

**O CARÁTER EXPERIMENTAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA
E O ENSINO DE ARTES**

**THE EXPERIMENTAL CHARACTER OF CONTEMPORARY ART AND THE
TEACHING OF ARTS**

**EL CARÁCTER EXPERIMENTAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
Y LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES**

PAES, Paulo Cesar Duarte
Paulo.paes@ufms.br

UFMS-Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
ORCID 0000-0002-0672-3192

RESUMO: O artigo apresenta estudos teóricos e exemplos artísticos para demonstrar a relevância do ensino da arte contemporânea na escola e na formação de professores. Fundamentado no método materialista histórico e dialético, apresentamos algumas características experimentais da arte contemporânea, adotando como referência, relevantes análises de especialistas que, no entanto, fragmentam o entendimento e negam o caráter histórico, a reforçar à alcunha de complexidade inacessível aos alunos. Para Lukács, a arte como particularidade, media a unidade entre o singular e o universal, fundamentando à crítica, as compreensões fragmentadas que fortalecem a competitividade mercantil. A formação de professores de arte deve possibilitar amplo conhecimento de diferentes referências contemporâneas e uma sólida formação em estética e história da arte.

Palavras-chave: Formação de Professores. Unidade Dialética. Elevação. Estética. Multiplicidade da arte.

ABSTRACT: The article presents a series of studies and artistic examples in order to demonstrate the relevance of teaching contemporary art at school and in teacher formation. Based on the historical and dialectical materialist method, a few experimental characteristics of contemporary art are shown, adopting as a reference, some relevant expert analysis which, however, fragment the understanding and deny the historical character, to reinforce the cognomen of inaccessible complexity to the students. The art as a particularity that measured the unity between the singular and the universal, Georg Lukács' work criticizes the analyses that fragment and strengthen the competitive and commercial aspect. The art teacher formation must enable a broad knowledge of different contemporary references and a solid formation in aesthetics and art history.

Keywords: Teacher Formation, Dialectical Unity, Aesthetic Elevation; Historicity; Art Multiplicity.

RESUMEN: El artículo presenta una serie de estudios y ejemplos artísticos para demostrar la relevancia de la enseñanza del arte contemporáneo en las escuelas y en la formación del profesorado. Partiendo del método materialista histórico y

dialéctico, presentamos algunas exposiciones experimentales del arte contemporáneo, adoptando como referencia em los análisis de expertos relevantes que, sin embargo, fragmentan la comprensión y niegan el carácter histórico, reforzando el sobrenombre de complejidad inaccesible para los estudiantes. El arte como particularidad, que media la unidad entre lo singular y lo universal, la obra de Georg Lukács, una crítica de los análisis que fragmentan y refuerzan la vertiente competitiva y mercantil. La formación de profesores de arte debe posibilitar un amplio conocimiento de los diferentes referentes contemporáneos y una sólida formación en estética e historia del arte.

Palabras clave: Formación del profesorado. Unidad dialéctica. Elevación. Estética. Multiplicidad de arte.

1 INTRODUÇÃO

A trajetória artística de Hélio Oiticica¹, é exemplar para compreender o que é arte experimental. Em 1954, ele inicia a criação de centenas de pinturas em guache sobre cartão, denominadas, posteriormente de “Metaesquemas”, numa perspectiva construtivista, moderna, abstracionista e geométrica. Ainda no final dos anos 1950, suas obras rompem com a dimensão plana e ganham a tridimensionalidade nos seus Relevos Espaciais. No início dos anos 1960, seus objetos se interrelacionam com a totalidade do espaço, criando instalações como o Grande Núcleo e Penetrável. Os Parangolés que compreendem o corpo como sentido e suporte da obra em interatividade com o público, viriam em meados dos anos 1960. Com Tropicália, Penetrável Magic de Luxe e Mitos Vadios, segue-se a sequência de rupturas. A trajetória pessoal de Oiticica coincide, na história da arte, com o momento de ruptura da arte contemporânea com o modernismo.

Trata-se de um processo contínuo de criação sobre a criação, de não repetição, uma autêntica e permanente arte experimental (BASBAUM, 2016). Waly Salomão (2001, p. 58), chamou Oiticica de homem poliedro em estado de permanente intensidade, [que] amalgamou *cosa mentale* e transe instintivo genital em que a obra espelha o paroxismo do prazer”, uma linguagem anárquico freudiana,

¹ Não é nosso intuito realizar um estudo sobre a obra de Oiticica (poderíamos citar Lygia Clark, Lygia Pape e muitos outros), mas o nosso objetivo é apenas identificar o caráter experimental da trajetória de um artista importante, que apresente, claramente, a relação de unidade entre a singularidade do artista e a universalidade da arte contemporânea. Para mais informações sobre o artista sugerimos: Ricardo Basbaum (2016), Antônio Cícero (2001), Waly Salomão (2001) e o próprio Oiticica, que publicou vários ensaios (1986).



para expressar o experimental que, quando captado pela razão do discurso precisa se locomover novamente.

Gombrich (1972, p. 442), define a arte experimental como uma característica marcante do início do século XX, rompendo por completo com as tradições, tentando fazer o que nenhum artista sequer sonharia no passado. Ele analisava o experimental daquela época, mas toda arte contemporânea é experimental, superando os sentidos e as formas estéticas da arte produzida anteriormente, na história da arte e, ao mesmo tempo, no processo de criação individual.

Entendemos o conceito de experimental, com dois sentidos distintos, mesmo tratando-se de uma unidade dialética em que um não existe sem o outro. Um é a história da arte como realidade inerente a totalidade humana, como universalidade. O outro é a singularidade do artista, sujeito criador, uma unidade dialética, particularidade, entre a subjetividade e a objetividade.

O particular é entendido por Lukács (1970; 1966 e 1972) como uma mediação, que eleva o singular ao universal e, ao mesmo tempo, caracteriza a concretude da singularidade. As amplas e profundas reflexões de Lukács, sobre a relação entre o singular, particular e universal na arte, partem de superação crítica das reflexões contidas na estética de Hegel (1996), sobre o mesmo tema, invertendo seu caráter idealista e denotando um caráter ontológico². Tal relação entre singular, particular e universal, reflete a realidade histórica no seu desenvolvimento, mas é importante compreender, filosoficamente, como esta compreensão dialética foi se produzindo no conhecimento humano desde o iluminismo, até a crítica ao modo de produção capitalista. Lukács (1970 e 1966), realiza uma extensa obra para compreender este processo em relação ao estético, partindo do materialismo histórico e dialético.

Lukács (1970), inicia seu constructo teórico, compreendendo a relação de unidade entre particular, singular e universal, fundado na crítica à antinomia de Kant

² Não é objetivo deste artigo aprofundar o entendimento sobre tais estudos de Lukács, mas partir deles para compreender a arte contemporânea no ensino de artes. Para aprofundar o tema sugerimos a leitura de Introdução a uma estética marxista (LUKÁCS, 1970), Estética: a peculiaridade do estético, Tomo II (1972) e mais recentemente Paes (2021a), Duarte (2016), Lavoura (2018) e Assumpção (2014).



(1984), que trata da questão, ora de forma idealista, ora de forma materialista, numa oscilação metafísica e dialética, tal qual Schiller e o idealismo histórico de Hegel.

Lukács (1970), identifica, a influência que a nascente ciência e a biologia, demandavam uma radical inovação da concepção filosófica de mundo, como uma influência decisiva no pensamento Kantiano. Nascia aí, o apriorismo que se tornaria uma das principais bases do método de Kant, que alternava o método indutivo, do particular para o universal e o dedutivo, do universal para o particular, influenciado pelos filósofos racionalistas e empiristas que o antecederam.

Para Kant, só é necessário aquilo que pode ser conhecido a priori; o resto escorrega inevitavelmente para a contingência. Assim, para ele, qualquer diferenciação, qualquer especificação da realidade – e por conseguinte tudo que é particular e singular – deve necessariamente aparecer como contingente. Ver a contingência tanto na especificação como na finalidade, buscar as categorias próprias da biologia sem abandonar ou minimizar as da natureza sem vida (LUKÁCS, 1970, p. 17).

A concepção kantiana, metafísica, a-histórica, idealista e subjetivista, entende que, uma coisa é causa e efeito de si mesma, por ter sua finalidade na natureza. A complexidade contraditória do método de Kant, o leva a um subjetivismo irracionalista (LUKÁCS, 1970). Decorre daí uma concepção de que tudo que é estético, pertence a esfera da subjetividade, separando o mundo objetivo do campo da criação artística. Esse entendimento, aparece em toda sua obra e mais efetivamente na obra *Crítica do juízo* (1984), quando trata da analítica do belo, da arte e do gênio, quando parece aguçar o caráter subjetivista do seu pensamento: O Juízo de gosto não é, pois, um juízo de conhecimento, portanto não é lógico, mas estético, pelo que se entende aquele fundamento de determinação não pode ser outro do que *subjetivo* (KANT, 1984, p 209). Assim, em Kant, o particular, o singular e o universal, obedecem diferentes entendimentos que os coloca com vida própria em relação um ao outro.

Lukács (1970), identifica em Schelling, a inversão da relação entre o universal e o particular: a realidade objetiva pode ser apropriada pelo pensamento, mas o pensamento não reflete o real, ao contrário, a existência do real é dada pela ideia. Indo além de Platão, para quem as ideias são a universalidade que legitima as singularidades, a dialética entre universal e particular tem sua existência condicionada ao mundo das ideias. Para Lukács (1970), Schelling entende o

particular como forma e o universal como conteúdo, matéria e argumento. A arte, como particular, teria o sentido da forma e a estética como expressão formal da universalidade.

É em Hegel que Lukács vai amadurecer o seu entendimento sobre o particular, o singular e o universal. Para Hegel (1996), o particular contém em si o universal e o universal se realiza no particular. Já o singular se realiza no particular e também contém o universal

Marx (2011, p. 53), busca superar o idealismo, demonstrando que Hegel entende as categorias de singular, particular e universal, como uma lógica teórica que adapta a realidade ao pensamento. Para Marx, as categorias dialéticas emanam da própria realidade material e histórica. Ele utiliza o exemplo da relação entre produção, distribuição e consumo, que não são idênticos, mas partes de uma totalidade, como diferenças dentro da unidade, que não podem ser compreendidos na sua imediatez, mas nas relações históricas de produção.

O objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas também o sujeito para o objeto. Logo a produção produz o consumo (MARX, 2011, p. 47).

O singular não pode ser compreendido na sua imediatez pois, isolado, perde seu sentido concreto, na dinâmica transformadora da realidade histórica. Também o universal, sem a permanente transformação criadora pela ação das singularidades e múltiplas determinações, perde sua concretude, induzindo, a um entendimento abstrato, limitado e irreal. Não se pode compreender a subjetividade humana separada da sua objetividade mediada pelo particular. O mundo material e cultural do qual o ser humano se origina, é o mesmo que se propõe a modificar objetivamente, pela atividade, numa relação transformadora de permanente reciprocidade.

É essa relação, entre o culturalmente dado e a atividade objetivamente transformadora do real, que produz a própria subjetividade, e esta volta-se para a realidade, formando, desde um raciocínio dialético, uma unidade. Porém, uma unidade histórica, onde nada existe estático, ou apenas como ideia, pois, é



justamente na relação dinâmica que se produz, externamente, o social e internamente, a consciência.

A individualidade já aparece como categoria do ser natural, assim como o gênero. Esses dois polos do ser orgânico podem se elevar a pessoa humana, ao gênero humano no ser social somente de modo simultâneo, somente no processo que torna a sociedade cada vez mais social (LUKÁCS, 2009, p. 239).

O singular somente existe em relação ao universal, assim como o indivíduo em relação com o gênero humano. O universal não existiria sem as múltiplas singularidades que o produzem, uma relação de oposição, que cria historicamente a ambos, como unidade, como movimento de oposição, como dialética. A singularidade existe no universal como multiplicidade, enquanto o universal está implícito em todas as formas singulares. A arte, como particularidade, carrega uma singularidade, em oposição constitutiva com o universal e está contida como síntese na própria obra particular.

O exemplo da trajetória de Oiticica, apresentado no início, demonstra o permanente caráter experimental de sujeito artista que cria sua obra numa relação consciente com a história da arte do seu tempo, com a arte contemporânea e, ao mesmo tempo, com o mais livre e profundo de sua subjetividade, historicamente produzida. A criação é a particularização mediadora, entre seu ser singular e a universalidade da arte.

Somente pela superação das formas artísticas ontologicamente anteriores a vivência artística de um determinado tempo se eleva acima do já existente, produzindo um novo sentido pessoal e histórico (LUKÁCS, 1970; 1966). Cada período histórico produz uma arte inerente a realidade do seu tempo, que supera as formas artísticas anteriores, negando algumas de suas características, mas, ao mesmo tempo, incorporando-as. A produção social destas estéticas inovadoras pressupõe uma atividade criadora, no sentido da história da arte, como universalidade, mas também no sentido do “ser criador”, como aponta, Vázquez (1978), em cada indivíduo singular. O experimental se caracteriza então, no processo de criação, como unidade dialética entre o singular e o universal.

O ensino de Artes (visuais³) e a formação dos professores, devem objetivar esses dois sentidos diversos do desenvolvimento, porém, como unidade, como particularidade mediadora entre singular e universal. Para que o ensino de artes tenha um caráter de formação estética, no sentido dado por Vigotski (2001a), de arte como vivência acima do cotidiano, do espontâneo, elevando-se, às formas mais relevantes da estética. A atividade de fruição e criação é um processo contínuo de superação sensível e cognitiva da vida cotidiana, superficial e repetitiva

Para Vigotski (2001b e 2001c), a educação deve proporcionar o máximo desenvolvimento, no sentido de apropriação das formas historicamente mais desenvolvidas da cultura, como a ciência, a ética e a estética. Autores brasileiros que estudam Vigotski (DUARTE, 2008; ASSUMPÇÃO, 2010, PAES, 2001a), também entendem que as formas mais desenvolvidas de conhecimento, são fundamentais para compreender, as historicamente menos desenvolvidas. Na celebre frase de Marx (2011, p. 60), citada por Vigotski (1996): “a anatomia do ser humano é a chave para a anatomia do macaco”, está a origem deste entendimento.

A arte contemporânea, por ser historicamente mais desenvolvida, torna-se o fundamento para compreender o modernismo e as formas artísticas historicamente anteriores. Por isso, é fundamental que os/as professores/as vivenciem e se apropriem das diferentes e contraditórias peculiaridades da arte contemporânea. Compreender discursivamente sua historicidade e diversidade, fundamenta um entendimento sensível e estético, imprescindível para o ensino da arte, a fruição das obras, a criação, enfim, para o que Lukács (1970), conceitua de elevação estética, uma relação dialética entre o singular e o universal.

A arte contemporânea está em criação, por isso, a multiplicidade de entendimentos, muitas vezes, contraditórios que caracterizam a arte hoje, está em permanente transformação e, quando capturada pelo discurso, torna-se passado mais identificado com o modernismo. Mesmo assim, achamos importante captar algumas das suas principais peculiaridades, para fundamentar sentidos e razões discursivas, relevantes à formação de professores/as de artes.

³ As reflexões e análises do presente artigo servem para todas as artes, mas os exemplos e o contexto são focados nas artes visuais.



2 O CARÁTER EXPERIMENTAL DA ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEA

Muitas características da arte contemporânea, demonstradas por artistas, curadores, estudiosos e críticos, de fato, refletem as tendências da realidade, porém, ao serem compreendidas em si mesmas, reproduzem uma concepção fragmentada da realidade, impedindo a compreensão do desenvolvimento histórico da arte na sua totalidade. A arte contemporânea é experimental, como atividade que possibilita uma unidade entre os aspectos contraditórios da subjetividade do criador, quando se objetiva na execução da obra e, ao mesmo tempo, na universalidade, como negação, pela incorporação das tradições modernistas. Cada uma das peculiaridades da arte contemporânea que estudaremos a seguir, contém aspectos contraditórios, por tratar-se de uma unidade entre várias destas características e muitas outras e não apenas de uma ou outra em particular. Buscaremos demonstrar algumas características da arte contemporânea, citadas por pesquisadores da área e, em seguida, apresentar exemplos e contradições.

Uma questão, sistematicamente abordada por estudiosos da arte contemporânea, é a superação da concepção de obra de arte como objeto (MORAIS, 2001; BASBAUM, 2016; PAES, 2021a; DANTO, 2001; BELTING, 2006; GREENBERG, 1996). A obra contemporânea deixa de ser a obra em si (MORAIS, 2001), como um objeto ou algo presente em um único espaço, ela transcende o físico, desde sua gênese emocional e intelectual. A arte contemporânea é vivência estética, sensível, intelectual e prescinde do quadro, da escultura, enfim, do objeto, utilizando materiais inovadores, objetos variados, tecnologias, o próprio corpo ou obras imateriais. Podemos citar a obra de Bansky, *Girl Whit Balloon*, que se autodestruíu imediatamente após ser leiloada por cinco milhões de reais, cuja imagem permanece circulando no mundo digital. Porém, a ausência de um objeto físico, para caracterizar uma obra de arte é mais ampla, trata-se de arte como vivência estética.

Por outro lado, a arte contemporânea continua sendo mundialmente reproduzida por objetos, incluindo telas ou quadros, como o exemplo de Beatriz Milhazes, uma das artistas contemporâneas brasileiras mais reconhecidas no Brasil



e no mundo. Vale ressaltar que, por ser desnecessário que a obra seja um objeto, isto não significa que toda obra deve ser imaterial, mas que existe esta abertura que amplia as possibilidades criadoras da arte.

O exemplo dos objetos, Marcel Duchamp é utilizado por Archer (2008), Danto (2006) e Belting (2006), como o início deste processo de desvinculação da arte de seus suportes tradicionais, como a tela e a escultura, e a resignificação estética de objetos cotidianos. Trata-se de um movimento que acontece no interior do modernismo, mas que já caracterizava aspectos do que posteriormente, se tornaria comum na arte contemporânea. A partir da segunda metade do século XX, os objetos e instalações, tornam-se abundantes na arte em todo o mundo.

Outra característica que possibilitou a arte romper com as formas anteriores, podendo reproduzir algumas das suas tradições, são as dimensões. Obras com grandes dimensões como as de Frank Stela, Tomie Ohtake, Amilcar de Castro, os grafites dos Gêmeos e a pintura artística de casas e espaços comunitários da periferia de Mônica Nador. As grandes pinturas extrapolam os museus e galerias, e se eternizam em imensas paisagens urbanas. Do lado oposto, artistas criam obras minúsculas, como de Willard Wigan e Aldo Torres, ampliando ainda mais, as possibilidades referentes a dimensão e a espacialidade das obras de arte contemporânea.

As obras contemporâneas são, apenas a parte visível e imediata de um contexto conceitual muito mais amplo, cuja narrativa é condição para a criação e fruição, o que supõe mediações de curadores, críticos, pesquisadores, especialistas. Torna-se uma arte como discurso, como se não mais pudesse existir sem um texto que revele uma amplitude muito além do visual imediato. O caráter experimental da arte deixa de ter o foco no objeto e passa a existir como rede dinâmica, uma necessidade coletiva de mediação com outros signos, o que na arte moderna não era tão presente. A série de Evandro Prado, *Habemus Coca*, é composta por uma série de pinturas, cujas técnicas, suportes ou desenhos, não são o mais importante, mas sim, a relação entre os símbolos sacros religiosos trocados por ícones visuais da coca cola. A profanação do lócus do sagrado, por um símbolo do consumismo, causa um estranhamento, uma locomoção do sentimento cotidiano, quando os dois

ícones não poderiam estar juntos. Danto (2006), relata uma vivência estética similar, dando o exemplo das caixas de sabão brilho, (Brillo Box) expostas por Andy Warhol, em 1964, como um dos primeiros momentos na história da arte, onde o objeto artístico em si, já não é o centro de interesse do criador e do fruidor da obra. No Mato Grosso do Sul, Humberto Espíndola, inicia em 1967, a bovinocultura, que também pressupõe uma narrativa muito além do objeto, com uma intenção crítica, numa relação antropomórfica entre boi, poder e existência cotidiana (MENEZZO, 1991).

Outra importante peculiaridade da arte contemporânea é a utilização do corpo como suporte, signo, como a própria obra (PAES, 2021b; MORAIS, 2001; GOLDBERG, 2006; GLUSBERG, 1998; COHEN, 2007). Se o corpo já era utilizado como suporte no futurismo, dadaísmo, surrealismo, foi somente no final dos anos 1950, principalmente, com o Grupo *Fluxus*, que a performance passou a ser caracterizada como uma forma de arte específica, visual, conceitual e híbrida (GOLDBERG, 2006). Para Moraes (2001), o corpo é o motor da obra e a performance é uma tática de guerrilha que prepara uma emboscada estética para o público, porém, este mesmo público também proporciona uma emboscada para o artista. A arte age, inesperadamente, colidindo com as formas estéticas estagnadas e produzindo uma ruptura na forma de sentir. A sensibilização passa a acontecer não apenas na relação com a obra em si, mas nas possíveis vivências ativas do público entre si, como nas obras de Lygia Clark: Bichos, Rede de Elásticos, O eu e o Tu: roupa-Corpo-Roupa.

Outra característica marcante da arte contemporânea é a utilização de tecnologias, como vídeos, projeções, digitalização de imagens e internet, passando a arte a ser efetivamente difundida e fruída em rede (SANTAELLA; 2007). Os museus tornam-se espaços virtuais, acessíveis aos públicos de variadas partes do mundo e, as performances, podem transcender os sentidos das relações imediatas entre os corpos ao tornarem-se videoperformances (MELLO, 2008), que serão vistas a partir do tempo real, mas ficarão registradas nas redes por muito tempo, possibilitando a vivência estética da obra para milhares, milhões de pessoas. Nas últimas décadas do século XX, as telas de televisão e projetores eram hegemônicas

na ocupação dos espaços de exposições nos museus de arte contemporânea e Bienais, dando lugar posteriormente para outras tecnologias mais avançadas e também para o retorno de algumas linguagens anteriores.

No exemplo da trajetória de Hélio Oiticica, apresentado no início deste artigo, podemos perceber que o artista vai abandonando seu estilo inicial, focado na pintura, no objeto, até chegar à criação de narrativas, cujos conceitos, envolvem outros centros de interesse, materiais, dimensões e conceitos, como nos parangolés e mitos vadios. Poderíamos citar muitos artistas contemporâneos, tais como Leda Catunda, Adriana Varejão, Cildo Meireles, Carmela Gross, Siron Franco e centenas de outros que vivenciaram, na sua própria trajetória de criação, essa mudança da modernidade para a arte contemporânea. O artista não existe fora da história, das formas de dominação material e da história da arte, por mais que negue suas referências, e que caracterize rupturas, sempre irá criar o novo tendo como fundamento, as tradições históricas já existentes, sua autonomia será sempre relativa (LUKÁCS, 2010; VAZQUEZ, 1978).

O problema é que muitos estudiosos da arte reduzem a arte contemporânea, à algumas destas características, sem uma compreensão sobre o movimento da arte contemporânea na totalidade histórica em permanente movimento de transformação. Ao compreender de forma fragmentada e não dialética, a unidade entre o indivíduo singular e o universal, algumas destas características perdem a capacidade de ampliar as possibilidades criativas da arte, passando a limita-las a apenas alguns grupos que têm acesso a tais narrativas, que isoladas, tornam-se herméticas, impossibilitando o acesso da maioria dos alunos de artes. Ao denotarem hegemonia, à determinadas características da arte, na contemporaneidade, reproduzem o centralidade no indivíduo, na competição, na coisificação humana e na mercantilização do sensível inerente ao capitalismo da era moderna. O capitalismo sempre foi hostil a arte (VÁZQUEZ, 1978; MARX, 2017), a hostilidade da produção capitalista a arte se manifesta igualmente na divisão capitalista do trabalho (LUKÁCS; 2010). É preciso compreender criticamente as limitações da autonomia da arte contemporânea e como ela se reproduz, inclusive no ensino de arte na escola para a efetivação de uma arte experimental e libertadora.

3 O EXPERIMENTAL NO ENSINO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Autores, mundialmente reconhecidos, como Danto (2006), Belting (2006) e Greenberg, (2006), compreendem a arte contemporânea como uma espécie de negação de estilos modernistas, mas mantém, um entendimento da arte reduzida ao universo de artistas e curadores consagrados, sem citar a arte produzida nas periferias, nas ruas e no restante do mundo, fora do circuito dos países ricos onde moram. Filosoficamente, também reproduzem o entendimento metafórico de que a arte acabou e que agora vivemos nos tempos pós-modernos, pós-históricos, pós-arte, pós-pintura e pós tudo. Porém, o trocadilho “o fim da história”, utilizado primeiramente, por Hegel, não consegue apreender o movimento real da arte na história (ANDERSON, 1999, 1992) e o que se denominou pós-modernismo, seria mais uma tendência tardia do modernismo (PAES, 2016).

É importante que os professores de arte compreendam que, a radicalidade do caráter experimental da arte contemporânea, não pode ser reduzida a uma única ou algumas fórmulas previamente afirmadas e que a arte contemporânea não pode ser confinada a museus e a um seleto grupo de expertises. O grafite, o lambe, a arte de rua, arte urbana, arte política, arte indígena, são importantes formas experimentais de arte contemporânea, que enriquecem o universal com sua rica diversidade cultural. A arte popular possibilita uma unidade dialética com a arte dita erudita (VÀZQUEZ, 1978).

O conhecimento de várias destas narrativas, apresentadas no capítulo anterior, amplia o espaço de ação didática do professor, em sua concepção de arte e a liberdade de fruição e criação dos alunos. Ao reproduzir um entendimento fragmentado da arte contemporânea, impõe, mesmo que inconscientemente, padrões dominantes de determinados grupos de artistas ou pensadores da arte, negando outras origens estéticas de diferentes culturas, países, cidades, comunidades, escolas etc. Existe uma concepção irracionalista, elitista e reducionista da arte contemporânea, que a condiciona numa meritocracia para pessoas intelectualmente superiores, tornando-a hermética e quase inacessível para a imensa maioria da população, e até para professores de arte.



É necessário que o professor de arte tenha um profundo conhecimento da estética e da história da arte, para conseguir discursar para os alunos sobre determinadas narrativas da arte contemporâneas, apontadas por pensadores e artistas, mas tomando o devido cuidado para não transformar tais narrativas num engessamento da concepção de arte, da fruição e da criação artística. A amplitude dos conhecimentos e das vivências artísticas contemporâneas, são conteúdos e instrumentos didáticos imprescindíveis no ensino de artes numa abordagem histórico crítica, portanto, devem estar presentes na formação de professores de artes. O não domínio, vivência sensível e cognitiva da complexa multiplicidade de possibilidades experimentais da arte contemporânea, impede que os alunos se elevem, esteticamente, desde sua singularidade cultural até a universalidade da arte, impede a sua humanização pela arte.

Para Vigotski (2001a; 2001b), a educação estética é a superação do aspecto cotidiano, repetitivo, produzindo uma sensibilidade inerente às formas de arte, historicamente mais complexas. Para isso, não basta o contato visual com as obras, é fundamental a compreensão das peculiaridades da arte contemporânea, que são múltiplas, inacabadas e em permanente transformação. A reflexão estética e histórica sobre a arte, agrega um entendimento intelectualivo que amplia as possibilidades de vivências sensíveis, tanto na fruição quanto na criação.

A fruição das obras é também um processo de criação individual com sentido único, embora a obra seja aparentemente a mesma para milhões de pessoas o professor deve ter um grande conhecimento de referências estéticas, dos clássicos da arte, para que possa escolher, as que melhor possibilitem a elevação estética dos alunos. A arte contemporânea, em todas as situações, amplia a liberdade do processo criativo e quanto maior for esta possibilidade maior será o acesso a arte da população, que por reproduzir a alienação do trabalho capitalista em geral, vive apartada da vivência artística.

A vivência e o estudo da arte contemporânea na escola, na imensa maioria dos casos, é a única possibilidade de que a criança ou adolescentes tenha acesso a arte. A cultura de massas, as vivências repetitivas, são parte de um imenso processo de alienação que se produz primeiramente, nas relações de trabalho e



depois no cotidiano familiar e comunitário. Quando Marx (2017), Vázquez (1978) e Lukács (2010), apontam a hostilidade da produção capitalista a arte, ao mesmo tempo, sinalizam para a necessidade de uma ampla educação estética, no sentido vigotskiano, uma educação que possibilite aos alunos a vivência estética das mais variadas e experimentais formas de arte, incluindo aquelas produzidas nas relações historicamente mais desenvolvidas, tal qual a arte contemporânea.

É necessário compreender a arte como essencialidade humana, inerente ao todo histórico e a cada indivíduo singular. Todos os seres humanos precisam de vivências artísticas particulares, como forma de elevação estética, respeitando a diversidade do ponto de partida, como singularidade e, numa unidade dialética com o universal, proporcionar a humanização dos indivíduos, no caso, dos alunos das escolas.

PAULO CESAR DUARTE PAES

Pós-doutorado em Serviço Social pela UEL. Doutorado em Educação pela UFSCar. Mestrado em Educação e graduado em Educação Artística pela UFMS. Professor dos cursos de Artes Visuais e PPGARTES, UFMS. Membro do Grupo de Pesquisa Ensino e Aprendizagem em Artes Visuais. Coordenador da pesquisa: Vigotski Fundamentos e Práticas de Ensino, Artes e Emancipação Humana.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, P. *O fim da história: de Hegel a Fukuyama*. Rio de Janeiro. ZAHAR. 1992

ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro. ZAHAR. 1999.

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo. Martins Fontes. 2008.

ASSUMPÇÃO, M. C. *A prática social na pedagogia histórico-crítica e as relações entre arte e vida em Lukács*. Dissertação. Araraquara. UNESP, 2010.

BASBAUM, R. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

DUARTE, N. *Conteúdos escolares e a ressurreição dos mortos*. Campinas. Autores Associados, 2016.



- DUARTE, N. *Sociedade do conhecimento ou sociedade das ilusões*. Campinas. Autores Associados. 2008.
- BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- DANTO, A. *Após o fim da arte: arte contemporânea e o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2006 (2001).
- COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMBRICH, E. H. J. *História da arte*. São Paulo. Zahar. 1972.
- GREENBERG, C. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1989. (1006)
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. São Paulo. Nova Cultural. 1996.
- KANT, I. *A crítica do Juízo e outros textos*. São Paulo. Abril Cultural. 1984.
- LAVOURA, T. N. *A dialética do singular-universal-particular e o método da pedagogia histórico-crítica*. Presidente Prudente. Nuances: Estudos sobre Educação. 2018.
- LUKÁCS, G. *Arte e sociedade – estudos estéticos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- LUKÁCS, G. *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Rio de Janeiro. UFRJ. 2009.
- LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- LUKÁCS, G. *Estética 1: la peculiaridad de lo estético*. Tomo 1. Barcelona: Ediciones Grijalbo. 1966.
- LUKÁCS, G. *Estética 2: la peculiaridad de lo estético*. Tomo 2. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1972.
- MARX, K. *Grundrisse*. São Paulo. Boitempo, 2011.
- MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. São Paulo. BOITEMPO. 2017.
- MELLO, C. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo. SENAC. 2008.

- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia Do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande. UFMS. 1991.
- MORAIS, F. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, ficções*. Rio de Janeiro. Editora Rios, 2001.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro. Rocco. 1986.
- PAES, P. C. D. *Razão e desrazão na arte contemporânea*. In: SOUZA, Paulo Antonini; GHIZZI, Eluiza Bortolotto. *O olhar em formação*: Curitiba. CRV, 2016.
- PAES, P. C. D. Arte contemporânea e elevação estética. In: Souza, Paulo C. Antonini; FERNANDES, Vera Lúcia Penzo; ABREU, Simone Rocha de. *Percursos na formação docente: abordagens e reflexões epistemológicas*. Campo Grande: UFMS, 2021a.
- PAES, P. C. D. Coli\$ão: criação coletiva e arte contemporânea. In: SOUZA, Paulo C. Antonini; GHIZZI, Eluiza Bortolotto. *40 anos de artes visuais*. Campo Grande: UFMS, 2021b (no prelo).
- SALOMÃO, W. H. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, ficções*. Rio de Janeiro. Editora Rios Ambiciosos, 2001.
- SANTAELLA, L. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo. Paulus. 2007.
- VÁZQUEZ, A. S. *As ideias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1978.
- VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- VIGOTSKI, L. S. *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.
- VIGOTSKI, L. S. *A construção do pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.
- VIGOTSKI, L. S. *Teoria e método em psicologia*. São Paulo. Martins Fontes. 1996.

Recebido em:20/06/2021

Aprovado em:15/10/2021