

A arte e a vida: interseções

Noéli Ramme¹

A arte que se apresenta como arte considera que a arte é separada da vida e de todo resto enquanto que a arte que é como a vida considera que a arte é conectada com a vida e com todo resto. Em outros termos, aquele que faz arte que se apresenta como arte tende a vir a ser um especialista, e aquele que faz arte que é como a vida, um generalista.

Allan Kaprow

Resumo: Este trabalho pretende falar da existência ou não de limites na arte a partir de uma visada sobre a situação contemporânea. A superação dos gêneros artísticos ocorrida com a substituição da artesanaria pelo trabalho com o conceito, ocorridas no começo do século XX pode ser tomada como o início de um processo de abertura total do campo da arte, que parece ser irreversível e definitivo. Essa abertura pode ser entendida, no sentido duchampiano, como uma expansão sem limites do conceito arte, mantendo, no entanto, a distinção entre a arte e a vida, mas pode ser entendida também como uma superação dos limites entre a arte e a vida. A segunda posição nos leva a refletir sobre a relação entre a arte e a vida, sobre os limites entre elas e sobre a possibilidade, ou necessidade, de superá-los.

Palavras-chave: Arte e vida, arte contemporânea, limites da arte.

Abstract: This paper intends to talk about the existence of limits or not in art regarding the contemporary situation. The overcoming of artistic genres that occurred with the replacement of craft work by conceptual work that occurred in the early twentieth century represents the beginning of a process of fully opening the art field, which appears to be irreversible and definitive. This opening can be understood in the Duchampian sense as a limitless expansion of the concept of art, while maintaining the distinction between art and life, but can also be understood as overcoming the limits between art and life. The second position leads us to reflect on the relationship between art and life, about the boundaries between them and the possibility, or need, to overcome them.

Key-words: Art and life, contemporary art, art limits.

Uma das lições mais importantes, e perturbadoras, das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein é que não podemos falar de conceitos definidos fora da área restrita da lógica. Além dela, todos os conceitos são empíricos, isto é, tratam de fenômenos que se modificam no espaço e no tempo, e por isso mesmo, seu uso não está limitado por regras. Isto é válido para os conceitos de linguagem, de jogo de linguagem, de ciência e também para o conceito arte.²

Filósofos da arte que foram influenciados pela leitura de Wittgenstein entenderam não só que o conceito “arte” é um conceito empírico e que, portanto, a arte

¹ Professora do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UERJ.

² Que o uso de um conceito não seja limitado por regras não implica que seu uso não seja guiado por regras. Na linguagem wittgenstaniana, podemos dizer que existe uma gramática da palavra arte, isto é, o modo como ela é usada, seu significado portanto, depende do papel que ela desempenha em nossas práticas linguísticas. Na § 23 das *IF* Wittgenstein afirma que “falar uma língua é parte de uma atividade, de uma forma de vida”.

não tem uma essência passível de ser capturada como também compreenderam que a própria lógica do desenvolvimento da arte mostra que suas transformações nunca deixarão de ocorrer. De fato, quando consideramos o modo como as obras de arte existem em diferentes épocas e em diferentes lugares, percebemos uma variedade tão grande de objetos que percebemos ser realmente impossível apontar alguma característica comum presente em todos. Ou seja, se não há uma uniformidade nos objetos, também não há no sentido do termo usado para nomeá-los.

Não obstante essa diversidade da produção artística nos faz pensar que a arte é diferente de vários modos em diferentes tempos e lugares, eu gostaria de apontar que existe pelo menos *uma* grande diferença, ou contraste radical, entre dois modos de fazer e entender a arte. Isso é claramente visível na história da arte ocidental, mas talvez isso seja hoje válido globalmente. Essa diferença apareceu no momento em que um modo artesanal de fazer arte foi substituído pela ideia de que a arte é, acima de tudo, um conceito.

Sabemos que durante muito tempo, o artista foi julgado pelo seu talento manual, um talento específico de pintar, esculpir, representar, tocar um instrumento, etc. Esse talento deveria estar visível nas obras que ele produz, de acordo com as técnicas relativas a cada gênero. Essa concepção da arte como produção de acordo com gêneros determinados é perfeitamente caracterizada com a expressão *Belas Artes*, como diz De Duve, para quem,

as *Belas Artes* formam um sistema limitado por fronteiras internas e externas, Internas, uma vez que o sistema compreende e justapõe, sem misturá-las, a pintura, a escultura, a arquitetura, o desenho, a gravura, etc., e as separa das outras artes como a literatura, a música e o teatro. E externas, porque ela exclui uma quantidade de coisas que, não entrando nem na pintura, nem na literatura, nem na música, etc., ficam na impossibilidade de pertencer à categoria "arte".³

O que De Duve está dizendo é que os gêneros servem tanto para estabelecer limites internos quanto externos às obras de arte. Isto é, uma vez estabelecido o que é uma pintura, ou uma escultura, ou um romance, é possível afirmar com segurança que um objeto qualquer que não pode ser inserido em uma dessas categorias, também não pode ser chamado de arte. Esse critério é tão fácil, e tão seguro, que, como o próprio De Duve observa, a pergunta, “isto é arte?” não fazia sentido nenhum dentro do sistema das *Belas Artes*. É claro que sempre se podia julgar que uma pintura não era *boa* o suficiente para ser arte, mas essa é uma questão muito diferente de estar em frente a um objeto e não saber se ele é para ser visto como arte. Uma situação que se tornou comum, quando, no início do séc. XX, esse sistema foi substituído, como diz De Duve, por um novo regime de arte, ao qual ele dá o nome de *arte em geral*. Essa nova designação, por sua vez, descreve a situação na qual nos encontramos conscientemente desde que o *ready made* duchampiano provou a possibilidade de fazer arte com o que quer que seja. A *arte em geral*, continua ele, não é mais um *médium*, como a pintura ou a escultura, não é também mais um estilo, ou um movimento. O que ela faz é simplesmente registrar a potencialidade para o não importa o quê de ser arte, potencialidade que caracteriza o mundo da arte de hoje. Aliás, o que Duchamp queria quando propôs o urinol como arte era exatamente demonstrar o que sua posteridade realizou, a saber, a ampliação ilimitada do conceito arte. Neste sentido, o hibridismo que caracteriza a produção

³ De Duve, 2005, p. 85.

contemporânea marca exatamente o fim dos limites internos à arte bem como da ideia de pureza dos gêneros que marcou a arte moderna.

A diferença entre esses dois períodos, De Duve diz claramente, é que na *arte em geral* absolutamente não existem limites para o que pode ser arte. Ou seja, enquanto os gêneros artísticos, e sua necessária artesanaria impunham restrições para o que se poderia considerar como um trabalho de arte, no mundo da arte atual o artista, liberto, como queria Duchamp, do “domínio da mão” pode finalmente produzir arte com a liberdade do pensamento. Artistas como Cildo Meireles, por exemplo, reconhecem que a arte conceitual, a despeito da sua aparente esterilidade, torna mais democrático o fazer artístico, uma vez que qualquer coisa pode ser usada para produzir arte. E se qualquer coisa pode ser arte, então também qualquer um pode ser artista.

Evidentemente, essa abertura total do campo da arte tem gerado no público uma grande incompreensão, e muitas vezes, um sentimento de dúvida a respeito da legitimidade de atribuir o estatuto de arte a certos objetos que parecem não se distinguir de coisas que nunca se imaginou que pudessem ser vistas como arte, tais como um sopro, um riscar de fósforos, uma explosão, e para citar o exemplo mais famoso, um prosaico urinol de banheiro masculino. Muitas vezes, essa incompreensão gera simplesmente um sentimento de rejeição por parte do público, e é frequente o aparecimento de observações até mesmo agressivas nos cadernos de visitas de exposições de arte contemporânea. Outras vezes, o público aturdido e decepcionado simplesmente questiona: “mas então, qualquer coisa pode ser arte?”

A resposta é: sim. Esse é de fato o nosso momento atual; vivemos um tempo em que não há limites para o que pode ser arte, desde que há 100 anos o primeiro *ready made* duchampiano instaurou o novo regime histórico da arte ao qual nós ainda pertencemos. Mas, é preciso fazer uma ressalva importante: que tudo *possa se* tornar arte, não se segue que qualquer coisa é arte, ou de que a arte é qualquer coisa. Nem mesmo, que tudo que é proposto como arte seja aceito como arte. Tudo *pode* ser arte, mas, de fato, nem tudo o é.

Assim, enquanto que no sistema das *Belas Artes*, os gêneros definiam os limites internos e externos das obras de arte, o seu desaparecimento significou o fim das fronteiras internas às obras de arte. Qualquer coisa pode ser arte e, uma vez dentro do mundo da arte, tudo o é igualmente. Isso significa que o mundo da arte tornou-se de algum modo, *maior*, e a possibilidade de incluir nele qualquer coisa, nos mostra que essa expansão não tem limites. No entanto, a existência mesma do *conceito* arte indica que, de algum modo, os seus limites externos permanecem, marcando uma separação entre o que é arte e o que não é. Nesse ponto podemos apontar duas questões. Uma é sobre como as coisas passam de meros objetos comuns à obras de arte, e a outra é sobre a possibilidade de ultrapassar esse último limite entre a arte e a vida, superando até mesmo o uso do conceito arte.

De Duve afirma que é o juízo estético que separa, nesse campo de infinitas possibilidades da *arte em geral*, aqueles objetos que se tornarão de fato arte. Mais precisamente, é o juízo estético regulado por uma ideia de tipo kantiana, a ideia que existe a *arte em si*, ou seja, de que todas as obras de arte do mundo devam possuir alguma coisa em comum, mesmo que isso não seja “mostrável nem demonstrável”⁴.

Minha visão wittgenstianiana me impede de seguir essa solução kantiana, embora eu seja simpática à ideia que De Duve quer preservar, a de que nomear algo como arte só pode ser o resultado de uma experiência estética entendida como uma experiência infável e pessoal. Assim, em vez dessa solução kantiana, eu gostaria de abordar a questão de

⁴ De Duve, *idem*, p. 94.

como aquilo que pode ser se torna de fato arte a partir da exposição de algumas ideias dantianas, que, a meu ver, têm mais afinidades com a filosofia de Wittgenstein do que o próprio Danto gostaria de admitir.

Uma das afirmações que se encontra repetida muitas vezes no texto de Danto é a de que vivemos em uma época de absoluta liberdade da arte. A expressão “fim da arte”, um dos fios condutores do seu pensamento, nomeia exatamente o fim dos limites internos da arte, quer dizer, o abandono de todo e qualquer cânone historicamente justificado, presente no desenvolvimento da arte desde o Renascimento até o fim do Modernismo.

Danto diz, na *Transfiguração do Lugar-comum*, que o que o artista expressa é uma visão de mundo, mas não apenas uma visão pessoal, e sim a visão de uma época no sentido histórico. Mas, como para ele a história da arte acabou em 1964, com a *Brillo Box* de Andy Warhol, Danto reformula esta tese dizendo que a arte se relaciona agora não com um momento histórico, mas com uma *forma de vida*, outro conceito central da filosofia de Wittgenstein. Dito de outra forma: na arte histórica, a arte está sempre conectada a um período histórico de uma determinada sociedade e sua evolução não ultrapassa o desenvolvimento social. Na arte pós-histórica não há mais a ideia de evolução na arte porque o seu objetivo (autoconsciência) foi alcançado, mas a arte permanece conectada a um mundo que a produz. Para designar esse mundo, Danto usa o conceito de forma de vida.⁵

De acordo com Danto, teria sido Warhol quem, tendo Duchamp como precursor, demonstrou que agora podemos finalmente compreender e aceitar que todas as formas de arte são válidas. Ele teria mostrado que não há mais um imperativo histórico para fazer arte de uma determinada maneira, isto é, não existem mais os limites da história, porque não existem mais as exigências do talento específico do artista como saber desenhar, ou pintar, ou tocar, etc. Vivemos numa época de extrema liberdade, como Hegel profetizou: agora tudo pode ser arte e todos podem ser artistas. É hegeliana também a ideia de Danto de que a absoluta liberdade da arte depois do fim da arte provém de estarmos conscientes da ausência de liberdade que teria caracterizado o período histórico da arte. Desse modo, a superação dos gêneros e a passagem ao conceito são aspectos de um mesmo processo histórico.

Nesse sentido, podemos afirmar que também para Danto qualquer coisa pode ser arte, já que nada é proibido. No entanto, como ele mesmo afirma várias vezes, a arte está sempre conectada a um mundo, ou a uma forma de vida, que a produz. Na contemporaneidade esse mundo não é mais histórico, então não existem mais os limites da história. Mas existem ainda os limites da nossa forma de vida. Assim, só uma coisa não nos é permitida, porque é impossível: expressar uma forma de vida que não é a nossa. Ou seja, é a nossa forma de vida que fundamenta nossas práticas artísticas, assim como é nela que se fundam os significados da palavra arte, bem como as regras para seu uso. Do mesmo modo em que não é possível para uma pessoa viver uma vida que não é a sua, é impossível fazer uma arte que expresse uma vida que não é a sua.

Nesse sentido, é interessante perceber uma das diferenças entre a resposta de De Duve e a de Danto quanto à questão dos limites externos da arte. De Duve é kantiano e sua solução passa pela autonomia do sujeito da experiência estética que julga a partir de

⁵ A expressão “forma de vida” obviamente vem de , que disse que “imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida” (*IF*, §19). Mas o mesmo se pode dizer sobre a arte: imaginar uma obra de arte é imaginar uma forma de vida na que ela desempenha um papel. (Danto, 2006, p.225)

uma ideia reguladora. Já Danto, com sua inspiração hegeliana, considera a arte uma produção histórica e social. Mesmo a noção de consciência histórica, que é central no seu texto, não é uma consciência individual, mas uma percepção coletiva do desenvolvimento concreto, e dialético, das formas artísticas.

ARTE=VIDA

A ideia que a arte expressa uma visão de mundo carrega uma distinção fundamental na teoria da arte de Danto. Obras de arte são símbolos, são representações do mundo, e como representações são ontologicamente distintas daquilo que representam. O que diferencia as obras de arte de meras coisas reais, diz Danto, é o fato de que elas têm um sobre-o-quê. Obras de arte tem conteúdo, e é a interpretação deste conteúdo, tendo como referência o mundo da arte ao qual a obra pertence, o critério que permite distinguir as meras coisas comuns das obras de arte. Assim, a definição da arte de Danto coloca a questão dos limites externos da arte de uma forma muito precisa, pois estabelece uma separação muito clara entre a arte e a realidade. E não é exagerado enfatizar que esta distinção é fundamental na filosofia da arte de Danto. Todo seu esforço teórico no sentido de fornecer uma definição da arte repousa na crença de que o limite entre o que é e o que não é arte pode, e deve ser traçado através de uma definição.

No livro *A transfiguração do lugar-comum* Danto retoma a narrativa de Nietzsche sobre a origem da tragédia e diz que a arte surgiu na Grécia Antiga exatamente quando o ritual em honra ao deus Dionísio, no qual o próprio deus se fazia presente encarnando na pessoa do sacerdote, “foi substituído por sua reprodução simbólica na forma do teatro trágico”.⁶ A partir desse momento, os participantes do ritual passaram a constituir o coro, da mesma forma que um ator passou a *representar* o papel do deus. Nessa passagem, diz Danto, vemos uma mudança no próprio sentido da palavra representação. No ritual, havia uma (re)apresentação do deus. No teatro, uma representação dele. Estes dois sentidos do termo representação estariam ligados também aos dois sentidos do termo aparência. No primeiro, aparência seria o aparecer de uma coisa, no segundo, aparência é um termo que se opõe à realidade. Essa segunda distinção diz Danto, está na origem, tanto da arte quanto da filosofia. E é também uma distinção fundamental na teoria do *Tractatus* de Wittgenstein onde a distinção entre linguagem e realidade é a base de uma teoria da linguagem como espelho da realidade. De fato, o próprio Danto assume que a teoria do *Tractatus* é base para sua concepção da arte em termos simbólicos:

(...), o que me preocupa nesse momento é (...) a diferença entre realidade e arte. Procurei mostrar que essa diferença reside no fato de que a arte se distingue da realidade da mesma maneira que a linguagem quando esta é utilizada de maneira descritiva (...). Isto não quer dizer que a arte é uma linguagem, mas que sua ontologia é coerente com a ontologia da linguagem, e que o mesmo contraste que a opõe à realidade existe entre esta e o discurso. (...) O valor filosófico da arte reside no fato histórico de, em seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade.⁷

A convicção com a qual Danto defende a separação entre a arte e a realidade, ou entre a arte e a vida corresponde e reconhece não só a passagem do mito ao logos, fundadora do

⁶ Danto, 2004, pp. 55-59

⁷ Danto, *idem*, p. 136. Ver também 129-132, 134-136.

pensamento do ocidente, mas também o processo através do qual a própria arte ocidental adquiriu a sua autonomia. De fato, desde o Renascimento, a arte europeia foi consolidando um lugar próprio dentro da cultura separando-se da religião, da ciência e da política. Nesse processo, a noção de contemplação estética e o estabelecimento dos princípios e métodos da história da arte foram instrumentos importantes de legitimação da arte em seus próprios termos. Além disso, o museu, e depois o cubo branco das galerias, assim como o palco e a tela de cinema também contribuíram para a autonomia da arte, pois criaram um espaço privilegiado para que a experiência estética pudesse acontecer em suas condições ideais, separada da vida. Nesses espaços, o sujeito desligado do mundo poderia viver uma experiência independente de todo interesse, livre de preocupações mundanas e egoístas, como queria, por exemplo, Kant. Ao final desse processo, surge o que nós chamamos de arte institucionalizada, um espaço que Danto chama de *mundo da arte*. Um mundo com suas próprias regras, sua história, seus valores e que tem no seu centro objetos que são ontologicamente distintos dos que estão fora dele.

Essa é a visão dantiana das coisas, uma visão conservadora apoiada numa concepção ortodoxa da história e da cultura. Uma visão aparentemente otimista, mas só porque acredita que a única utopia possível já se realizou. Para Danto, basta que tenham sido superados os limites internos da arte e que o artista tenha agora liberdade total para criar. Não é possível, nem desejável que ele ultrapasse o último limite da arte, ou seja, a separação entre a arte e a vida.⁸ Sobre isso, o capítulo “Arte e Disturbação” do livro *O descredenciamento filosófico da arte* é bastante sintomático. Logo nas primeiras páginas Danto qualifica sua abordagem do seguinte modo:

Neste ensaio, pretendo me ocupar dessa extraordinária profusão de formas de arte que cresceram como aglomerados nas bordas do que era tido como os limites da arte: formas de arte que parecem, na superfície, querer retroceder com esses limites, colonizar, por assim dizer, a margem ocidental da vida pela arte – formas de arte marcadas por uma curiosa efemeridade e indefinição, que eu designarei de artes da perturbação.⁹

O uso do termo perturbação, um neologismo em português, foi propositadamente pensado para evocar o seu termo próximo, masturbação. A ideia é que, assim como na masturbação, imagens e fantasias produzem um orgasmo real, nas artes da perturbação se produz um espasmo existencial por meio da intervenção das imagens na vida. Na visão de Danto, essas artes estariam tentando retroceder daqueles limites ultrapassados quando o ritual dionisíaco transformou-se em teatro trágico. É como se os artistas estivessem de algum modo se vendo como xamãs restaurando o elemento mágico da arte, ou melhor, usando a arte para produzir algo mágico na realidade.¹⁰ Danto se refere

⁸ É interessante observar que Danto não se opõe, e na verdade, duvida da possibilidade de estabelecer limites entre a arte e a filosofia. Se a arte é agora uma investigação conceitual sobre os seus próprios limites, porque não poderia, por exemplo, o seu livro *A transfiguração do lugar-comum*, ser lido como uma obra de arte?

⁹ Danto, 2013, p. 157.

¹⁰ Danto considera essas tentativas patéticas, mas ele reconhece que isso pode ser uma dificuldade dele mesmo, de conseguir se ver como alguém que participa delas. Ao mesmo tempo, se as artes perturbatórias têm o seu lugar legítimo dentro da cultura, toda a teoria de Danto, no seu sentido propriamente hegeliano, está simplesmente errada. E aqui podemos lembrar o teatro de Zé Celso Martinez, um exemplo óbvio de um diretor que propõe uma forma de teatro trágica, não representacional, mas ritualística. A existência do teatro de Zé Celso pode ser vista como uma prova de que a tese de Danto está errada e que, ao contrário do que ele diz, podemos sim retornar a um espírito trágico na arte. Mas talvez seja interessante refletir

inicialmente à formas de arte que contém alguma radicalidade de procedimento, como por exemplo, a performance *Dead Man* de Chris Burden, na qual ele se enfiou num saco e deitou em uma rodovia. Felizmente, a morte do artista não aconteceu, mas poderia ter acontecido e seria como um fato tragicamente real incorporado à obra.

Mas em outro sentido mais comum, ao qual já nos referimos acima, as artes da perturbação são apenas aquela que, inspiradas no *ready made* duchampiano buscam superar a distancia entre arte e realidade produzindo uma arte não imitativa. Na narrativa de Danto é como se os artistas estivessem em uma missão em busca de uma espécie de promoção ontológica, escapando ao descredenciamento filosófico operado por Platão quando este condenou as artes imitativas a um modo de existência inferior acusando-as de serem apenas cópias das cópias das Ideias.¹¹ Ao transfigurar um urinol em obra de arte Duchamp teria escalado pelo menos um degrau na escala do Ser, uma vez que a obra agora não é uma imitação, mas um objeto real. A arte conceitual seria uma culminação desse processo, uma vez que nela não há nem mesmo a necessidade de um objeto físico, e a obra pode ser de fato, constituída somente por uma ideia. Nesse momento, argumenta Danto, a arte alcança o mesmo patamar da filosofia, pois torna-se ela mesma uma investigação conceitual.

Mas, embora considere desejável o apagamento das fronteiras entre arte e filosofia, Danto não pensa o mesmo sobre os limites entre a arte e a vida. Curiosamente, suas considerações oriundas do seu interesse genuíno sobre os artistas que tentaram abolir essa diferença são tão pertinentes e reveladores que em algum momento nos perguntamos o porquê de tanta resistência em admitir que o desejo de fundir a arte a vida não só é possível quanto é legítimo. E não só isso, talvez de algum modo essas fronteiras já tenham sido, pelo menos em parte, apagadas. De fato, desde o modernismo o propósito de eliminar os limites entre arte e vida já esteve presente nas poéticas dos artistas. Ou seja, ao mesmo tempo em que a autonomia da arte se consolidava, que seu espaço separava-se do espaço comum, aparecia nos artistas o desejo de abolir a distância entre a arte a vida.

No entanto, como o próprio Danto reconhece, a reação espontânea (dos museus? do mercado? do sistema?) com relação às artes da perturbação é justamente desarmá-la por cooptação. Quase sempre estas obras são incorporadas aos museus e galerias tornando-se completamente inofensivas e distantes das formas de vida às quais elas buscavam combater. Na verdade, é uma espécie de jogo de gato e rato. Ao mesmo tempo em que os artistas buscam formas de ir além dos limites da arte, sua produção é incorporada expandindo os seus limites, mas jamais rompendo definitivamente com eles, pois o sistema atual das artes parece ser elástico o suficiente para incluir qualquer coisa. O artista de fato, só pode ampliar o conceito arte, contribuindo para apagar seus limites internos, mas não pode romper com seus limites externos, pois isso significa abandonar a própria arte.¹²

também sobre as diferenças entre a forma de vida que produziu um teatro como o de Zé Celso e a forma de vida a partir da qual Danto emergiu como um filósofo da arte.

¹¹ A tese principal do livro *O Descredenciamento filosófico da arte* é a de que Platão teria, especialmente nos argumentos anti-arte da *República*, realizado uma espécie de desvalorização irreversível do valor da arte. Curiosamente, ao valorizar a passagem do mito ao logos, o grande legado da filosofia platônica, ao mesmo em que defende a arte contemporânea como uma arte filosófica, Danto consegue ser platonista e anti-platonista ao mesmo tempo.

¹² A artista brasileira Lygia Clark, por exemplo, no começo da década de 70, depois de uma longa carreira na qual desenvolveu obras que buscavam a participação do espectador e sua interação com objetos sensoriais, parou de se definir como artista e passou a se concentrar no desenvolvimento de experiências sensoriais e seu uso terapêutico.

Assim, se por um lado, fazer algo *como artista* significa escolher permanecer dentro das fronteiras da arte, por outro, existem cada vez mais pessoas e ou grupos buscando colocar na vida a liberdade e a potência da arte sem se preocupar com o rótulo, com o propósito de se libertar da assepsia que a arte necessariamente realiza. A superação completa dessa última fronteira parece ser o próximo passo, e talvez o melhor a fazer seja seguir a sugestão de Agamben e deixar a arte seguir seu próprio caminho:

E, com isso, abandonar também a ideia de que haja alguma coisa como uma suprema atividade artística do homem que, por meio de um sujeito, realiza-se numa obra ou numa *energeia* e que extraia destas o seu incomparável valor. Diria que é preciso redesenhar desde o início o mapa do espaço em que a modernidade situou o sujeito e as suas faculdades. Artista ou poeta não é quem tem a potência ou a faculdade de criar e que, um belo dia, por meio de um ato de vontade ou obedecendo uma injunção divina, decide, como o deus dos teólogos, não se sabe como e por quê, executar algo. Assim como o poeta e o pintor, também o carpinteiro, o sapateiro, o flautista, enfim, todo homem, não são os titulares transcendentais de uma capacidade de agir ou de produzir obras. Ao contrário, são viventes que no uso, e apenas no uso, de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem experiência de si e constituem-se como formas-de-vida. A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida. A vida do pintor, do músico, do carpinteiro, nas quais, como em toda forma-de-vida, está em questão nada menos do que a sua felicidade.¹³

Devemos reconhecer, no entanto, que desde o modernismo, e mais ainda no pós-modernismo, a arte se tornou o lugar no qual todas as formas de produção de sentido que não servem a algum interesse ou seguem alguma lógica determinada encontram suporte e plena liberdade de expressão e ação. Eliminar o conceito arte em prol da vida depende de superar a ideia da arte como transcendência, ou seja, significa dizer que a nossa sociedade não precisa mais desse espaço autônomo de criação e liberdade que arte resguarda, pois a liberdade e a criação estariam finalmente incorporadas à nossa forma de vida. Poderia ser este talvez o verdadeiro e definitivo fim da arte.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. Arqueologia da obra de arte. Transliteração e tradução de Vinícius N. Honesko. *Princípios*. V. 20, n.34, Jul/Dez de 2013, pp. 349-361. Natal, RN.
- Danto, A. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify. 2005
- _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. SP: Odyseus-Edusp, 2006
- _____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- De Duve, T. 2005. La Nouvelle donne: Remarques sur quelques qualifications du mot "art". In: *Revue d'études esthétiques*. PUP. pp- 83-95.

¹³ Agamben, 2013, p. 361

- Ramme, N. É possível definir “arte?”. *Analytica*, Rio de Janeiro, vol 13 nº 1, 2009, p. 197-212
- Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: EDUSP. 1994.
- Wittgenstein, L. *Investigações Filosóficas*. Col. Os Pensadores. 1989.