

CONDIÇÃO DE ACESSO À OBRA DE ARTE NA PÓS-MODERNIDADE

MONTARDO, Sandra Portella

Doutoranda do PPGCOM-PUCRS; Professora do Curso de Comunicação Social pela Feevale.

RESUMO

O presente ensaio propõe que a interatividade como condição de acesso do público às manifestações artísticas pós-modernas não seja um fenômeno exclusivo da segunda metade do século XX. A idéia que se defende aqui é que a interatividade tenha se constituído como única alternativa de acesso à obra de arte desde o século XIX. Essa proposição torna-se possível na medida em que se situa as manifestações artísticas pós-modernas no âmbito da Época da Imagem do Mundo, expressão criada por Martin Heidegger para caracterizar a Idade Moderna, época em que, segundo o autor, deu-se o processo de estetização da obra de arte. Segundo esse processo, a arte passa a ser entendida como objeto, tornando-se acessível somente por meio da interação. Consta-se, assim, um distanciamento da expressão “obra de arte”, própria da Antiguidade Grega, a qual pressupunha a contemplação como única forma de apreciação.

Palavras-chave: Interatividade. Obra de arte. Manifestações pós-modernas.

1 INTRODUÇÃO

Um dos pontos recorrentes à caracterização das tendências pós-modernas no campo da arte é a que diz respeito ao aspecto interativo do espectador com a obra de arte. Insiste-se, quanto a isso, na questão da não passividade do espectador diante da obra de arte. O que, por sua vez, implica a interação desse espectador com a obra no sentido de que a mesma “aconteça” mediante a sua intervenção. Isso em termos de que se acione algum dispositivo, seja elétrico, eletrônico ou magnético para que a obra seja considerada como tal. Ou ainda que esse espectador tenha que se mover diante da obra para que o resultado previsto pelo artista se efetive.

Frente a isso, impõem-se alguns questionamentos. É a interação com a obra de arte um fenômeno tipicamente pós-moderno? Se não, quando esse tipo de prática começou a fazer parte do campo artístico? E, ainda, antes disso, qual era a relação possível com a arte? Contemplação, nesse sentido, significa precisamente o quê? Desde quando e até quando?

O tratamento dessas questões pressupõe um certo ordenamento. Primeiramente, então, será esboçado um breve panorama das tendências pós-modernas no campo da arte, o que vai acarretar algumas considerações a respeito dos movimentos artísticos precedentes. Em seguida, serão expostos alguns tópicos da origem da obra de arte, os quais demandarão um exame da própria essência da modernidade como época, balizados pelo pensamento de Martin Heidegger. Por fim, encaminham-se as considerações finais, as quais dirão respeito à condição da arte na contemporaneidade nos termos propostos.

2 ARTE MODERNA E ARTE PÓS-MODERNA

Para demarcar, no campo da arte, o modernismo e o pós-modernismo, será utilizado o esquema organizado por Frederico Morais (1977). Segundo Morais, o início da arte moderna¹ [1] é marcado pelo surgimento do impressionismo em 1894. “Do

impressionismo ao cubismo, a arte moderna cumpriu uma etapa: tornou-se autônoma. E parte para novas aventuras, as quais contraditoriamente vão significar cada vez mais sua negação”(MORAIS, 1977).

Antes de partir para essas novas aventuras, tal autonomia da arte moderna parece ter dito respeito à reivindicação de seu papel configurador de cultura. Isso no que diz respeito a uma expressão artística que passa a comportar novas formas de harmonizar cores e tons, novas maneiras de compor o espaço ou de conceber a forma. Os primórdios da arte moderna, conforme Subirats, compreendem “uma transformação histórica, em grande parte idealista e idealizada, no qual os signos do desespero desembocam nos signos de uma renovação cultural”(SUBIRATS, 1991, p. 113).

De maneira menos precisa, na medida em que se leva em conta àquela negação apontada por Moraes, pode-se considerar que a arte pós-moderna² [2] nomeia as manifestações artísticas surgidas a partir dos anos 60. Já que Moraes se presta à esquematização dos movimentos e tendências artísticas compreendido no período entre 1874-1974, é válida a constatação que todas as manifestações artísticas surgidas desde então se encaixam no esquema proposto.

Com referência às novas aventuras, Moraes faz uma breve síntese do papel que as vanguardas artísticas tiveram na transição da arte moderna para a arte pós-moderna.

Não esquecendo o Dada, primeira manifestação de anti-arte em nosso século, vamos encontrar Mondrian preconizando a desintegração da arte na vida, ao romper com a moldura, o mesmo fazendo Brancusi com a eliminação do pedestal. Desaparecida a moldura acabou a distinção entre o externo e o interno (como no teatro a não-separação de palco e platéia coloca no mesmo plano atores e público). A metáfora é o princípio de toda a arte figurativa. A eliminação da moldura e do pedestal aliada a outros fatores, abriu o caminho para a participação do espectador, que é convidado a pegar a obra. Aqueles dois elementos, entre outros, mantinham a obra em sua aura, distanciada do público. Era “pede-se não tocar” dos museus de arte antiga. O artista agora abre mão de seu dom maior, a expressão individual, compartilhando-a com o espectador. Se este não se dispõe a atender aos apelos da obra, tocando-a, ela deixa de existir, ou existe parcialmente. Pede-se tocar, apalpar, cheirar. (MORAIS, 1977)

Aliás, foi exatamente questionando a estética das vanguardas que Walter Benjamin falou em perda da aura da obra de arte, no ensaio *A arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Nesse ensaio, Benjamin aponta as possibilidades de reprodução e de difusão das obras de arte como fator de empobrecimento estético das

mesmas. Nesse sentido, a perda da aura da obra de arte concernia à perda daquele *hic et nunc* inerente à autenticidade de uma obra. Assim, Benjamin resume: “na época de sua reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é a sua aura”(BENJAMIN, 1990, p. 213).

Intrínsecamente relacionada com tais possibilidades técnicas está a cultura de massas. Segundo Benjamin, a cultura de massas tem a ver com a tendência que, desde o século XIX, dirigia as obras de arte cada vez mais às massas, e não mais somente ao indivíduo isolado ou aos pequenos grupos.

Subirats comenta essa questão: “A reprodução técnica dos princípios formais do período inovador das vanguardas não só apagou a sua aura, mas, juntamente com ela, liquidou a promessa de felicidade, a vontade de transformação e a esperança de emancipação que a habitavam. No lugar de sua dimensão transcendente, utópica no sentido estético e social da palavra, impôs-se seu valor normativo como pauta lingüística”(SUBIRATS, 1991, p. 117).

Assim, passa-se a ter, segundo o mesmo autor, a produção de um modelo sintático e informal, ao invés de uma experiência artística e individual da realidade. Aliás, o papel desempenhado pelas vanguardas na história da arte faz parte do mesmo processo que compreende uma total identificação entre os valores estéticos e sociais das vanguardas com a racionalidade e com o progresso técnico-industrial, conforma demonstra Subirats.

À esteira desse processo de racionalização tecnológica, vem a arte pós-moderna. Ou linguagem pós-moderna, como prefere Subirats. Isso porque “as novas concepções estéticas, as valorações éticas, os signos e os gestos do Pós-moderno põem em evidência, sem pôr em questão, os efeitos empobrecedores da vida e de sua experiência subjetiva que resultam de sua racionalização tecnológica nos países industrializados” (SUBIRATS, 1991, p. 101).

Ecletismo como sincretismo de linguagens, estilos, e códigos formais heterogêneos não constituem elementos estéticos novos, que pudessem ter sido introduzidos pelo pós-modernismo na arte. Para o filósofo espanhol, o novo está no desalojamento de qualquer sentido interior às linguagens. Em termos de identificação de um marco para a fase pós-moderna na arte, Moraes faz menção à introdução do elemento lúdico (participação do espectador).

Pode-se falar em interatividade, entretanto, em muitos sentidos. Arlindo Machado, por exemplo, fala de interatividade “como a possibilidade de responder ao e dialogar com o sistema de expressão”(MACHADO, 1997, p. 144). No entanto, não deixa de fazer notar a banalização desse termo no cotidiano, antes de citar um breve

panorama da utilização do termo. De processo de inserção de democrática dos meios de comunicação numa sociedade plural, para Bertold Brecht (1932) à troca permanente de papéis entre emissores e receptores, que poderia passar de um processo unidirecional para um sistema de trocas, como pensou Enzensberger (anos 70), a interatividade foi considerada apenas reativa por Raymond Williams (1979), já que sempre pressupunha um leque de opções definido.

Uma concepção semiótica do termo interatividade já se refere ao lugar tomado pelo leitor/espectador com relação a obras de arte de qualquer tempo. Esse leitor/espectador foi elevado ao grau de co-produtor da obra de arte a partir dos anos sessenta, atitude consonante com os estudos realizados sobre atos de leitura e de recepção, realizados pelos teóricos da Escola Konstanz. Quanto a isso, Machado exemplifica:

Os móveis de Calder, os espetáculos coletivos do Living Theatre, os happenings do Grupo Fluxus, as instalações e ambientes imaginados por artistas como Donald Judd, Richard Serra ou Robert Morris, os poemas desmontáveis de Raymond Queneau, os bichos de Lygia Clark, os parangolés de Hélio Oiticica são apenas alguns exemplos, entre milhares de outros, de obras que pressupõe a intervenção ativa do leitor/espectador para sua plena realização, que solicitam da audiência resposta autônoma e não prevista, abolindo, pelo menos nas experiências mais radicais, as fronteiras entre autor e fruidor, palco e platéia, produtor e consumidor. (MACHADO, 1997, p. 145)

Frente a isso, cabe delimitar o termo interatividade. A interatividade, aqui, será entendida como toda e qualquer intervenção a ser feita pelo espectador da obra de arte ou acionada por ele, compreendendo, também, a utilização de dispositivos elétricos, eletrônicos e magnéticos, de modo que corresponda plenamente às intenções do artista ao criar a obra. Por outras palavras, destaca-se no sentido dado à palavra interatividade essa expectativa prévia do artista que, por sua vez, vai implicar adaptação da obra para tal disposição, o que pode ser designado como condição de interação.

Essa intencionalidade do artista em atingir um objetivo, em veicular uma mensagem, em propagar uma ideologia ou debochar até mesmo da própria arte, por meio das próprias manifestações artísticas, já estabelece um elo entre arte moderna e arte pós-moderna pela via da disposição para interação. Nesse sentido, parece sempre ser em torno dessa disposição que os movimentos modernos, passando pelas vanguardas e chegando até as manifestações artísticas pós-modernas, desenvolvem-se, via obra de arte, em direção ao público. Nesses termos, é válido que se examine as origens da obra de arte, na pretensão de que se verifique as condições da proposição desse elo.

3 ORIGEM DA OBRA DE ARTE

Pensar a condição da arte contemporânea nos termos propostos exige que se faça uma busca da origem da obra de arte. Heidegger reflete sobre essa questão no ensaio *El origen de la obra de arte* (1952)³ [3] .

Para Heidegger, artista e obra devem ser considerados em relação mútua, ao mesmo tempo sustentado pela arte. Nisso reside a pertinência em abordar vários tópicos referentes à arte para que se possa pensar sobre a contemplação da obra de arte, seguida pela interação com a mesma. Nas palavras do filósofo alemão “o que seja a obra só podemos sabê-lo pela essência da arte, mediante sua contemplação”(HEIDEGGER, 1992, p.38).

Além de ter um caráter de coisa, de ser confeccionada, a obra é algo mais, o que, por sua vez, constitui o artístico. Este artístico é alegoria, na medida em que faz conhecer o outro, e é símbolo, na medida em que ao caráter de coisa da obra se junta algo mais.

Por também serem feitas pela mão do homem, as coisas úteis revelam um parentesco com a obra. No entanto, a obra tem sua presença auto-suficiente, não precisando servir para nada. Daí o caráter de mera coisa da obra de arte, o que lhe confere autenticidade, na medida que se trata de uma utilidade despojada de seu ser útil.

E que ao mesmo tempo revela o sentido a partir do qual as coisas são pensadas e, conseqüentemente, a partir de que lugar se estrutura o pensamento ocidental: de seu ser útil. Ou seja: “essa maneira de pensar, no tempo corrente, se antecipa a toda imediata experiência do ente” (HEIDEGGER, 1992, p. 56).

Tais reflexões, a serem complementadas a seguir, sugerem que a arte não é mais a mesma. Na antigüidade grega, por exemplo, a arte era uma realidade, era a tal experiência citada anteriormente, e não a representação de uma realidade, como percebemos desde o início da Idade Moderna. Sobre isso, Heidegger acrescenta:

A essência da arte seria, pois, esta: o pôr-se em operação a verdade do ente. Mas até agora arte tinha a ver com o belo e a beleza e não com a verdade. Aquelas artes que criam tais obras se chamam belas artes a diferença do artesanato que confecciona utilidades. Na arte bela não é bela a arte, e sim que se chama assim porque cria o belo. Ao contrário, a verdade pertence à lógica. Mas a beleza se reserva à estética. (HEIDEGGER, 1992, p.63)

Pode-se dizer, com isso, que a reflexão sobre a obra de arte se justifica para constatar a arte verdadeira que está nela. Tal reflexão mostra que da coisa como matéria só se deduz a essência do útil e não da coisa. Com isso, o pensador alemão complementa que a obra de arte abre a seu modo o ser do ente, sendo que nessa abertura desentranha-se a verdade do ente.

Para que fosse possível se ter acesso à obra em si, dever-se-ia tirá-la de toda as relações que tem com o que não é ela mesma, para deixar que a obra descansasse só por si e sobre si. Tal como faz o grande artista, deixando-a repousar sobre si mesma, como se destruísse a si mesmo, o artista, depois de criada a obra.

Já percebeu-se por exemplo, que pensar sobre o caráter de coisa da obra leva a uma obstrução ao acesso do ser-obra da obra, visto que chegou-se ao ser útil. Talvez seja nesses termos que Heidegger fale: “as obras já não são o que eram” (HEIDEGGER, 1992, p. 69), não antes de ter afirmado

Assim estão e pendem as obras mesmas nas coleções e exposições. Mas estão aqui como são as obras em si mesmas ou nada mais como objeto da exploração artística? As obras devem fazer-se acessíveis ao gozo público e individual. Lugares oficiais tomam a seu cargo o cuidado e a conservação das obras. Os conhecedores e os árbitros da artes se ocupam delas. O comércio artístico se preocupa pelo mercado. A investigação da história da arte converte a arte em objeto de uma ciência. No entanto, nestes múltiplos manejos se nos enfrentam as obras mesmas? (HEIDEGGER, 1992, p. 69)

Nesse sentido, o desenvolvimento de uma cultura artística só chega a alcançar o ser-objeto da obra e não o ser-obra em si. Afinal, uma obra de arte pertence unicamente ao reino que se abre por meio dela própria, uma vez que o ser-obra da obra só existe nessa abertura.

Heidegger dá o exemplo de um templo grego para ilustrar essa questão. O templo grego, assim, não representa nada. Mediante o templo, está a presença de deus. Nesses termos, observa-se aqui a ampliação e a delimitação do recinto como sagrado. O templo constrói e congrega, dando forma e curso ao destino do ser humano. Ou seja, nele, o povo volta a si mesmo para cumprir o seu destino. Da mesma forma, a estátua do deus que o consagra como vencedor dos jogos não é um retrato, uma representação, mas faz presente o deus.

Assim, o ser-obra da obra consiste em estabelecer um mundo. O estabelecimento é então um erigir no sentido da consagração e da glória. “Consagrar significa santificar no sentido de que na construção que é obra, o sagrado se abre como sagrado e o deus é chamado ao patente de sua presença. À consagração pertence

a glorificação como apreciação da dignidade e o esplendor do deus”(HEIDEGGER, 1992, p.74). Há aqui, conforme o pensador alemão, a obra descolando-se sobre si mesma ao abrir um mundo e mantendo-no em imperiosa permanência.

Além do estabelecimento de um mundo, a feitura da terra é outro traço fundamental do ser-obra da obra. Vale então que se explicita o que se entende por terra. Terra é utilizada na tradução deste texto de Heidegger como um equivalente à *physis* grega, que por sua vez parece nomear uma espécie de energia da natureza, uma força vital que origina o que é vivo. Nas palavras do filósofo alemão: “Este mesmo nascer e surgir em totalidade foi chamado cedo pelos gregos a *physis*. Ilumina por sua vez aquilo da onde e no que funda o homem sua morada”(HEIDEGGER, 1992, p. 72).

Tal feitura consiste na sublimação do que é feita a obra pela terra, através da retração da obra na terra. A verdade como essência do verdadeiro, aqui entendida como desocultação do ente, proveniente da idéia da *aleteia* grega, pode acontecer através da arte que é um dos modos de desocultação do ente. Essa desocultação do ente não é um estado existente, mas um acontecimento que pode se dar através do ser-obra da arte. Delimitando essa idéia, Heidegger observa:

A terra só surge através do mundo e o mundo só se funda na terra, enquanto a verdade acontece como a luta primordial entre a iluminação e a ocultação. Mas como acontece a verdade? Acontece em poucos modos essenciais, sendo um deles o ser-obra da obra. Estabelecendo um mundo e fazendo a terra, a obra é o sustentar aquela luta em que se conquista a desocultação do ente em totalidade, a verdade. (HEIDEGGER, 1992, p. 89)

O pensador alemão ainda acrescenta que é essa iluminação da desocultação do ente é que confere brilho à obra de arte, sendo esse brilho posto na obra o belo. Com isso, a beleza se caracteriza como um dos modos de ser da verdade. Frente a isso, outra questão se coloca como essencial nesse entender a obra de arte. Trata-se da criação, já que é uma característica da obra é o fato dela ser criada. Heidegger se apressa em dizer que a essência da criação pode ser determinada previamente por sua relação com a essência da verdade, como desocultação do ente.

Tendo-se em vista que criação e confecção são modos de produção, o que distinguiria seus produtos? Para os gregos, a palavra *tekhné* designa tanto artesanato como a arte. No entanto, não significa uma execução prática, mas uma espécie de saber. A essência do saber para os gregos descansa na *aleteia*, ou seja, na desocultação do ente. Frente a isso, quando o produto traz em si a abertura do ente, a verdade, ele é obra, o produto da criação. Já o produto da confecção é uma utilidade, não se destinando a operar um acontecimento da verdade, mas si, a esgotar-se no serviço.

Tanto quanto precisa de criadores, a obra necessita de contempladores. É na contemplação que a obra se dá em seu ser criatura, fazendo-se presente em seu caráter de obra. Se é uma obra, esta sempre deve estar referida a seus contempladores “ainda quando e justo tenha que esperar por eles e adquirir e aguardar o ingresso deles a sua verdade”(HEIDEGGER, 1992, p.104).

Essa contemplação da obra como saber faz com que o homem e suas vivências sejam inseridos no pertencimento à verdade que acontece na obra. O que equivale a dizer que se uma obra está destinado ao mero gozo artístico, não significa que a mesma esteja na sua contemplação.

Tendo-se em vista isso de contemplação, pode-se perceber que a pergunta pelo caráter de coisa da obra não nos revela algo sobre ela, mas sobre nós mesmos. “Assim, não perguntamos pela obra mesma e sim de nós que, ao fazê-lo assim, não a deixamos ser uma obra, e sim a representamos como um objeto que deve produzir-nos um estado de ânimo” (HEIDEGGER, 1992, p.107).

Falar em arte como origem da obra de arte é pressupor a mútua correspondência entre obra, criação e contemplação. É por isso que, para o pensador alemão, a verdade não pode ser lida no existente e no habitual. Ela é posta em marcha na criação de uma obra, mediante a sua contemplação. Falar em arte como origem é também entender que ela faz brotar a verdade na obra de arte. Origem é o que faz brotar.

Sobre a relação de que comumente se fala de que na arte podem ser constatadas aspectos postos em curso em uma determinada época, Heidegger faz uma análise relacionando arte, história e tipos diferentes de como a verdade pode ser desocultada no ente no decorrer na história do pensamento.

Sempre que o ente em totalidade, como o ente mesmo, reclama a fundação no manifesto, logra a arte como instalação em sua essência histórica. Isso aconteceu no Ocidente pela primeira vez na Grécia. O que no futuro se chamaria ser se pôs exemplarmente por obra. O ente em totalidade assim aberto se transformou então no ente no sentido do criado por Deus. Isso sucedeu na Idade Média. Este ente se transformou outra vez no princípio e no transcurso da Idade Moderna. O ente se transformou em objeto que se podia penetrar e dominar pelo cálculo. Cada vez se abriu um mundo novo e essencial. Cada vez teve que instalar-se a patência do ente mediante a fixação da verdade na forma o ente mesmo. Cada vez aconteceu a desocultação do ente. Se pôs em operação e quem o pôs foi a arte. (HEIDEGGER, 1992, p.117)

Com isso, Heidegger diz que a relacionar arte com história, não significa então, que a arte tenha uma história externa, que se produz e que se modifica ao lado de

outras coisa. O que o pensador alemão ressalta é que “a arte é a história no sentido essencial de que a funda na significação assinalada” (HEIDEGGER, 1992, p. 118). Por outras palavras, a arte não seria o veículo dos valores e das idéias de uma época, mas sim uma das formas de revelar a verdade de uma época.

Assim, tem-se que a arte é a origem da obra de arte, dos criadores e dos contempladores e da existência histórica da arte. Dessa forma, “porque a arte em sua essência é uma origem e não outra coisa: uma maneira extraordinária de chegar a ser a verdade e fazer-se histórica” (HEIDEGGER, 1992, p. 118).

Frente a essas considerações, pode-se afirmar que assim como é dependente do artista, a obra de arte depende de contempladores. É mediante a contemplação que a obra de arte se abre à verdade. No entanto, deve-se notar que essa dependência dos contempladores não impede que uma obra exista, sendo por isso que se fale em ter que esperar pelos seus contempladores. Ou seja, a obra de arte entendida dessa maneira não condiciona a sua criação à existência ou não de contempladores. Mesmo que para isso ela nunca venha a ter revelado o seu brilho, nunca tenha podido ter manifestado o seu belo, nunca tenha vindo a ser contemplada.

Postas as considerações de Heidegger sobre a origem da obra de arte, é válido que se siga em busca de uma posição sobre a condição da arte na época moderna e contemporânea. Para tanto, pressupõe-se levar em conta o que o pensador entende por época da imagem do mundo.

4 ÉPOCA DA IMAGEM DO MUNDO: época da obra de arte como objeto

Entre cinco fenômenos essenciais da Idade Moderna, Heidegger cita o processo que introduz a arte no horizonte da estética. “Isto significa que a obra de arte se converte em objeto da vivência e, em consequência, a arte passa por ser expressão da vida do homem”(HEIDEGGER, 1995, p. 76).

Na medida em que se fala em objeto, deve-se pressupor a questão do sujeito. É na Idade Moderna, também, que ocorre a alternância entre essas duas figuras. É porque o homem tornado sujeito muda em essência, tornando-se centro de referência do ente, que se encaminha a questão da imagem do mundo.

“Imagem do mundo compreendida essencialmente não significa portanto uma imagem do mundo e sim conceber o mundo como imagem” (HEIDEGGER, 1995, p. 88). Mundo aqui deve ser entendido no sentido de que o ser do ente possa ser buscado e encontrado na representabilidade do ente. E imagem, refere, em um primeiro

momento, à reprodução, uma vez que o ente possa ser posto ante o homem convertido como sujeito.

No entanto, a palavra imagem adquire um novo significado. Quanto a isso, Heidegger afirma: “O fenômeno fundamental da Idade Moderna é a conquista do mundo como imagem. A palavra imagem significa agora a configuração da produção representadora”(HEIDEGGER, 1995, p. 93). Por outras palavras, o mundo já não é mais uma coisa só. Pressupõe, com isso, coisas separadas.

Compreendido a questão do homem como sujeito e sua relação com o mundo poder ser concebido como imagem, que se busque o esclarecimento de vivência e, posteriormente, sua relação com a estética. Nesses termos, então: “A estética toma a obra de arte como um objeto, a saber, um objeto da (...) percepção sensível em amplo sentido. Hoje a essa percepção se chama vivência. A maneira como o homem vive a arte deve dar uma explicação sobre a sua essência. A vivência não é só a fonte decisiva que dá a norma para o gozo da arte, e sim da criação artística. Tudo é vivência. No entanto, talvez é a vivência o elemento em que morre a arte”(HEIDEGGER, 1992, p. 120).

Nota-se que aqui o filósofo alemão não fala mais em contemplação da arte, mas gozo da arte. Esse gozo da arte deve certamente estar relacionado com o estado de ânimo a serem produzidos pela obra de arte no caso de elas serem tomadas como objeto. Isso talvez pelo fato de tornada a obra de arte sob estas condições, tenha sido de tal forma afastada de sua origem, que faz com que a contemplação, no sentido referido, não seja mais possível.

Ainda com relação a isso, pode-se dizer que a experiência em termos de modos de trazer à tona a verdade tenha sido substituída pela vivência do homem. Ou seja, o mundo foi feito imagem, em termos de que se tenha que representar o que antes era experimentado. Para exemplificar, pode-se dizer que a estátua que já trouxe a presença de um deus frente a quem a contemplava, tem trazido, já há algum tempo, apenas a imagem desse deus.

Nesses termos, uma leitura apressada do pensamento heideggeriano sobre a arte pode entender que o filósofo alemão demonstra enfaticamente que a relação dos antigos gregos para com as obras de arte tenha constituído uma vivência. Tratava-se, entretanto, de uma experiência, da arte como presença de algo e não como representante de algo.

Em termos das condições da contemplação na época da imagem do mundo, Heidegger afirma: “assim pertence o belo à verdade que acontece por si. Não é só relativo ao gosto e unicamente seu objeto. A beleza descansa, no entanto, na forma,

mas só porque a forma se iluminou um dia como a entidade do ente”(HEIDEGGER, 1992, p. 122).

Ou seja, na Época da Imagem do Mundo, a beleza está na forma, mas nem sempre foi assim. Ocorre ainda que a beleza coincide com a verdade no mundo ocidental. No entanto, essa beleza não é tomada em si, mas como vivência. Com isso, Heidegger finaliza: “À transformação essencial da verdade corresponde à história da essência da arte ocidental”(HEIDEGGER, 1992, p. 123). É nesses termos, então que se encaminham as considerações sobre as condições de acesso à arte moderna e contemporânea no sentido de uma interatividade com a mesma.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente ao que foi observado, pode-se dizer que a comentada interação prevista entre o público com a obra de arte não diz respeito apenas às manifestações artísticas surgidas a partir de meados do século XX, reunidas sob o nome de pós-modernas. A interatividade como disposição para essa interação é prevista pelo artista, através da obra de arte com relação ao público desde, pelo menos, o início da arte moderna, no século XIX. O que varia de uma fase para outra são as formas que a interação se estabelece entre essas instâncias.

É dessa época que data a definição da estética enquanto campo que se ocupa da arte. Isso se dá somente pelo fato de que a obra de arte seja tomada como objeto. A partir disso, parece ter começado a fazer sentido a questão da disposição à interação. Afinal, se se passa a considerar a obra de arte como objeto, é porque há um sujeito capaz de interagir com a mesma. Por sua vez, durante o século XIX já está em curso o que Heidegger chama de Época da Imagem de Mundo, na qual, conforme o exposto, o mundo é conquistado como imagem.

Em contrapartida, a contemplação, no sentido descrito por Heidegger, só é possível num entendimento de arte conforme o formulado pelos gregos, em que a contemplação permitia o acontecer da verdade, no sentido da desocultação do ente. Isso no sentido em que só na medida em que uma obra é contemplada é que ela pode ser considerada como obra de arte. Nesses termos, a arte era uma experiência, sendo que não era possível a sua representação.

Mais uma vez, representação é uma marca que se verifica, também, no campo da arte, na época da imagem de mundo, na qual tudo se torna vivência. Por outras palavras, só se pode considerar que se vive alguma coisa na medida em que se entende que há algo separado dessa coisa. Não era esse o caso da antiguidade grega.

Vale colocar, no entanto, para além desse horizonte que marca a interatividade como condição da arte moderna e da arte pós-moderna, o que chega a comprometer o próprio conceito de arte, tomada em sua origem, a visão de Subirats no que se refere às possibilidades de futuro da arte. Assim, “a morte da arte é a antítese da afirmação de uma nova função da arte”(SUBIRATS, 1991, p.112). Ou seja, se há num certo sentido um distanciamento extraordinário da obra de arte com relação a sua origem, em termos por exemplo, de que a contemplação dê lugar à interação, isso não significa que essa questão deva ser deixada de lado. Pelo contrário, essa questão exige ainda um redimensionamento, levando em conta as condições postas pela contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEIDEGGER, M. *Arte y Poesía*. 6 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. *Caminos del bosque*. Madri: Alianza, 1995.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. *Teoria da Cultura de Massa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MACHADO, A. Hipermídia: O labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI - A humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1977.

MORAIS, F. *Arte moderna, arte pós-moderna* (cartaz) 4 ed. Rio de Janeiro, 1977.

SUBIRATS, E. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4 ed. São Paulo: Nobel, 1991.

4[1] Entre os movimentos reunidos pelo que referido autor chama de arte moderna encontram-se, não necessariamente em ordem cronológica e, por vezes, simultaneamente: Impressionismo, Neo-impressionismo, Simbolismo, *Art nouveau*, Fauvismo, Cubismo, Orfismo, Futurismo, Pintura metafísica, Expressionismo, Dada, Surrealismo, Vanguarda Russa, Neo-plasticismo, Purismo, Bauhaus, Arte abstrata, Arte concreta e Informalismo].

5[2] Tendências identificadas como arte pós-moderna: *Pop-art*, Novo realismo (Mec-art), Figuração narrativa, *Happening*, Arte cinética, *Op-art*, Arte Mínima, Múltiplo, Arte pobre, Arte ecológica, Arte conceitual, Arte por computador, Arte cibernética, *Body-art*, Hiperrealismo.

6[3] Tanto esse ensaio de Martin Heidegger quanto o intitulado *La época de la imagen del mundo*, a ser abordado em seguida, foram traduzidos livremente do espanhol para o português pela autora desse artigo.

Copyright (c) 2003 Autor(es) / Copyright (c) 2003 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal.
Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.

