\_fim\\_da\\_arte.htm](http://www.terravista.pt/mussulo/1701/o_fim_da_arte.htm). Acesso em 20 de março de 2007(b).

ARGAN, Giulio Carlo. *Preâmbulo do Estudo da História da Arte*. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.

BALANDIER, George. *A modernidade e suas facetas*. In : **O contorno: poder e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

\_\_\_\_\_. *O imaginário na modernidade*. In : **O contorno: poder e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *O complô da arte*. In: **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BAY, Dora Maria Dutra. **Resgatando a Arte, Incluindo a Arte...2003**. (no prelo).

BOULBA, Etienne. *Polêmica Como viver junto*. Disponível em <http://www.biennale3000saopaulo.org/materias.php?mid=295>. Acesso em 12 mar. de 2007.

CHAGAS, Paulo. *Diferenças de diferenças: impressões de uma visita à documenta 11* (**CULTURA** 10.09.2002). Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,628827,00.html>. Acesso em 22 de março de 2007.

CHIARELLI, Tadeu. *Os salões e o Salão Nacional Victor Meirelles*. **MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA**. Catálogo 6. Salão Nacional Victor Meirelles: de 3 de dezembro de 1998 a 1 de março de 1999. Centro Integrado de Cultura, Florianópolis, SC, 1999.

---

COELHO, Teixeira. *Por uma arte outra vez transcendental*. **Revista USP**. Dossiê Arte e Contemporaneidade. São Paulo. Nº 40, jan/fev.1999. Pag. 86-94.

\_\_\_\_\_. **Catálogo da exposição Itaú Contemporâneo Arte no Brasil 1981-2006**.

CRIMP, Douglas. *Estudos Visuais, cultura visual*. **Revista USP**. Dossiê Arte e Contemporaneidade. São Paulo. Nº 40, jan/fev.1999. Pag.79- 85.

EVANS, J. and HALL, S. *Visual culture: The reader*. London: Sage, 1999.

FABRIS, Annateresa. *Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual*. **Revista USP**. Dossiê Arte e Contemporaneidade. São Paulo. Nº 40, jan/fev.1999. Pag. 68-77.

Heller, Scott. "What are they doing to Art History"? In: **ARTnews**, Janeiro de 1997.

JAY, M. *Cultural relativism and the visual turn*. **Journal of Visual Culture**, Vol.1, n.3, p.267-278, 2002.

KNAUSS, P. *O desafio de fazer história com imagens: Arte e cultura visual*. **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.12, p.97-115, jan-jun, 2006.

LANIER Vincent. *Devolvendo Arte à Arte-educação*. In: **Revista Ar'te**. São Paulo, Editora Max Limonad, n.11, 1984, pág. 4-8.

LEHMKUHL, Luciane. *Os historiadores e as imagens da arte*. **Anais do I Encontro Nacional de Estudos da imagem**. Londrina: UEL, 2007. P. 414 a 418.

NAVES, Rodrigo. *O moinho e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. ISBN 978853910223

MARTHE, Marcelo. *Robert Hugues – O guardião da arte*. **VEJA** –São Paulo, Edição 25/Abril/2007.

MITCHELL, W.J. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

**October 77**. *Visual Culture Questionnaire*. 1966. P. 25-70.

REY, Valquíria. *Polêmica e interação marcam a Bienal de Veneza*. Disponível em [http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/06/070608\\_biennaleve neza\\_is.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/06/070608_biennaleve neza_is.shtml)>. Acesso em 20 jul.2007.

RIBEIRO, Marília (org). *Waltécio Caldas: o atelier transparente*. Entrevista. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Editora Cosac Naif Edições, 2001.

Dados sobre o autor:

[sandra.makowiecky@pesquisador.cnpq.br](mailto:sandra.makowiecky@pesquisador.cnpq.br)

sandra@udesc.br

Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina – graduação e Mestrado em Artes Visuais. Desenvolve a maioria de suas pesquisas na área de história da arte, enfocando patrimônio histórico, memória, imagem, imaginário, representação. Vice – Presidente da Associação Nacional de pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, eleita para o biênio 2007-2008.