

Instituição sede: Universidade de São Paulo (USP).

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Depto de Filosofia.

Supervisor | Prof. Ricardo Nascimento Fabbrini

Candidata | Virginia Helena Aragonês Aita

Projeto de Pós-doutorado

Título: Novo estatuto da crítica e reconfiguração dos regimes estéticos: ‘cenar estéticas’ e ‘formas de vida por vir’.

Resumo:

Esta pesquisa se propõe a investigar a nova amplitude, dispositivos e operações que redimensionam a crítica de arte e seu estatuto filosófico num horizonte histórico-antropológico. Subsistindo ao esgotamento de uma tradição e a perda de alteridade da imagem, a tensão estrutural da arte parece recompor sua pulsão transformadora numa nova radicalidade, que transpõe a representação para ativar distintos modos de imanência. Sem suprimir a forma, trata-se de fazer face a uma crescente complexidade no limite do representável. Respondendo à diversidade estético-política de práticas emergentes, e refratário às teorias normativas, o novo da arte pluralismo exige a revisão dos termos da estética moderna. A tese implícita é que um deslocamento massivo do sentido não se dá sem uma progressão das formas que o corporificam. Isso implicaria investigar a polarização entre ‘arte estética’ e ‘antiestética’ nas décadas 1960-70 que viciou a percepção com dogmas formalistas estigmatizando a estética no sec. XX, sobretudo na em teorias pós-modernas e crítica pós-estruturalista. A emergência do pluralismo com o fim das narrativas teleológicas, nos leva a examinar sua genealogia no “Perspectivismo” de Nietzsche. Mas ainda, a explicar a heterogeneidade da arte nas formulações de Rancière, Danto e Jean-Luc Nancy, interpelando a ontologia da arte. Com efeito, esses autores premeditam uma reconfiguração da estética, diversificando repertórios sob o “novo regime estético da arte” e múltiplas funções da imagem. Mediante tais parâmetros, trata-se de explorar um registro da crítica como exercício imanente, numa ensaística que consiste em construir “cenar estéticas” a partir de um elenco de obras significativas. Como “*máquinas óticas*”, essas cenar mostram o pensamento ativando conexões no entorno, interpelam a obra num regime estético atravessado pela “prosa do mundo” para

engendrar outras configurações e projetar 'formas de vida por vir' redefinindo a arte mediante essas intrusões.

Palavra chave: formalismo, segregação da estética, crítica pós-estruturalista, pluralismo, novos regimes estéticos, expansão da crítica.

São Paulo, março, 2020

Abstract

This research aims at inquiring into the new amplitude, devices and operations that resize art criticism and its philosophical status in a historical and anthropological horizon. Subsisting to the exhaustion of a tradition and the loss of the image's otherness, the structural tension of art recomposes its transforming drive into a new radicality, which transposes representation to activate different modes of immanence. Without removing the form, it is a matter of facing an increasing complexity at the edge of representation. Responding to the aesthetic-political diversity of emergent practices, and averting normative theories, pluralism reconfigures criticism by way of a revision of the terms of modern aesthetics. The implicit thesis is that a massive displacement of meaning does not occur without a progression in the forms that embody it. This would imply investigating polarizations between 'aesthetic art' and 'anti-aesthetic art' in the 1960s-70s that have vitiated our perception with formalist dogmas thereby stigmatizing aesthetics over the course of the sec. XX, especially in post-structuralist criticism. The emergence of pluralism by the end of teleological narratives, leads us to examine its genealogy in Nietzsche's "Perspectivism". But still, to explain the heterogeneity of the arts in the formulations of Rancière, Danto and Jean-Luc Nancy, questioning their conceptual ontology. These authors endorse a reconfiguration of aesthetics in another key, opening a wide repertoire of predicates ('inflectors') under a "new aesthetic regime of art" and its multiple functions of the image. Applying these new parameters, it comes to explore a modality of criticism as immanent exercise, proposing an essayistic that consists of building "aesthetic scenes" drawing from a list of relevant works. As "optical machines", these 'scenes' show thought activating connections in the surroundings, challenge the work in an aesthetic regime pervaded by the "prose of the world" to engender other configurations and project 'forms of life to come'.

Keywords: formalism, aesthetics segregation, pos-structuralist criticism, pluralism, new aesthetic regimes, the criticism reconfiguration.

Introdução e posição do problema

O desafio implícito desta questão de ordem teórica da arte não é outro senão o de compreensão e esforço hermenêutico diante de mudanças estruturais do sec. XXI, em um mundo que não mais se reconhece em modelos políticos, hierarquias e modos de sociabilidade, instituições e padrões culturais. Esvaziando legitimidades e deflacionado o sentido, a crise semântica e representacional atinge todo um repertório de formas simbólicas, impactando nas relações humanas e sociais que sedimentam formas de vida e culturas específicas. Esta pesquisa propõe-se a investigar a nova amplitude, dicções, dispositivos e operações que redimensionam a crítica de arte e seu estatuto filosófico num horizonte antropológico.¹ Fazendo face à diversidade das relações estético-políticas e práticas artísticas contemporâneas pautadas por questões identitárias e novas subjetividades, um novo pluralismo se dissemina no recuo das filosofias normativas, suspendendo ‘imperativos categóricos’, logicas internas ou enquadramento historiográfico da arte².

Nesse cenário movediço, a pesquisa consistirá em refinar dispositivos críticos e hermenêuticos visando acessar territórios ainda não normatizados e sentidos latentes, expondo a heterogeneidade incontornável da arte, sem com isso suprimir a forma. Concebida como ‘singular-plural’ em Jean-Luc Nancy (Nancy, 2006), no contraponto essencialista do conceito (Arte), ‘as artes’ se multiplicam em um polimorfismo inédito que resiste à inserção em formatos/espacos institucionais (Crimp, D. 2015), ou mesmo, na agenda conceitual da “Crítica Institucional” dos anos 1980-90³. A advertência implícita a ser substanciada, é que mudanças estruturais de pensamento e ethos, implicam um deslocamento relevante do sentido que não se dá sem uma progressão das formas que o veiculam, sem as narrativas e modalidades sensíveis que o revestem. O que pressupõe uma distinção filosófica fundamental expressa no binômio *dizer e mostrar, representar e*

¹ Cf. Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press, 2014; Latour, B. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. ed. Polity, 2018.

² Belting, H. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

³ Cf. Aberro, A; Graw. I. *Institutional Critique and After*. JRP Editions, 2007; Frazer Ward, ‘The Haunted Museum: Institutional Critique and publicity’. *October*, 73, 1995, pp.71-89.

apresentar, reportando àquela entre conteúdo e forma que informa a diferença aqui decisiva entre *o que* representamos e *como* o representamos, na particularidade dos *modos de apresentação* onde incide a forma⁴. O descaso desse aspecto compromete teorias da arte com déficits significativos na compreensão da forma e configuração complexa das linguagens poéticas como se constata não só no multiculturalismo como também no modelo etnográfico⁵.

Presumindo que a arte não se reduz nem às funções do *logos* nem à receptividade imediata da *aisthesis*, é plausível antes supor que restitua a tensão entre esses opostos mediante uma relação instável e produtiva entre *dizer e mostrar*, legível e visível, linguagem e experiência, transparência e opacidade. O que nos remete aos *tropos* e operações da arte em elipses, hipérboles, metonímias e descrições metafóricas, mobilizadas pelo *embodiment* (corporificação) e múltiplas funções da imagem que articulam a ‘*dessemelhança da arte*’ (Rancière,2007). A riqueza dessas técnicas indiretas vai permitir abarcar a diversidade do cenário pluralista deslocando significados para assim engendrar novas configurações.

Nesse sentido, a presente pesquisa dá continuidade à pesquisa anterior, que consistiu no estudos da semântica complexa dos conceitos intencionais e linguagens da arte, da estética kantiana até a filosofia de Danto, sistematizada na dissertação de mestrado (“*Semântica da apresentação estética em Kant: um preâmbulo às estruturas transfigurativas da arte em Danto*”, UFRGS/CAPES). A seguir, uma investigação da estética, linguagens da crítica e ontologia da arte em Arthur C. Danto e seus interlocutores na tese de doutorado (“*A espécie da arte em Danto: da ontologia à granulação estética do embodiment*”, UFRGS/CAPES). Questões específicas dessa ampla análise são posteriormente investigadas num exame pontual da gramática dos conceitos estéticos (*Thick concepts*),⁶ imagens e técnicas indiretas do idioma pictórico em distintos autores (“*Pictorial art as thick image: how ekphrasis, medium, and sensuous embodiment interweave in art criticism*”) num estágio pós-doutoral sob orientação da prof. Lydia Goehr, Columbia University, NY, 2015-2016, bolsa CAPES.

⁴ Zuckert, R. *Representation and Presentation*.

⁵ Parente, A. “Tensas relações entre arte e política: as vanguardas e o modelo etnográfico”. São Paulo: Revista CULT, junho/ 2018.

⁶ Cf. Aqui referimos ao uso que faz Bernard Williams para pensar conceitos éticos em comparação com teóricos, *Ethics and the Limits of Philosophy*, (Harvard University Press, 1985).

Contextualizar essa ampliação da crítica de arte, sem dúvida, passa pela questão do ‘fim’ da arte’ ou o termo de uma historiografia que remonta ao *Quattrocento*. Consuma-se assim, com o alto modernismo, uma extensa tradição compilada sob a forma de um percurso histórico que, segundo Danto ecoando Hegel, culmina na autoconsciência da arte, ou no conceito filosófico que equaciona no problema dos *objetos indiscerníveis* da arte Pop⁷. No entanto, o que parece mais relevante não é uma retórica do ‘fim’, mas antes o que se segue do mesmo: a nova temporalidade do ‘presente histórico’ e o impacto dessa descontinuidade nas práticas e autocompreensão da arte abrindo à crítica um novo panorama. Descritiva e ensaística, pós-histórica e pluralista, a crítica não mais se sujeita às grandes narrativas da arte ocidental e teorias normativas. Ora, o movimento que então confere à crítica estatuto filosófico, de matriz interpretativa e narrativa identificadora dada sua capilaridade e poder de inflexão, é o mesmo que a dissocia do rigor abstrato da filosofia refratário à heterogeneidade das artes. Deve-se observar que essa dilatação do território da crítica na arte ‘pós-histórica’ é proporcional ao recuo progressivo do domínio da filosofia no sec. XX, desde o ataque do positivismo lógico à metafísica ou do reproche de Wittgenstein ao *nonsense* de suas proposições. Em resposta a esses deslocamentos epistemológicos e historiográficos da arte, a reconfiguração da crítica e os novos regimes estéticos que analisamos a seguir, prefiguram uma outra ordem representacional e política da arte no modelo pluralista, projetando na experiência estética padrões inclusivos prefigurando outras sociabilidades possíveis.

Vale notar ainda, que nesta abordagem a estética não se confunde com o hedonismo sensível nem reitera a autonomia da forma moderna, mas se articula na tensão entre o tecido sensível e ordens conceituais supervenientes: um tipo de modalidade, um novo regime que redistribui o sensível retendo sua horizontalidade igualitária, como a seguir sugere Rancière. Uma necessária pedagogia ou propedêutica civilizatória, já insistia Schiller (Schiller, F.1995), advertindo contra a supremacia do *logos*. Ancorada na sensorialidade, a estética nos reenvia à corporeidade da arte, ao signo impresso na *apresentação sensível*; ao corpo da obra que estampa o trauma como “emblema de

⁷ Cf. Danto, A. C. “The End of Art”. in: (ed. Berel Land), *The Death of Art*. New York: Haven Publishers, 1984; “Approaching the End of Art”, in: Danto, A.C. *The State of Art*, New York: Prentice Hall Press, 1987; “Narratives of the End of Art”, Danto, AC, *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, New York: Noonday Press, 1991. Danto, AC. *After the End of Art*, 1997. Mas ainda, para autores que tratam a mesma questão sob uma abordagem historicista ver: Koselleck, 2006; Belting, 2006.

degradação” e testemunha da opressão de que nos fala Hal Foster.⁸ Opõem-se tanto à ‘estetização da vida’ das vanguardas modernas quanto à ‘generalização estética’ do hedonismo contemporâneo, ou ao ‘abuso estético’ da arte consumida sem mediações na cultura do entretenimento (Fabbrini, R. 2012/42.). Responder ao desafio de uma nova dicção e amplitude da crítica de arte pós-histórica implica, portanto, uma reconfiguração da estética que comporte a expansão de seus vocabulários e gramáticas para além das semióticas, nos redirecionando às formulações de Rancière, Danto e Nancy numa reconfiguração da estética que comporta modos de corporificação/condições materiais de articulação do sentido (Rancière, 2007; Danto, 2004, 2013; Nancy, JL. 2006).

Desse modo, essas teorias apontam perspectivas aos diagnósticos de esgotamento frequentes na discussão recente. Como o abandono de uma identidade cultural reduzida ao “consumismo espetacularizado” em Benjamin Buchloh (Buchloh, 2012)⁹; o fim da história da arte como ‘enquadramento’ de uma arte autônoma numa cultura histórica em Belting (H. Belting, 2006); o termo de uma narrativa teleológica e excludente que se consoma no modernismo (‘fim da arte’), no próprio Danto (Danto, 1997), fraqueando a emergência do pluralismo contemporâneo; ou ainda, a crítica à representação que leva a investigar “zonas inexploradas do real e do histórico” em Hal Foster, com elenco de termos que vão do ‘abjeto’ ao ‘arquivo’, da mimese ao ‘precário’ e ao ‘pós-crítico’ sem, no entanto, fixar uma taxonomia (Foster, H. 2015).¹⁰

Sobretudo, nesses autores sobressai o modo como o esgotamento de uma ordem dominante desencadeia pulsões opostas que suscitam novas arregimentações, levando a reconsiderar a própria ideia de radicalidade associada às vanguardas. É relevante como, aproximando arte e vida, persiste nesse contexto “o desejo compulsivo por uma outra ordem”, a centelha da vanguarda com sua negatividade e poder de reconfiguração. Serve de guia para discutir essa formulação a aguda investigação de Fabbrini numa genealogia

⁸Hal Foster se refere ao corpo como ‘emblema da degradação’ ao tratar da arte abjeta, mas a super exposição do corpo ou carnalidade da arte remonta à Ticiano (*Esfolamento de Marsias*) atravessa a modernidade em Kooning, Bacon, Lucien Freud até Cindy Sherman e, também, em Artur Barrio, Lygia Clark, Lygia Pape, Tunga, Brígida Baltar e outros tantos que tematizaram o corpo.

⁹ É também relevante aqui a análise de Buchloh em seu livro recente, *Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2015; Cf. Foster, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. New York: Verso, 2015

¹⁰ Tratados como não paradigmáticos, mas antes, “estratégias composicionais” ou “tendências comuns” reativas a um momento histórico, Foster nos permite explorá-los em um novo registro em diálogo com taxonomias locais. Como indicamos no ensaio final transpondo a noção de ‘exacerbação da mimese’ na obra de Isa Genzken a outras constelações de obras. Cf. Foster, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. New York: Verso, 2015

teórica da relação entre imaginário moderno, definido pela “crença no poder transformador da arte, no sentido da estetização da vida”, e o contemporâneo ou pós-vanguardista.¹¹ Nessa perspectiva, o fim das vanguardas modernas não significou em absoluto um fim ou morte da arte moderna, que subsiste como linguagem, mas o esgotamento de um imaginário caracterizado pelas ideias de evolução, progresso e utopia (ibid.). Contudo, convergindo com nossa posição, adverte que as críticas pós-modernas devem ser reavaliadas “pois a falência das vanguardas como projeto de emancipação, não resultou na neutralização dos poderes de negação da arte”. Se não mais como inovação radical ou transgressão de uma ordem simbólica, agora persistem, nos termos de Hal Foster, como um “modo cáustico de imanência” (Ibid. 2015) ativando novos sentidos e reações por sua presença corrosiva. Longe das rupturas heroicas, trata-se agora de um movimento sutil de rastrear ‘fraturas’ para ativá-las, diligentemente, até que se produzam inversões. A própria ideia de radicalidade se recompõe como “uma experiência íntima da temporalidade”,¹² em vez da experiência do *choc* que se banalizou “perdendo seu poder emancipatório via aprofundamento da percepção.” (Fabbrini, 2002).

Reencontrar a inteligência e energias subversivas de vanguarda, sua negatividade e poder transformador, portanto, implica mais que renomear estratégias e reeditar formas viciadas, supõe repensar princípios teóricos e regimes estéticos que as modelam. Como tratamos a seguir, substanciar essa análise supõe examinar condições de possibilidade dessa nova fatura da crítica no cenário contemporâneo, pontuando deslocamentos e revisando pressupostos que a determinaram no sec. XX, com o propósito de esboçar outro *modus operandi* da crítica, como inteligibilidade apta a reconhecer e enunciar práticas artísticas diversas, modos de perceber e interpretar que codificam formas de vida por vir.

Desdobramento do problema

Uma circunstância decisiva para essa investigação é o considerável **esvaziamento da estética** sofrido pelas gerações da *neovanguarda* (arte Pop, Conceitual, Fluxus, Minimalista) das décadas de 1960-70, quando se generaliza a tendência antiestética como recusa ao formalismo modernista examinada por Hal Foster em seu

¹¹ Fabbrini, R. “O Fim da Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade”. *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Arte da Unicamp. Ano 8, vol. 8, n°2, 2006, pp 111-129; A Arte Depois das Vanguardas*. Ed. Unicamp, 2002.

¹² Cf. *In Search of Terms*, p.6, Foster, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. New York: Verso, 2015

livro¹³ *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Da perspectiva dessa análise pós-moderna, o ‘lugar comum’, o cotidiano apropriado pela arte passa a ser o tema investigado¹⁴ por críticos eminentes em produções paradigmáticas, como os ‘escritos’ de Cage, fotogramas de Cindy Sherman e colagens de Barbara Krüger. Nesse respeito, deve-se ainda referir o texto de Danto sobre a demonização (abuso) da beleza e da forma estética pelas vanguardas históricas e neovanguardas em seu *The Abuse of Beauty*¹⁵. Enquanto Rancière adverte sobre a perda de alteridade da imagem face a proliferação exponencial de imagens e mídias da indústria cultural, num cenário em que tudo se reduz a imagens e a própria realidade, como algo distinto, colapsa.

Ajustando o foco, o interesse incide no impacto do domínio modernista de Greenberg na segunda metade do séc. XX,¹⁶ acarretando a rejeição da estética na produção artística subsequente. Essa doutrina formalista esgotou-se com o declínio do expressionismo abstrato, presumivelmente, em razão da limitação de seu vocabulário restrito à especificidade do *medium* (planaridade, monocromo e *grid* geométrica). Incapaz de se renovar, o alto modernismo, aspirando a essência da arte por meio de uma agenda subtrativa, se exaure. Com efeito, o formalismo levou a um achatamento dos significados da arte e à severa restrição do seu domínio ao isolar a arte do ‘mundo da vida’ (*Lebenswelt*), de suas práticas e dinâmicas sociais. De outra parte, seu esgotamento precipitou o surgimento das novas vanguardas na arte americana do pós-guerra, com a ascensão do lugar-comum ao status de arte transformando objetos e performances da vida cotidiana em arte, especialmente John Cage, Robert Morris, Rauschenberg, Eva Hesse. Todavia, e este é o ponto crucial, o formalismo perpetua os termos da recepção da estética, como normativa e excludente, pelas décadas seguintes induzindo à marginalização generalizada da estética em movimentos como Fluxus, arte Pop, Minimalista, Conceitual e tendências subsequentes. O próprio Danto, considerado o filósofo dessa vanguarda dos anos 60-70, rejeitou inicialmente a estética sem investigar pressupostos formalistas, tomando como exemplo a noção de *forma significativa* em Roger Fry e Clive Bell.

¹³ Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New Haven: The New Press, 2016

¹⁴Foster, Hal. *Op. cit.*

¹⁵ Danto, A. C. *The Abuse of Beauty*, Chicago: Open Court, 2004. Vide tradução, *O abuso da Beleza*; São Paulo: Martins Fontes, 2015.

¹⁶“*Pintura Modernista*”, artigo publicado em 1960 (*Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. Chicago: Chicago UP, 1993) é o texto programático desse movimento. Vale notar que a principal objeção ao formalismo tem sido o viés restritivo e excludente que sustentou o primado da forma, recusando como ‘bad art’ o que contrariasse o puro design. .

Trata-se, assim, de precisar os fatores que desencadeiam a rejeição da estética nos anos 1960-70 gerando um cenário polarizado entre arte estética e anti-estética que subjaz à divisão moderna/pós-moderna. Uma oposição que se tornou clichê, obstruindo a análise da complexa diversidade da experiência da arte que, *ipso facto*, impõe investigar a contaminação da estética em sentido amplo¹⁷ pelo formalismo que induziu sua marginalização. O que nos leva a analisar os pressupostos estéticos do formalismo responsável pela classificação restritiva da arte do sec. XX, opondo como excludentes o ‘modernismo estético’ e ‘pós-modernismo antiestético’, como sustenta Costello em artigo seminal sobre o legado de Greenberg e a reação pós-estruturalista nas teorias pós-modernas.¹⁸ Vale notar ainda que uma análise minuciosamente documentada dos méritos e objeções ao formalismo de Greenberg se encontra nos textos de Thierry de Duve¹⁹.

Não obstante, essa segregação da estética fica exemplarmente caracterizada na crítica de Rosalind Krauss²⁰ e grupo da *October* ao modernismo, quando recupera o Dada e o Surrealismo, sintomaticamente excluídos da narrativa formalista sob o rótulo de *bad art* ou arte não-estética. A metodologia dessa crítica é traçada no catálogo *Formless*²¹ em cujo vocabulário e ‘operações’ são desconstruídos ‘mitos fundacionais’ do modernismo. Mas é na leitura que faz de artistas como Pollock, com negações termo a termo de conceitos empregados por Greenberg, que se observa uma estratégia ainda atrelada à sua terminologia e subordinada àqueles conceitos. Sem questionar pressuposições que modelam essa estética, a crítica pós-estruturalista produziu inversões ainda atreladas aos termos daquela teoria, com efeito, derivando não uma posição anti-estética mas tão somente anti-formalista.

Isso parece exigir um esforço profilático de discriminar pressupostos pondo em xeque a própria noção de estética instrumentalizada pela teoria modernista. Como

¹⁷ Cf. Schusterman, R. “The End of Aesthetic Experience” in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, vol.1, winter, 1997. Schusterman diagnostica o fim da experiência estética em razão da depreciação de seu aspecto fenomenológico que acirra a dicotomia entre abordagens fenomenológicas e epistêmicas. Assinala essa retração da estética nas teorias de acento epistêmico ou semiótico, como M. Bearsdsley, N. Goodman e G. Dickie. Propõe-se a restaurar a experiência estética segundo aspectos valorativos, fenomenológicos, semânticos que pautaram o conceito ao longo da tradição vitalista (Bergson, Nietzsche) e pragmática (Dewey).

¹⁸ Cf. Costello, D. “Greenberg’s Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 65, nº2, 2007.

¹⁹ Cf. De Duve, T. “The Monochrome and the Blank Canvas”. in *Kant After Duchamp*, MIT Press, 1996. Ver também do mesmo autor, *Clement Greenberg Between the Lines*, Paris: Éditions du Voir, 1996.

²⁰ Krauss, R. & Bois, Yve-Alain. *Formless*. New York: Zone Books, 1997. Krauss, R. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994.

²¹ Cf. Krauss, R; Yves-Alain Bois. *Formless. A User’s Guide*. New York: Zone Books, 1997.

veremos, Greenberg recorre à estética kantiana a fim de justificar seu formalismo essencialista²² incorrendo numa ‘miopia estética’ que reduz a *Crítica da faculdade do juízo*²³ à doutrina do *juízo de gosto puro* preterindo a noção de ‘beleza aderente’ da arte em favor da ‘beleza livre’ da natureza estritamente formal. Mas ainda, no seu propósito de reduzir o estatuto da arte ao valor estético, passa a equacionar a “qualidade estética” à “especificidade do *medium*” em seu artigo programático, *Modernist Painting*, 1960.²⁴ Ora, justamente essa leitura da estética pela ótica formalista colide com a revisão recente da *KU*²⁵ que restitui à estética kantiana o papel substancial da *arte bela* e da semântica da expressão e apresentação das ideias estéticas (§§44 à 59), compatibilizando o formalismo da finalidade com a expressão de conteúdos representacionais. Tomando essa revisão como parâmetro para contestar aquela ‘apropriação’ formalista da estética kantiana, propõe-se uma leitura capaz de desindexar a estética de pressupostos restritivos.

Na mesma linha argumentativa, deve-se ainda examinar contextos que operam uma inversão da agenda formalista, caso do neoconcretismo brasileiro que imprime uma notável inflexão à racionalidade construtiva da forma confrontada com práticas culturais e modos de sociabilidade locais, conforme aponta o estudo de Alexander Alberro sobre os *détournements* do modernismo na América Latina e Brasil. Sobretudo pela farta documentação e análise histórica do seu livro, *Abstraction in Reverse*²⁶, 2017, consideramos esse estudo uma referência fundamental. Focando na questão da recepção, discute como o neoconcretismo impõe deslocamentos e ressignificação radical do legado moderno numa atmosfera cultural diversa, investigando como latino-americanos (Le Parc, Maldonado, Soto), e sobretudo, neoconcretos brasileiros (Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, etc.) modificam a percepção da arte moderna filtrando-a em narrativas e processos artísticos que alteraram padrões de recepção do espectador (*spectatorship*) numa nova dinâmica interpretativa. Longe de impor o formalismo, sustenta que o modernismo capacitou artistas com vocabulário próprio do contexto local a transformar

²² Greenberg, Clement. *Homemade Esthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1999. (Trad. Vera Pereira) *Estética Doméstica*, São Paulo: Cosac Naify, 2002.

²³ Kant, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad., comentário e notas: Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

²⁴ Cf. Gloria Ferreira e Cecília Cotrim (Org. e notas). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. A coletânea de textos contém comentários importantes para situar sua teoria.

²⁵ Kant, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, §§14-16. Cf. Allison, H. *Kant's Theory of Taste*, Cambridge UP, 2001. Guyer, Paul. *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge UP, 2012. Danto, A. C. “Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetic Ideas”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65:1, 2007, pp. 121-129. Defendo essa nova abordagem em minha dissertação, “*Semântica da apresentação estética em Kant: um preâmbulo às estruturas transfigurativas da arte em Danto*”(UFRGS/CAPES).

²⁶ Alberro, A. A. *Abstraction in Reverse*. University of Chicago Press, 2017.

de modo irreversível a forma canônica de recepção do moderno. A relevância desta revisão para a nossa pesquisa é que permite retrazar genealogias da arte contemporânea de uma perspectiva mais complexa e diversa, a partir da análise de obras seminais e não de protocolos historiográficos.

Nos contornos do cenário contemporâneo em que se extingue a autonomia da forma, trata-se investigar a expansão da estética na confluência do pluralismo, cuja demanda por diversidade de repertórios redefine a própria concepção de forma de maneira inclusiva. O que nos leva a um ponto crucial dessa pesquisa num exame detido da noção de **pluralismo**, que tem sua formulação inicial no sec. XIX com o “perspectivismo” de Nietzsche²⁷ analisado por Danto e outros autores, seguida pela questão da pluralidade das artes em Jean-Luc Nancy.²⁸ O ‘perspectivismo’ é retomado por Danto para substanciar suas próprias teses sobre o novo pluralismo das artes, filosofia da história e *sentenças narrativas* que enunciam temporalidade modal, mas também como base para sua noção do novo pluralismo da arte no contexto do presente pós-histórico e da respectiva suspensão da periodicidade histórica.²⁹

Esse roteiro, justamente, conduz ao núcleo da nossa investigação, a saber, a questão dos novos regimes estéticos da arte em que uma reconfiguração de sentido, invariavelmente, passa por uma reconfiguração da estética em resposta ao pluralismo, como se constata em Rancière, Danto e Nancy. Nesse propósito, examinamos em Rancière a concepção de um novo regime da estética não como representação fundada no semelhante, mas como “*regime de uma certa alteração da semelhança – ou seja, de um certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível*” (Rancière: 2007).³⁰ Introduce assim o novo regime estético da arte como “um certo sistema de relações entre o visível e o dizível” que se desdobra em um “regime de imagística (*imaginess*) da arte” capaz de processar as múltiplas funções da imagem redistribuindo e reordenando o *input* sensível³¹. Explica que as imagens da arte, acessando funções imaginativas e condições operacionais específicas, são antes *relações* entre essas duas

²⁷Danto, A. *Nietzsche as Philosopher*, Columbia University Press, 2005; *Narration and Knowledge*. Columbia University Press, 2007. Nietzsche, F. *Além do Bem e do Mal; Genealogia da Moral; Nehamas*. A. *Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1985.

²⁸ Nancy, Jean-Luc. *Le Sens du Monde*. 1993, 1996, 2006)

²⁹ Danto nesse respeito se alinha às formulações de Koselleck. Cf. Zammito, John. “Koselleck’s Philosophy of Historical Time(s) and the Practice of History”. *History and Theory* 43 (February 2004), 124-135

³⁰ Rancière, J. *The Future of Imagine.*, New York: Verso, 2007, p.12.

³¹ Rancière, J. Op. Cit.; Cf. *The Politics of Aesthetics*. Continuum, 2009.

ordens (o visível e o dizível) que se desdobram em diferentes funções. Com isso, torna-se possível dispor de uma miríade de formas recombinao descrição e imagem, o visível e o invisível sob novos dispositivos e operações da arte para responder aos deslocamentos de sentido e dinâmicas das relações.

Já Danto, o filósofo da arte Pop e Conceitual com sua teoria semântica compilada no , *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981, sinaliza agora uma guinada para a estética (*The Abuse of Beauty*, 2003). Com uma revisão substancial redimensiona não só a ideia de beleza, desatrelada do gosto e do esteticismo, mas da própria estética como fator externo à significação. Propõe uma reconfiguração da estética interna ao sentido, nos termos de uma retórica-pragmática apta a acessar um vasto repertório de predicados estéticos cujas inflexões retóricas se aplicam igualmente à arte antiestética do *avant-garde* e a uma pintura do *Quattrocento*. A consequência decisiva da sua teoria do ‘fim da arte’,³² como termo de uma narrativa mestra e sua *démarche* teleológica, é a emergência de um pluralismo que amplia o papel da crítica conferindo-lhe a função identificadora da arte antes reservada à filosofia.³³ Cabe, então, à crítica a função de produzir interpretações referenciais que tratam de discriminar e identificar a obra por desvendar sentidos articulados e corporificados ‘nesta’ forma sensível (*embodiment*). Mais que um dispositivo hermenêutico, essa interpretação funciona como “procedimento transformativo” (duplamente metafórico) que primeiro *transfigura* o objeto em signo e, em seguida, o *transfigura* em obra de arte mediante deslocamentos que a constituem como ‘artefato semântico’³⁴.

Jean-Luc Nancy, por sua vez, introduz a noção central da arte como um “singular-plural” que delimita o estético não imediatamente no fluxo da percepção ou sinestesia dos sentidos, mas envolvendo mediações complexas, operações conceituais, para instituir a pluralidade das artes numa diversidade intencional, como produção técnica no que denomina uma *ontotecnologia*.³⁵ “O singular-plural da arte”, diz Nancy, “se estende na

³²Cf. Danto, A. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 1997 (trad. Edusp-Odysséus, 2006).

³³ Cf. Goehr, L. “For the Birds/Against the Birds”. *Action, Art, History, Engagements with Arthur Danto*. New York: Columbia University Press, 2007. p.56-64.

³⁴Cf. Schaeffer, Jean-Marie. Danto, C. *Transfiguracion du Banal*. Prefacio à tradução francesa. Paris: Seuil, 1989.

³⁵ Cf. Jean-Luc Nancy, *Dis-Enclosure: The Deconstruction of Christianity*. Fordham: Fordham University Press, 2008. p. 24-25. Nancy propõe-se a reformular a questão da criação a partir da desconstrução da noção neoplatônica, nos termos de uma exteriorização como estágio decisivo da nova concepção do sentido num universo tecnológico. Sob essa nova noção da criação define-se uma nova ontologia, uma ontotecnologia que emerge após longo domínio da primeira.

multiplicação interminável das decisões técnicas do artista”³⁶ significando com isso que fazer arte é antes julgar, decidir, escolher, como produção intencional que se exerce sobre uma exterioridade. Confrontando a dialética do universal e do particular³⁷, conceito atemporal e historicidade, no rastro de Heidegger e Hegel, Nancy empreende uma investigação profunda da origem dessa natureza plural fora da ontologia tradicional. Considera que a questão central, “porque existem várias artes e não apenas uma?”, foi sistematicamente evitada pela filosofia, já que não se trata, simplesmente, de uma ontologia. Nesses termos, a questão não é mais ‘o que é a arte?’ como definição de uma essência, mas a indagação sobre sua origem plural, sobre o modo como a natureza das artes emerge de sua heterogeneidade, identificando-as sua singularidade como produtos intencionais.

De outra parte, o neoformalismo proposto num capítulo instrutivo por Noël Carroll³⁸ revisa filosofias da arte buscando uma concepção alternativa de forma capaz de compreender artistas de vanguarda como Robert Morris e John Cage, respondendo aos desafios contemporâneos com novos repertórios de formas, eventos e processos artísticos. Em seu intuito classificatório, o neoformalismo trata de explicar a distinção forma/conteúdo de outra maneira, afirmando que o conteúdo de uma obra de arte é seu significado ou tema, e a forma, o modo de apresentação de seu significado, a maneira pela qual seu significado aparece, a maneira como é corporificado, apresentado ou articulado. Seu *modo de apresentação* é aquilo que dá forma (no sentido de incorporação) ao significado.³⁹ Contudo, limita-se a arregimentar poucos autores em torno de um núcleo conceitual reiterado como alternativa à concepção da forma associada ao formalismo. Mas sem dúvida serve de advertência em casos como do modelo etnográfico em Walter Benjamin e Hal Foster, em que a negligência relativa à forma estética induz à “inconsciência ótica”, ignorando sentidos articulados sob o visível e facilmente reincidindo no padrão ideológico⁴⁰.

³⁶ Nancy, Jean-Luc. *The Muses*. California: Stanford University Press, 1996 p. 35.

³⁷ Reintroduz na arte a dialética entre unidade do conceito e diversidade das artes, que remete em sua origem à célebre disputa sobre os “universais” travada entre filósofos nominalistas e realistas na baixa Idade Média acerca da natureza dos universais como entes de pensamento, ideias inatas ou formas puras.

³⁸ Carroll, Noël. 1999. *The Philosophy of Art*. London: Routledge; Ibid. “Recent Approaches to Aesthetic Experience”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70:2 Spring 2012.

³⁸ Cf. Danto, A.C. *After the End of Art*. p.195

³⁹ Carroll, Noël. Ibid. p. 126.

⁴⁰ Parente, A. “Tensas relações entre arte e política: as vanguardas e o modelo etnográfico”. São Paulo: Revista CULT, junho/ 2018.

Sem dúvida, foi Hegel, em seus *Cursos de Estética*.⁴¹premeditando o fim da arte com a ascensão da cultura do racionalismo moderno, que primeiro caracterizou a arte em termos de uma *relação recíproca* entre um conteúdo (Ideia) e seu ‘modo de apresentação sensível’ (*Darstellung*), fazendo o pensamento permear o sensível transfigurado pela ideia, além da mera exterioridade da sensação.⁴²Mas é na virada do milênio, que Danto, *mutatis mutandis*, atualiza esse pensamento elaborando o conceito de arte como *embodied meanings*⁴³como relação complexa, de ‘reciprocidade’ ou ‘interpenetração’ entre um conteúdo e a forma sensível que instancia, no que chama de relação simbiótica. Nos termos de uma ‘estética do sentido’, que delimita o sentido da obra a partir de uma interpretação ao mesmo tempo em que o articula e reconfigura esteticamente na sua corporificação (*embodiment*) em um meio sensível. É essa dupla abertura da forma à granulação sensível da matéria e à interlocução discursiva que o *embodiment* viabiliza franqueando um amplo repertório à nova crítica no intuito de responder à crescente complexidade de práticas artísticas que demandam outras configurações, à urgência de visibilidade e inclusão dos que subsistem à margem dos cânones

Com efeito, é sua filosofia da arte ancorada no pluralismo pós-histórico que confere à crítica estatuto filosófico dada sua capilaridade e amplitude hermenêutica, exemplar na identificação de obras de arte. Insiste que um mundo pluralista “*requer uma crítica de arte pluralista*”, significando com isso a emancipação dos cânones dominantes propondo “*uma crítica que não dependa de uma narrativa histórica excludente, mas que tome cada obra em seus próprios termos, considerando suas causas, seus significados, suas referências, o modo em que estes são materialmente corporificados e o modo em que devem ser entendidos.*”⁴⁴Desse modo, sobrepõe a singularidade da obra à generalidade do discurso, que com suas matrizes causais e corporeidade impõe inflexões e desvios metafóricos à linguagem. Para Danto, impõe-se a premissa de que, “*A distinção entre obras e meras coisas reaparece como uma distinção na linguagem usada para descrever obras e a linguagem para descrever meras coisas.*”⁴⁵Caberá, pois, à crítica o papel paradigmático de produzir interpretações e novos inventários da arte aptos a

⁴¹ Hegel, G.W.F. *Cursos de Estética*, vol. 1,2. Trad Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

⁴² Observa-se aqui a relevância do estudo de Werle sobre a questão da aparência sensível da Ideia em Hegel no contexto histórico de Goethe que converge com essa interpretação. Cf. Werle, M. A. *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

⁴³ Cf. Danto, A.C. *After the End of Art*. p.195.

⁴⁴ Danto, A.C. *After the End of Art*, p. 150.

⁴⁵ Danto, A.C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard UP, 1981, p.104.

contemplar a diversidade contemporânea pela compreensão das obras como ‘sentidos corporificados’ (*embodied meanings*), explicitando relações complexas que engendram a forma como expressão de um conteúdo⁴⁶.

Faz-se aqui um parêntese para observar como Glissant,⁴⁷ entre as vozes mais eloquentes da atualidade, conceitua a diversidade nas relações e processos como a ‘crioulização’ na arte etnográfica em que a mistura de línguas e culturas produz o inusitado, como a música caribenha ou o jazz americano. Um processo de transformação contínua e aberta à pluralidade que reage à homogeneização moderna com uma diversidade ímpar de repertórios, práticas e linguagens. Decisivo na construção das poéticas, o conceito do diverso funda-se na problemática das relações⁴⁸ que se valem da língua, cultura e identidade como agentes principais. Como em outras dinâmicas contemporâneas, a questão implícita desse novo pensamento da arte é a demanda por modos distintos de conceber e operacionalizar a forma, supondo relações complexas articulando significados e suas respectivas formas, sem recair numa estrutura autônoma.

O dispositivo da ‘cena estética’

Mas é especialmente com a noção de “cena estética”, introduzida por Rancière em seu livro, *Aistheisis*, 2013,⁴⁹ que propomos um exercício exemplar desta nova fatura da crítica. Um outro registro em que a fragilidade dos vínculos, a profusão de associações e os percursos erráticos se revelam na potência de uma figuralidade que não congela no espaço da forma positiva, mas remete sem cessar a sua corporeidade desdobrando-se no tempo. Mais que um jogo estético, esse dispositivo não se deduz de tipos ou categorias, mas interpela as ontologias para ancorar no ‘tecido sensível da experiência’ em que ‘formas’ e ‘modos de inteligibilidade’ emergem num inventário exemplar. Torna possível redefinir a própria arte constantemente transformada pelo contato com outras esferas da experiência.

A ‘cena’, sublinha Rancière, não é ilustração de uma ideia, mas sim, “*uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento ativo tecendo conexões entre percepções, afecções, nomes e ideias...*” (Ibid., p.62). Sua função é tornar visível o contexto interpretativo e interfaces sensíveis, valendo-se das trocas constantes com o meio para

⁴⁶ Danto, A.C. “Art Criticism after the End of Art”. *Unnatural Wonders*, 2005.

⁴⁷ Edouard Glissant. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

⁴⁸ Edouard Glissant, *Poética da relação*. Sextante Ed., 2011.

⁴⁹ Rancière, J. *Aistheisis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. New York: Verso, 2013.

reconfigurar o imaginário da arte. Borrando especificidades que definem a arte e limites que a separam da vida pretende demonstrar assim que esta, “*longe de diluir-se pelas intrusões da prosa do mundo, redefine-se incessantemente ...*” (Ibid.) por seu intermédio. Sem pretensões ontológicas universalizantes, a arte redefine-se pelas bordas, pelo seu exercício e imanência num território ampliado da experiência.⁵⁰

Aqui os episódios descritos pelo autor funcionam como núcleos em que esse regime estético se articula em ‘cenas’, incorporando territórios e padrões inexplorados numa seleção que recusa obras célebres da modernidade (Olimpia, Fonte, etc.) para explorar iconografias laterais.⁵¹ Desvia do *mainstream* com percursos erráticos para retrair o périplo modernista a partir de obras seminais, mas não mais de unanimidades, abrindo outro leque de influências e associações. Emulando esse *modus operandi* num cenário particular, trata-se finalmente, com os parâmetros teóricos aqui traçadas, de explorar um novo registro da crítica como exercício imanente de reflexão sem se limitar a repertórios formalizados.

Ensaio Crítico

Propõe-se a seguir, como produto final dessa investigação, um ensaio crítico que consistirá em construir ‘cenas estéticas’ explorando o modelo crítico-poético de Rancière em seu livro, *Aisthesis*,⁵² contudo pautando-se por um outro recorte. A partir de uma seleção de artistas/obras que operam como ‘catalizador’ de uma interlocução crítica, busca-se adensar a articulação interna das obras no diálogo com entorno e aporte interpretativo. Observando que cada ‘cena’ apresenta um evento singular, iluminado pela rede interpretativa que lhe confere sentido inscrevendo-o numa constelação móvel. Trata-se, pois, de elaborar uma operação crítica que não se limita a uma exegese ou hermenêutica, mas que é sobretudo uma operação transformativa, ativando a obra, ampliando repertórios estéticos com o meio para reconfigurar linguagens e ressignificar a experiência.

⁵⁰ “*A arte nos é dada através dessas transformações do tecido sensível, ao custo de fundir constantemente suas próprias razões com as de outras esferas da experiência*”. (trad. livre) Ibid., p.62.

⁵¹ Como o impacto sobre as revoluções cenográficas do sec. XX das crônicas boemias do *Funambules e Folies Bergère*, dos devaneios “góticos” de Ruskin sobre a “paradoxal” arquitetura funcionalista Mies Van der Rohe, ou a inegável influência de Loie Fuller e Charlie Chaplin na história do modernismo. Cf. Ibid. p. 100.

⁵² Rancière, J. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. New York: Verso, 2013.

Exemplificamos, a seguir, um partido crítico com uma seleção provisória de artistas a ser ajustada em etapas posteriores da pesquisa. Aqui cada ‘cena’ é um recorte da obra de um artista que, ativado numa rede interpretativa, imanta, interpela e intensifica estratégias análogas nos demais. Partindo de um elenco de artistas previamente pesquisados (Sarah Zse, Isa Genzken, etc) e recentes produções nacionais (Carmela Gross, Laura Vinci, Lucia Koch, Sergio Sister, Laura Vinci) em que essas interlocuções se insinuam, traçamos um roteiro hipotético a ser desenvolvido.

O trabalho de Sarah Sze atua como um catalisador pela radicalidade com que alinhava questões que se desdobram numa interpelação recíproca com as outras obras dinamizando suas poéticas. Sze elabora uma estética escultural transformando o espaço através de mudanças extremas de escala, ‘colonizando’ espaços periféricos, interagindo com a arquitetura e alterando nossa percepção e experiência mediante intervenções *in situ*. Com composições milimetricamente ordenadas de materiais cotidianos (cotonetes, saquinhos de chá, garrafas pet, esquadrias, lâmpadas, fotos, xerox, ventiladores elétricos, etc.) Sze constrói instalações efêmeras que se alastram, atravessando paredes, pendendo do teto, afundando no chão (Cf. *Triple Point*, 2013; *Time Keeper*, 2016). Uma infinidade de bugigangas empilhadas, presas em fios, fixadas com clips ou fita adesiva, criam uma dinâmica de acumulação e recompõe uma arquitetura de rastros humanos, detritos, que resignifica e transforma o espaço. Radicalizando a forma e a escala, Sze cria paisagens enciclopédicas que sobem pelas paredes e se estendem no entorno, como “sistemas autoperpetuadores” que se degradam e se renovam. Por vezes simulando instrumentos científicos, suas esculturas parecem querer quantificar e organizar o universo num outro sistema, numa outra ordem mais sutil, urdida pelo frágil e precário. Nessa prática, a escultura se torna um dispositivo para organizar e desmontar informações, um mecanismo para se localizar e se expandir no tempo e no espaço.

Essa obra acende pontos luminosos e estimula interlocuções com o trabalho de Isa Genzken que é norteado pelo precário, pela irreverência dos materiais e desconstrução do funcionalismo. Caracterizada por Foster como “exacerbação da mimese,”⁵³ produz sátiras alegóricas do racionalismo construtivo da Bauhaus em modelos improvisados, *assemblages* de vidro colorido, acrílico e materiais diversos. Com essas estruturas precárias mimetiza os arranha-céus do pós-guerra (Mies van der Rohe), e denuncia o

⁵³ Foster, H. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso, 2015. Kindle Ed. p. 983; Cf. Id. Isa Genzken. *Artforum*. review, fev., 2014, vol. 52, n.6.

anacronismo da arquitetura modernista do vidro em nossos dias (*Fuck the Bauhaus* (Novos Edifícios para Nova York, 2000) e *Novos Edifícios para Berlim*, 2001-2006). Seus planos coloridos, em vidro ou silicone, apoiados ou fixados com fita adesiva num modo instável, não tem nem a integridade da forma modernista, nem sua ética dos materiais, minando a racionalidade positiva das estruturas.

Observa-se uma instigante proximidade com as obras em vidros, espelho, superfícies semi-reflexivas, transparentes e coloridas de Carlos Fajardo (*Espelho no Espelho*, Instituto Ling, 2017; Diáfano, Museu Oscar Niemeyer, 2019) relativa à exploração de materiais, estruturas mínimas e potencialização de reflexos numa poética especular que desafia concepções de forma positiva. Levando ao extremo essa desarticulação da forma em configurações escatológicas do espaço, as instalações de Laura Vinci implodem a solidez da forma escultórica regredindo aos estados elementares da matéria (pó de mármore, vapor, líquidos) envolvendo a paisagem numa aura fantasmática (*No Ar*, 2017; *Morro Mundo*, 2018), ou registrando a passagem do tempo e seu efeito corrosivo sobre a matéria (*Maquina do Mundo*, 2015).

De outra parte, reverberando essa dispersão espacial, em obra recente Carmela Gross (*Roda Gigante*, 2019, exibida no Farol Santander) propõe numa grande instalação uma reengenharia do espaço do museu tensionando desde cima as colunas do prédio com cabos amarrados em cada um dos inúmeros objetos prosaicos espalhados pelo chão, que ascendem em espiral invertendo hierarquias numa ácida crítica política. Pode-se pensar que se trata aqui de uma abordagem do espaço análoga à instalação anterior, *In Vain/Em Vão*, 1999, onde tensiona a arquitetura do prédio da Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, com faixas de elástico e presilhas de metal como que para infletir sua estrutura ortogonal.

Ao tecer a interlocução dessas diversas poéticas propõe-se uma modalidade da crítica que se vale do redimensionamento da estética como campo aberto de resignificação, que não se restringe a designar predicados, mas se articula e se transforma na fricção com o *mundo da vida* impactando suas dinâmicas e hierarquias.⁵⁴ É, portanto, essa reconfiguração da crítica valendo-se da redistribuição do sensível pelos novos regimes estéticos, do amplo espectro e capilaridade de seus tropos e funções imaginativas,

⁵⁴... a arte surge dessas transformações do tecido sensível, ao custo de constantemente fundir suas próprias razões com aquelas de outras esferas da experiência.” Rancière, Op. cit, p.79.

que permitirá ampliar o acesso a territórios à margem, a outros modos de sociabilidade e compreensão do humano excluídos da agenda da administração econômica das coisas.

2. Objetivos:

2.1. Objetivos gerais:

Desenvolver estudo sistemático analisando pressupostos teóricos restritivos da estética, tanto no formalismo como em reações antiestéticas, que marginalizaram seu amplo exercício. Investigar projetos filosóficos de reconfiguração dos termos da estética respondendo ao massivo deslocamento político-semântico no cenário pluralista contemporâneo, reavaliar princípios redefinindo a própria forma mediante relações complexas e novas funções da imagem, com o propósito de operacionalizar uma ampliação dos repertórios e idiomas da crítica de arte. Finalmente, explorar essa nova amplitude da crítica num ensaio crítico exemplar balizado por esses novos parâmetros estéticos.

2.2. Objetivos específicos:

1. Investigar o *ethos* e discursos em que se dá o esgotamento de uma ordem representacional diagnosticado em Buchloh, Belting, Danto e Hal Foster. Sobretudo, como reconhecem nesses sintomas a pulsão contrária, qual seja, a emergência de uma nova radicalidade na arte. Examinar consequências dessa crise no esvaziamento de sentido da imagem da arte, que Rancière caracteriza como ‘a perda de alteridade’ da imagem da arte levando-o a explorar novas funções da imagem em seu ‘regime de dessemelhança’.
2. Analisar a marginalização da estética após domínio da narrativa modernista e como subproduto da mesma, bem como o uso que faz Greenberg da estética Kantiana para seus fins, analisando pressuposições e dogmas que estigmatizam a estética em geral e suscitam reação antiestética na arte pós-moderna e teorias pós-estruturalistas.
3. Revisão da estética kantiana em comentadores chave (Allison, Longuenesse, Costello) que deslocam eixo da *KU* do formalismo da finalidade para o papel crucial da reflexão e ‘expressão de ideias estéticas’ numa semântica da apresentação simbólica que permita desindexar essa estética da contaminação formalista.

5. Análise da perspectiva do neoformalismo sistematizada por Noël Carroll como alternativa ao domínio da teoria formalista e seus imperativos históricos, normativos e excludentes.

6. Investigar contextos históricos da arte que operam uma inversão da agenda formalista, caso dos neoconcretistas brasileiros em que é flagrante a inflexão da forma por práticas culturais e sociabilidades locais. Essa etapa supõe pesquisa de campo em museus e ateliês de artistas bem como acervos e arquivos institucionais.

6. Examinar origem do novo pluralismo no perspectivismo de Nietzsche, sua reformulação em Danto e a abordagem da pluralidade das artes em Nancy. Uma análise detida da discussão do perspectivismo filosófico e seu impacto na história da arte deve subsidiar artigo a ser publicado.

7. Análise do projeto de reconfiguração dos termos da estética em Rancière, Danto e Nancy respondendo à diversidade de práticas artísticas, tendo em vista ampliar o repertório e linguagens da crítica de arte. Bem como investigar o novo estatuto da crítica sob o pluralismo enquanto narrativa identificadora que substitui teorias normativas.

8. Desenvolver ensaio crítico com base no dispositivo das “cenas estéticas” num exercício exemplar dessa fatura ampliada da crítica sob o novo regime estético que se abre a profusão de associações e percursos erráticos que revelam a potência de uma figuralidade que não se reduz à forma positiva. O ensaio crítico monográfico resultante do conjunto da pesquisa deve alicerçar projeto curatorial como indicado a seguir.

3. Resultado esperado, atividades institucionais e divulgação

No **âmbito acadêmico** este projeto prevê a publicação de artigos dos resultados parciais e ensaio crítico final, assim como análises e discussões das seções do argumento teórico tendo em vista desenvolvimento da redação e aprofundamento dos temas para publicação final de monografia. No primeiro semestre, considera-se ministrar palestras e a organização de seminário de leitura, tradução e discussão dos textos tratados. No segundo semestre, propomos como **atividade institucional** a organização de seminário internacional (webinnar) reunindo pesquisadores do departamento e participação de ex-instrutor da universidade de Columbia, NY, e *scholars* da área de estética, filosofia e crítica de arte que já integram o debate acadêmica em curso (Diarmuid Costello, Daniel Herwits, Jonathan Neufeldt, Alexander Alberro, Samantha Matherne/Harvard). No

terceiro semestre, propõe-se uma BEPE para pesquisa e aprofundamento de discussão em instituição internacional a seguir indicada.

Sugerimos para o quarto semestre a realização de curso de extensão estruturado em quatro módulos num departamento, sobre o tema desta pesquisa para alunos de graduação e pós-graduação em áreas afins tendo em vista motivar novas pesquisas de iniciação científica, mestrado e doutorado. Propõe-se ministrar esse curso sobre temas específicos da pesquisa (Formalismo e crítica pós-estruturalista, genealogia do pluralismo e perspectivismo, pluralidade das artes em Nancy, novo regime estético da arte e novas funções da imagem em Rancière, etc). Consideramos ainda a possibilidade de curso como co-ministrante conforme a demanda surgida, além de palestras em eventos acadêmicos.

Para a **divulgação**, memória e continuidade da investigação, considera-se a produção de base de dados, incluindo traduções inexistentes, pesquisa de imagens e textos de acervos bibliográficos e de museus nacionais e internacionais no decorrer da pesquisa, a serem disponibilizadas ao acesso público. O propósito é enriquecer o debate e ampliar, além das fronteiras nacionais, a discussão crítica e filosófica da arte moderna e contemporânea. Como objetivo final, prevê-se a publicação de artigos e de monografia referente ao resultado desta investigação num ensaio filosófico-crítico sobre artistas pesquisados promovendo intercâmbio, discussão e divulgação da produção teórica e artística nacional num afinado diálogo intercultural. A partir da monografia propõe-se a realização de projeto curatorial a ser submetida a edital de instituição vinculada à pesquisa aqui ou exterior (Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, no caso da BEPE em Columbia University, N.Y., bem como New Museum, NY, ou aqui em edital do MAC/SP), como forma de divulgar a produção realizada sob tutela da USP.

4. Metodologia e plano de trabalho

A execução do projeto parte inicialmente do aprofundamento de bibliografia de referência e adicional, em periódicos, revistas e material impresso e online, relativos a questões teóricas substanciando o núcleo argumentativo e seus desenvolvimentos temáticos. No que concerne à história, crítica e iconografia da arte essa investigação apoia-se em aportes metodológicos relativos à pesquisa que operam um deslocamento em relação à tradição iconográfica. Enfatizaremos, nesta direção, uma abordagem que sob certos aspectos reverbera o anacronismo da imagem teorizado por Georges Didi-Huberman que ancora no conceito da *imagem dialética* de Benjamin e escritos de Carl

Einstein (*Devant l'Image, Devant l'Temp. Histoire de l'art et Anachronism des Images*. Paris: Édition de Minuit, 2000). Ressalva-se que não se trata de subscrever teses substantivas deste autor, mas antes a abordagem de Rancière, em *The Image of the Future* (2007) e em seu *Aisthesis* (2013) que subsidia aqui o método de análise e apreciação de obras no ensaio crítico final.

A esse levantamento inicial, segue-se análise e discussão crítica dos textos e argumento do projeto com professor supervisor cuja expertise em arte contemporânea, vanguardas e teorias críticas é fundamental para a sustentação do projeto, além de pesquisadores da área e grupos de discussão tendo em vista organizar e definir um banco de dados teóricos. Isso deverá ser complementado com pesquisa de arquivos e material iconográfico de instituições culturais e museus, inspeção de obras e pesquisa de campo em acervos privados e ateliês dos artistas no decorrer do desenvolvimento do projeto. Numa segunda etapa consecutiva à análise, coleta e inspeção crítica de material (segundo semestre do estágio) prevê-se o desenvolvimento concomitante de artigos científicos no intuito de publicá-los em periódicos nacionais e internacionais especializados, bem como ministrar curso de extensão proposto no item 3. O primeiro relatório científico será concluído nesse primeiro ciclo de atividades.

No período seguinte, considera-se a possibilidade de um estágio no exterior (BEPE) aprofundando a pesquisa e discussão com autores trabalhados, sobretudo pelo acesso a vasta bibliografia atualizada sobre crítica moderna e contemporânea das universidades e material iconográfico em museus, bem como entrevista com artistas elencados. Indico como sugestão o prof. Alexander do Barnard College, Columbia University, com quem já tive contato e cuja obra é tratada e discutida na pesquisa, ou como alternativa, o prof. de filosofia da arte em Oxford, Diarmuid Costello também discutido no presente trabalho.

O período restante do estágio será dedicado à produção, revisão do texto e publicação da monografia, aprimorando o texto redigido desde a fase inicial e explorado em artigos e discussões intermitentes. Prevê-se ainda a implementação do projeto curatorial e sua inscrição em editais nacionais e internacionais como indicado no item 3. Também nessa última fase apresentaremos o segundo relatório científico.

5. Cronograma de atividades

Atividades Institucionais	Primeiro ano		Segundo ano	
	6 meses	6 meses	6 meses	6 meses
Levantamento bibliográfico e banco de dados.				
Produção de banco de dados				
Apresentação de projeto e tópicos para discussão				
Palestra, participação em eventos acadêmicos				
Organização de seminário de leitura				
Organização seminário com prof. internacional				
Pesquisa de obras elencadas.				
Redação e publicação de artigos científicos				
1º relatório científico				
Curso de extensão*				
BEPE				
Exposição em parceria com instituição cultural				
Conclusão monografia				
2º relatório científico				

Bibliografia de referência:

ALBERRO, A. *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. University of Chicago Press, 2017.

ALBERRO, A. *Art After Conceptual Art*. Massachusetts: Cambridge: MIT Press, 2006.

ALBERRO, A; Graw. I. *Institutional Critique and After*. JRP Editions, 2007.

- ALLISON, H. *Kant's Theory of Taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge University Press, 2001.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori, "Mario Pedrosa today". in: Mario Pedrosa. *Primay Documents*. (ed. Gloria Ferreira e Palo Herkenhoff), MoMMA, N.Y., 2016.
- ARISTOTELES, *Poetics*. (trans. Richard Janko). Indianapolis: Hackett, 1987.
- BAXANDALL, M. *Episodes. A memory book*. London: Frances Lincoln ltd, 2010.
- BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BELTING, H. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology". *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2 (Winter 2005), pp. 302-319
- BELTING, H. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press, 2014.
- BELTING, H. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. University Of Chicago Press, 1994.
- BELTING, H. *Pour une anthropologie des images*, trans. Jean Torrent. Paris: Editions Gallimard, 2004
- BUCHLOH, Benjamin. "Farwell to an Identity". *ARTFORUM*. Dezembro, 2012.
- BUCHLOH, Benjamin. *Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge: MIT Press, 2015.
- BUCHLOH, Benjamin, *New Avant Garde and Culture Industry. Essays on European. October ed*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin et al. *Sarah Sze (Phaidon Contemporary Artist Series)*. London: Phaidon Press, 2016.
- BURTON, Johanna, et al. *Sarah Sze: Triple Point*, 2013. Gregory R. Miller & Co./The Bronx Museum of the Arts.
- CAVELL, S. 'Excursus: Some Modernist Painting' in *The World Viewed*, 2nd Edition, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.
- COSTELLO, D. "Greenberg's Kant and the Fate od Aesthetics in Contemporary Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 65 (nº2) 2007.

COSTELLO, D. "On the Very Idea of 'Specific' Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts", in: *Critical Inquiry*, v 34 (n°2), 2008

CRIMP, D. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 2000.

DANTO, A. C. "Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetic Ideas", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.65(n°1), 2007, pp. 121-129.

DANTO, A. C. "Seeing and Showing". Symposium: The Historicity of the Eye. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol 59 (n°1), 2001, pp.1-9.

DANTO, A. C. "Narratives of the End of Art", Danto, AC, *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, New York: Noonday Press, 1991.

DANTO, A. C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 1997 (trad. Edusp-Odyseus,2006).

DANTO, A. C. *Andy Warhol*. New Haven: Yale UP, 2009

DANTO, A. C. *Nietzsche as Philosopher*. New York: Columbia University Press, 2005

DANTO, A. C. *The Abuse of Beauty*, Chicago: Open Court, 2004.

DANTO, A. C. *Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia UP 1986.

DANTO, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard UP,1981.

DANTO, A. C. *Unnatural Wonders*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2005

DANTO, A.C. *Embodied Meanings: critical essays& aesthetic meditations*. NY: Noonday Press,1994.

DANTO, A.C. *The Madonna of the Future: essays in a pluralistic art world*. New York: Farrar Straus and Giroux, 2000.

DE MAN, Paul, 1979, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, CT: Yale University Press.

DE DUVE, T. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996.

DERRIDA, J. *On Touching-Jean-luc Nancy*. Stanford University Press; 1 ed., 2005

DUDU Huberman, G. *Devant l'Image*. Paris: Édition de Minuit, 1990.

DUDU Huberman, G. *Devant l'Temp. Histoire de l'art et Anachronism des Images*. Paris: Édition de Minuit, 2000

FABBRINI, R. *A Arte Depois das Vanguardas*. Ed. Unicamp, 2002.

FABBRINI, R. "O Fim da Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade". *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Arte da Unicamp. Ano 8, vol. 8, n°2, 2006, pp 111-129*

FABBRINI, R. "A Altermodernidade de Nicolas Bourriaud". in: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 35, n. 3, p. 262, 2012.

FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*, Cambridge: MIT Press, 1995.

FOSTER, Hal. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso, 2015

FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New Haven: The New Press, 2016

FRIED, Michael. 'World Mergers,' *ARTFORUM*.

FRIED, Michael. Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday. In JAAC

FRIED, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Yale University Press; 1 ed. 2008.

GARRETH, Evans. *Varities of Reference*, Oxford University Press, 1982.

GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996

GLISSANT, Edouard. *Poética da relação*. RJ: Sextante Ed., 2011

GOEHR, Lydia. "How to do more with words. Two views of (musical) ekphrasis," *British Journal of Aesthetics* 50 (4): 389-410.

GOEHR, Lydia. *For the Birds/Against the Birds. Action, Art, History, Engagements with Arthur Danto*. New York: Columbia University Press, 2007.

GOODMAN, N. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1978.

GREENBERG, Clement. *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1989.

GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1999. Trad. Vera Pereira, *Estética Doméstica*, São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism*. Chicago: Chicago UP, 1993.

HEGEL, G.W.F. *Aesthetics. Lectures on Fine Arts*, trans. T.M. Knox, 2 v. Oxford/Clarendon Presss, 1975; *Cursos de Estética*, vol. 1,2. Trad Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

JOHNSON, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad., comentário e notas: Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1993.

KANT, I. *Critique of Judgment*. trans. Werner S. Pluhar. Cambridge: Hackett, 1987.

KOSELLECK, R., *Futuro do Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. R.J: Contraponto, 2006;

KRAUSS, R. *Art since 1900*. Cambridge: MIT UP, 2008

KRAUSS, Rosalind & BOIS, Yve-Alain. *Formless*. New York: Zone Books, 1997.

KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994.

KRYSTELLER, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics". *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4 (1951), pp. 496-527.

LEE, Lisa. *Isa Genzken. October Papers*, MIT Press, 2015.

LEE, L; BUCHLOH, B, et al. *Isa Genzken: Sculpture as World Receiver*. University of Chicago Press, 2017.

LONGNESSE, B. *Kant and the Capacity to Judge*. Princeton University Press, 1998.

MERLEAU PONTY, Maurice. *Phenomenologie de la perception*. Paris: Gallimard,1945

MICHAEL KELLY, *Aesthetic Encyclopedy*. Online Oxford, Grove Art.

NANCY, Jean Luc. *Corpus*. Fordham University Press; 3 ed., 2008.

NANCY, Jean Luc. *The Muses*, Standford: Standford UP, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Stanford University Press, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Le Sens du Monde*. Paris: Éditions Galilée, 1993.

- NANCY, Jean-Luc. *Multiple Arts. The Muses II*, Standford: Standford UP, 2006.
- NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche: Life as Literature*. Penn State UP, 1987.
- NEITZSCHE, F. *The Birth of Tragedy*, trans. R. Spiers. Cambridge UP, 1999.
- PIPPIN, Robert. "Back to Hegel?" *Mediations* vol. 26 (nº2), 2012.
- PYLYSHYN, Z. *Seeing and Visualizing: It's Not What You Think*. MIT Press, 2004
- RANCIERE, J. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. New: Verso, 2013.
- RANCIERE, J. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2008
- RANCIÈRE, J. *The Future of the Images*, London: Verso, 2007.
- RANCIERE, J. *The Politics of Aesthetics*. Continuum, 2009.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SHELLEY, James. "The Problem of Non-perceptual Art". *British Journal of Aesthetics*, v.43 (nº4) 2003.
- SCHUSTERMAN, R. "The End of Aesthetic Experience" in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, vol.1, winter, 1997
- SZE, Sarah. *Sarah Sze: Timekeeper*. New York: Gregory R. Miller & Co, 2018.
- TORRES Fº, Rubens Rodrigues. "O simbólico em Schelling", *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- VIRGINIA AITA, AITA, Virginia H. A. *Pictorial Art as Thick Image: how medium, ekphrasis and embodiment interweave in Danto's criticism* In: *Arte y Filosofía en Arthur Danto*.1 ed. Murcia, Espanha : Ed.Um, 2016, v.1, p. 200-223.
- WEBB, Ruth. *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate, 2009.
- WOLLHEIM, Richard, 'Seeing-as, seeing in, and pictorial representation'. In: *Art and its Object: An Introduction to Aesthetics*. 2 ed. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- WOLLHEIM, Richard. *Painting as an Art*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- ZAMMITO, JOHN. "Koselleck's Philosophy of Historical Time(s) and the Practice of History". *History and Theory*, vol. 43 (2004) pp 124-135.