

Debora Pazetto Ferreira

O belo é elevado, o agradável é conservador

Embora Flusser mencione Heidegger diversas vezes, ele raramente cita suas fontes com precisão. Com exceção de *Língua e Realidade*, ao fim do qual o autor oferece uma compilação das obras que considera essenciais para o argumento desenvolvido no livro, entre as quais se encontram três livros de Heidegger: *Ser e Tempo*, *Nietzsche* e *Caminhos da Floresta*. Esse vínculo é importante porque as considerações sobre a arte tecidas em *L'art: Le Beau et le Joli* estão fundadas na estrutura ontológica de *Língua e Realidade*, no qual a arte aparece como Poesia, isto é, como a camada criadora da língua. A compreensão flusseriana da arte como capacidade de criação de língua a partir do que ainda não foi articulado pode ser remetida à reivindicação nietzschiana de pensar a arte através do poder criador do artista, que é explicitada por Heidegger em *Nietzsche*. Além disso, em *L'art: Le Beau et Le Joli*, Flusser expõe os conceitos de “belo” e “agradável” de uma forma completamente singular, que pode, todavia, ser vista sob a luz do par conceitual “conservação e elevação”, utilizado por Heidegger, principalmente no texto *A sentença nietzschiana “Deus está morto”*, para pensar a valoração e a transvaloração dos valores no pensamento de Nietzsche. Não se pode afirmar em que medida a leitura dos textos heideggerianos sobre Nietzsche por parte de Flusser influenciou sua reflexão sobre a arte. Contudo, o objetivo deste artigo não é apenas traçar mais uma linha de dependência histórica entre o pensamento de um filósofo com seus precursores. Trata-se, antes, de buscar um ângulo no qual os célebres, porém obscuros, conceitos de arte, criação, belo, agradável, modelo e valor se entrelaçam nos pensamentos de Heidegger e Flusser. O que importa nessa conjuntura não é a autoria ou a origem das idéias, mas a trama filosófica que surge ao se tecer as considerações de Flusser sobre a urdidura do pensamento heideggeriano, e talvez nietzschiano.

Heidegger concentra-se intensamente na filosofia de Nietzsche desde 1930 até a década de 1950, partindo sempre de *A Vontade de Poder*, que é um conjunto de fragmentos editados e publicados postumamente, como sua obra capital – embora nunca consumada. Naturalmente, a interpretação heideggeriana de Nietzsche não é neutra e ele mesmo o

afirma: “o intuito de difundir uma interpretação talvez mais correta da filosofia de Nietzsche está longe desse empenho” (Heidegger 2000: 225). Heidegger não comenta a obra de Nietzsche, mas a confronta, o que, no contexto do seu pensamento a partir da década de 30, significa aplicar-lhe seu método historial. Ou seja, mostrar qual o papel da filosofia nietzschiana na história da verdade do ser: mostrar como o ser se desvela em seus aforismos e como era necessário que isso ocorresse, conforme o próprio destino do ser. Nesse caminho, Heidegger afirma que Nietzsche desenvolve uma metafísica dos valores (Heidegger 2003: 488-489). A essência dos valores é ser um ponto de vista, uma medida instituída, um protótipo. O valor é sempre uma imposição de um modo de ver, portanto, nunca é neutro, imparcial e límpido, mas sempre condicionado e direcionado, é sempre um *ver como*. Desse modo, valores não encerram qualquer legitimidade em si mesmos, pois valem apenas enquanto são determinantes para uma forma de vida: “o valor é um valor, conquanto vale” (Heidegger 2003: 489). Todavia, isso não significa que valores são subjetivos, uma vez que perderiam sua força reguladora se fossem assim percebidos. Quando um valor é imposto sobre os entes, não se pretende que esse valor se remeta à experiência subjetiva de quem o impôs, mas ao próprio ente, que passa a ser percebido de acordo com o valor em questão. Os entes entram em cena dentro de uma representação, de um aspecto, isto é, apresentam-se de início através de um esquema valorativo ¹.

Nesse ponto, pode-se traçar uma primeira aproximação com Flusser. Embora não utilize a palavra “valor”, em *L'art: Le Beau et Le Joli*, o autor elabora uma reflexão análoga sobre “modelos”. Tomando como exemplo a experiência amorosa, o filósofo afirma que ela obedece a um modelo muito peculiar: “muito mais interessante é o fato de que podemos mostrar como esse amor é modelado por modelos históricos específicos que são programados em nossas memórias” (Flusser 2011: 1). Assim, os gregos percebiam o amor entre os sexos como uma atividade pragmática, cuja finalidade era a reprodução, enquanto o amor homossexual podia fundar-se em um sentimento puro. Os medievais admitiam o amor entre os sexos como amor cavaleiresco. O romantismo criou o amor romântico, que no começo era restrito à burguesia e atualmente foi expandido a todos, como um sentimento de massa, estimulado pelos filmes e pelos romances baratos. Os modelos são, portanto, históricos, pois variam de acordo com a época e com a sociedade

¹ Heidegger explica a aparição do ente como valor através do conceito latino de *nisus*. (2003: 490).

em que se manifestam. Assim como os valores nietzschianos, modelos não têm legitimidade em si, pois vigoram apenas enquanto são capazes de modelar e condicionar a experiência humana. O aspecto mais interessante da idéia de Flusser é que toda experiência concreta, que é algo único, subjetivo e incomunicável, passa a ser possível apenas dentro de um modelo, dentro de uma estrutura prévia imposta através da comunicação. As experiências no mundo não são puras e independentes, pois passam a existir quando são capturadas e ordenadas por modelos históricos. A lógica da argüição de Flusser é muito semelhante àquela apresentada por Heidegger para explicar o papel dos valores na metafísica nietzschiana: assim como os entes se expõem à percepção apenas em estruturas de representação ordenadas por valores, Flusser argumenta que “nenhuma experiência do concreto é possível sem a comunicação prévia de um modelo” (Flusser 2011: 2). Destarte, nos dois casos, encontra-se a potente afirmação de que qualquer experiência humana é em princípio condicionada por representações históricas criadas em determinada situação cultural.

Para aprofundar as afinidades, é preciso observar que, no texto de Heidegger, o ponto mais relevante da dinâmica de instauração de valores é o fato de que eles operam como “condições de conservação e elevação” da vida: “Conservação e elevação caracterizam os traços fundamentais da vida em si coesa. À essência da vida pertence o querer crescer, a elevação. Toda e qualquer conservação da vida encontra-se a serviço de sua elevação. Toda vida que se restringe somente à mera conservação já está em declínio. [...] A elevação não é, contudo, em parte alguma possível se uma subsistência já não estiver mantida enquanto assegurada, e, assim, primeiramente enquanto capaz de elevação.” (Heidegger 2003: 490-491).

Assim, a vida não se reduz à autoconservação, como afirma a biologia do século XIX, uma vez que lhe é igualmente intrínseca a necessidade de elevação, de querer crescer e superar-se. Na filosofia nietzschiana, a vida concentrada apenas na conservação é uma vida degenerada. Contudo, a elevação da vida só é possível se ela é primeiramente capaz de conservar-se, de possuir espaços de subsistência assegurados. Ou seja, a elevação requer um alicerce de conservação mantido e este, por sua vez, só se mantém para vir a ser superado, para elevar-se. Por isso os conceitos de conservação e elevação aparecem

conectados por um hífen no texto nietzschiano, unidos como duas peças do motor que faz vida rodar.

Qual a conexão entre os valores e a vida enquanto conservação-elevação? Os valores são medidas vitais, isto é, a instauração de valores é o meio pelo qual a vida em devir se conserva e se eleva. É importante notar que a ontologia de Nietzsche é uma ontologia do devir, que sempre concebe os entes como passagem, como mudança de algo para algo. Vir-a-ser é o traço fundamental do real porque o ser é estabelecido como vontade de poder, como querer além de si e, na medida em que sempre quer além de si, o real nunca pode ser estático (Heidegger 2003: 491). Assim, os valores pertencem ao âmbito do devir; o devir, por sua vez, é vontade de poder e a vontade de poder é a vida. Há uma ligação essencial entre esses quatro conceitos: valor, devir, vida e vontade de poder. Para os argumentos desenvolvidos neste artigo, não é necessário questionar seriamente a ontologia que Heidegger atribui ao pensamento de Nietzsche. Basta destacar a ideia de que valor é a condição pela qual a vida se conserva e se eleva. Este papel fundamental dos valores na filosofia nietzschiana, que tem como princípio o ser concebido como vontade de poder, é o que leva Heidegger a denominá-la uma metafísica dos valores.

Valores são condições de conservação porque a vida se conserva em suas diversas formas na medida em que fixa essas formas como valores necessários. Ou seja, para conservar certo modo de vida, como uma instituição, uma nação ou uma religião, é preciso fixá-lo enquanto valor, pois então ele se cristaliza como algo necessário, logo, algo que deve ser conservado. A fixação de um valor que assegura a conservação de uma forma de vida é denominada por Nietzsche de *verdade* (Heidegger 2003: 501). Certeza e verdade são valores de conservação, ou seja, são condições de manutenção de estágios já alcançados por alguma cultura. Entretanto, a vida mostra-se mais propriamente como superação, como ir além de si, ou seja, como elevação. Diferentemente da conservação, a elevação não é a fixação de valores, mas o próprio poder criador de valores. Elevação é a abertura, a colocação de diferentes possibilidades, a criação, a força de estabelecer o novo (Heidegger 2003: 501). Em suma, a verdade é o valor que funciona como condição de conservação enquanto a criação é a condição de elevação.

O mais interessante é que “a criação de possibilidades da vontade, a partir das quais a vontade de poder se liberta pela primeira vez para si mesma, é para Nietzsche a essência da arte” (Heidegger 2003: 501). Ou seja, a vida enquanto elevação é criação de

possibilidades e valores: é arte. Torna-se evidente que “Nietzsche não pensa a arte apenas nem tampouco preferencialmente em função do âmbito estético dos artistas. A arte é a essência de todo querer, que abre perspectivas e as controla” (Heidegger 2003: 501-502). Arte não é aquilo compreendido academicamente como obra de arte, no contexto das belas artes e dos museus, mas aquilo que está mais próximo da realidade e que é o maior estimulante da vida (Heidegger 2010: 70). Evidentemente, o conceito nietzschiano de arte pode ser perseguido por várias vias, como o trágico, a fisiologia da arte, o sentimento de embriaguez, ou até mesmo como contramovimento ao niilismo. Porém, no entrelaçamento de Nietzsche, Heidegger e Flusser, a arte será pensada sobretudo como criação. A vontade de poder em sua forma mais explícita é arte, pois assume a origem criada dos valores e adota o papel de cunhar novas possibilidades, elevando a vida para além do que já foi fixado e assegurado. Com essa tese, o vínculo com os apontamentos de Flusser torna-se muito mais evidente:

Nós dependemos da arte para poder perceber o mundo. A arte é nossa maneira de viver no real. Nisso somos diferentes de outros animais. Nosso mundo é uma “Lebenswelt”, (um mundo de vida humana) graças à arte, e não somente uma “Umwelt” (um sistema ecológico). A arte é nosso programa para a experiência da realidade, nós somos computadores estéticos (Flusser 2011: 2).

Em *Língua e Realidade*, Flusser expõe a tese de que a língua cria realidade. Um mundo caótico é insuportável para o espírito humano. Por isso o homem organiza as aparências caóticas, procura uma estrutura que as explique, fixando-as em um sistema de referências hierarquizado. Ou seja, o caos é irreal porque é indizível, mas tende a realizar-se, a tornar-se cosmos. A estrutura que realiza o caos em cosmos é a língua, ou melhor, as diversas línguas, cada uma à sua maneira: “o objetivo desse trabalho é contribuir para a tentativa de tornar consciente a estrutura desse cosmos restrito. Será proposta a afirmação de que essa estrutura se identifica com a língua” (Flusser 2007: 33). Língua é realidade porque não há acesso ao que precede a língua. Irreal é aquilo de que não podemos falar, é o indizível: o limite da língua, o extralingüístico de onde ela provém e para o qual toda conversa se direciona, é “o Alfa e o Ômega da língua”. A conversação é o centro da língua, é uma rede formada por intelectos que irradiam e absorvem frases (Flusser 2007: 136). Ou seja, a conversação expande a realidade horizontalmente, pois as informações

são compreendidas e reformuladas, novas frases são formadas e transmitidas. Mas como a língua propagada e fixada na conversação surge? Na ontologia de Flusser, a língua é criada a partir do indizível e a essa capacidade dá-se o nome de poesia, ou arte. Assim, arte é a aptidão dos intelectos de sorver algo das profundezas do indizível e transformá-lo em língua, em palavras, em modelo. Arte é Poesia no sentido de *poiein*: produzir ou estabelecer algo. O que a arte produz, em seu significado mais profundo, é a própria realidade: “Arte é ‘poiesis’: ela pro-duz o real (o amor e a paisagem, a guerra e a molécula do ácido ribonucléico) para nossa experiência” (Flusser 2011: 2). Em seus diversos textos, Flusser fala de arte ora como articulação do ainda não articulado, ora como mediatização da experiência imediata, como transformação da subjetividade em intersubjetividade, como esforço do intelecto em conversação de criar língua. Em todas essas formulações, o que está em questão é sempre a criação, a introdução do novo. Artista ou poeta “é aquele que tem (e transmite para dentro da conversação) pensamentos *novos*” (Flusser 2007: 148). O que Heidegger afirma a respeito de Nietzsche vale igualmente para Flusser: o que está em questão não é uma definição de obra de arte referente aos artistas, aos museus e às belas artes, mas a função criadora e instauradora que é o cerne da arte. Flusser o afirma com um inconfundível tom nietzschiano: “os ditos ‘artistas’ são invenção da Idade Moderna e não sobreviverão a ela. Mas a embriaguez artística caracteriza todo homem criativo, seja cientista ou técnico, filósofo ou programador de sistemas” (Flusser 1981: 12).

A base ontológica de Flusser não pode ser comparada à de Nietzsche (conforme a interpretação heideggeriana), pois enquanto este postula a vontade de poder como o fundamento último da realidade, aquele diria que algo assim jamais poderia ser postulado, pois seria uma tentativa de dizer o indizível, de usar a língua para descrever o que a antecede. Entretanto, assumindo que a vontade de poder nietzschiana pertenceria à região do indizível flusseriano, a arte em todo caso adquire a mesma posição ontológica de ser o que está mais próximo do indizível ou da vontade de poder.

Em *L’art: Le Beau et Le Joli* esse tema toma a forma da relação entre modelos históricos e a experiência concreta de cada indivíduo. Como foi afirmado, a experiência concreta só é possível dentro de algum modelo, o que é uma ideia muito próxima à compreensão dos valores como protótipo ou ponto de vista para toda percepção. E assim como os valores, no momento em que são criados, são elevação, isto é, arte, a elaboração

de modelos para a experiência humana do mundo é feita pela arte. Por conseguinte, modelos são sempre modelos estéticos. Flusser afirma que “toda experiência é modelada, programada pela arte” (Flusser 2011: 2), não apenas sentimentos e comportamentos, mas até mesmo sons, cores, formas, odores, dores e prazeres, enfim, qualquer percepção sensorial manifesta-se apenas na língua – uma vez que língua é realidade – e é estabelecida pela arte, uma vez que arte cria língua. Ademais, assim como os valores não dizem respeito à subjetividade de quem os cria, na filosofia nietzschiana, os modelos “não são generalizações de uma experiência concreta de um artista. Eles não podem ser. São estruturas propostas pelo artista para ordenar as experiências futuras, redes para colher experiências novas” (Flusser 2011: 2). Assim, a arte não pode ser compreendida como expressão da subjetividade do artista, mas como proposição de formas ou modelos para experiências futuras. Essas proposições superam os modelos já assegurados e, com isso, aprofundam a realidade. É interessante notar que nesse momento de seu raciocínio, Flusser oferece uma menção rápida, imprecisa e sem referência de Heidegger: “a arte é, portanto, na expressão de Heidegger, nosso órgão para sorver a realidade” (Flusser 2011: 3), e isso significa afirmar, como Beuys, que todos são artistas, já que todos propõem modelos para as experiências concretas.

Nesse contexto, Flusser propõe um conceito sem dúvida original de “belo”. Se a arte é o órgão que cria modelos para a experiência da realidade, o belo diz respeito à quantidade de informação nova presente em cada modelo criado. Utilizando a linguagem da teoria da informação, o autor explica que se um modelo estético é muito tradicional, ele não contém muita informação e não aumenta o domínio da realidade, logo, não é belo. Por outro lado, se é excessivamente vanguardista e contém tanta informação a ponto de não comunicar nada, por não ser passível de compreensão, ele tampouco é belo (Flusser 2011: 4). A beleza é a fina linha que separa a trivialidade do delírio, é o alargamento do território da realidade, “é o aumento do parâmetro do real” (Flusser 2011: 3). Mais precisamente, Flusser concebe o “belo” como a originalidade de um modelo estético que é compreendido e, portanto, é capaz de expandir a experiência da realidade e destruir antigas ideologias e antigos modelos de comportamento e conhecimento. É nesse sentido que o belo se contrapõe ao agradável (*joli*), pois a beleza é difícil, terrível e destruidora. É muito mais agradável apegar-se aos modelos antigos, aos quais todos já se acostumaram, pois eles não reivindicam o esforço da mudança e da compreensão. É mais conveniente,

por exemplo, escutar músicas ou apreciar pinturas que não contenham informações acústicas ou visuais novas, pois os sentidos já estão programados por modelos pré-estabelecidos para aceitá-las. “Se desejamos viver agradavelmente, devemos nos contentar com os modelos velhos e tradicionais da experiência. Eles são agradáveis, pois somos programados para eles” (Flusser 2011: 4), explica o autor. O problema assim colocado mostra outro perfil da distinção entre a arte agradável, que é a arte das massas, e a arte bela, que, em sua originalidade, aumenta as possibilidades de experiências concretas do mundo. Há aí uma intensa preocupação social de Flusser, e um apelo digno de uma transvaloração de todos os valores: Esse é talvez o aspecto mais significativo da revolução dos meios de comunicação da qual nós somos as vítimas. Ela divide a arte em arte de massa e arte de elite. A arte de massa é agradável: ela reforça nossa experiência do real e a petrifica. Nós choramos como o Blues, nós vemos as cores como a Kodak, e nós amamos como Hollywood. E a arte de elite, retirada da sociedade pelos meios de massa, circula nos circuitos fechados e se torna cada vez mais hermética. Ela não comunica e não pode, portanto, modificar nossas experiências do real. Essa é a famosa “crise da arte”. Nossas experiências se tornam petrificadas, e nós nos tornamos os objetos de uma manipulação tecnocrática. Pois se a arte morre, o homem morre, e ele será substituído pelo funcionário (Flusser 2011: 5).

Se os modelos de Flusser e os valores de Nietzsche operam como protótipos para toda experiência humana, possibilitando-a e regulando-a, é muito plausível estender a analogia: o “agradável” é o assegurado, o fixado, o tomado como verdadeiro, o cristalizado como valor, que funciona como condição de conservação de uma forma de vida na filosofia de Nietzsche; o “belo” é a originalidade, a criação, a arte, a abertura de novas possibilidades, ou seja, a condição de elevação da vida. Respeitando as grandes diferenças ontológicas, há certamente uma grande sincronia na estrutura dos raciocínios apresentados. O sentimento do agradável encontra-se nos valores aceitos, nos modelos consolidados, que exprimem condições de conservação e que já foram condições de elevação de uma época anterior. As condições de conservação são, portanto, conservadoras; há sempre um aspecto retrógrado e atrasado naquilo que agrada por ser facilmente aceitável. O sentimento do belo, em contraposição, envolve o risco e o receio de partir em direção ao novo, logo, ao desconhecido, mas que justamente por isso possibilita o alargamento da realidade, a

ascendência para o mais forte. Em termos temporais, o agradável e a conservação apontam para o passado; o belo e a elevação, para o futuro. Em nenhum dos autores há um moralismo que pretira o pólo do passado- agradável- conservação em prol do pólo do futuro- belo- elevação, pois este tem necessidade daquele para acontecer. Há certamente uma preocupação com a estagnação da vida, com o esmaecimento da força criadora e o conseqüente domínio dos valores, dos preconceitos, das experiências arcaizantes e cristalizadas. A dinâmica entre os dois pólos deve ser algo natural, como o movimento das novas gerações que edificam suas conquistas sobre as obras de seus antepassados, ou dos novos pensadores que buscam suas forças no trabalho acumulado de seus predecessores.

Flusser afirma que “o homem é um ser que se opõe à entropia da natureza pela comunicação, que é um processo crescente de informação” (Flusser 2011: 5). Contrariamente a Nietzsche, que postula a vontade de poder tanto no homem quanto na natureza, Flusser compreende a natureza como entrópica, no sentido de que ela possui uma quantidade determinada de energia que não se renova. O homem contrapõe-se à natureza por ser capaz não apenas de conservação, mas também de crescimento das informações. O homem nega a entropia, aumentando a realidade, elevando-se. Assim, a arte é o mais humano no homem, pois é sua aptidão ao crescimento e ascensão: “a arte é esse aspecto da comunicação pela qual a informação relativa à experiência concreta é aumentada. Portanto, a arte é a base da comunicação humana, da dignidade de um ser oposto à natureza” (Flusser 2011: 5). Se a arte e a beleza deixassem de existir, seria o fim do humano. Eis a gravidade da arte, eis toda sua excelência que foi notoriamente percebida por Nietzsche e por Heidegger e expressa na frase: “nós temos a arte para não irmos ao fundo (para não perecermos) com a verdade” (Heidegger 2010: 69).

Algo digno de ser pensado a partir das relações apontadas entre Flusser e Nietzsche/Heidegger é que, embora os autores desenvolvam pensamentos ontológicos sobre a arte, o que está em questão não é a arte em sentido restrito. Isto é, não se trata da arte como obra de arte, circunscrita na história da arte, feita por artistas, e na maioria das vezes localizada no museu, no anfiteatro ou em qualquer contexto teórico e institucional legitimador. Trata-se da arte em sentido amplo, como o elemento original ou inovador presente em qualquer cultura humana; da arte como embriaguez da criação, de modo que qualquer setor das atividades humanas pode ter um núcleo reconhecido como artístico,

desde que envolva um ato criativo potente, ou uma nova experiência concreta, ou a abertura de um novo modo de habitar o mundo, como se queria chamar. Diante dessa distinção, vale ensaiar alguma reflexão sobre como essas duas noções de arte se relacionam. Em que medida as coisas que chamamos de obras de arte no contexto da história da arte são mesmo criações ou articulações do não-articulado? E em que medida a criação em geral depende ou é incentivada pelo fato de haver instituições e teorias para as obras de arte? A partir de Flusser, Nietzsche e Heidegger, pode-se chegar a afirmar que nem tudo que está num museu é arte, pois há obras que já foram concebidas num sentido de conservação ou de agradável. A pintura acadêmica francesa do século XVIII, por exemplo, consistia sobretudo no estabelecimento de uma formação artística padronizada ancorada na idéia de que qualquer tipo de criação poderia ser aprendido por meio de regras, além da ordenação das instituições artísticas e da fixação rígida de padrões de gosto. É um gênero artístico fundado na conservação de valores e modelos, e na fabricação de objetos agradáveis e cômodos. Muitas correntes artísticas modernistas também se comprometeram com várias regras e padrões de gosto, de modo que, embora tenham se originado como vanguardas inovadoras, acabaram mantendo-se posteriormente como fórmulas conservadoras de como a arte deve ser feita, como se pode ver pela produção atual de inúmeras pinturas em “estilo expressionismo abstrato” para decorar consultórios médicos ou combinar com os sofás. Esses exemplos mostram que há um enorme conjunto de obras de arte conservadoras, que passam muito longe dos conceitos de belo, de elevação e de criação, e pode-se até arriscar dizer que recebem o nome de “arte” devido a uma analogia imprecisa.

Evidentemente, isso não significa que só as obras de arte contemporânea são arte, já que toda arte de épocas passadas seriam atualmente apenas agradáveis, modelos de conservação que não transmitem nenhuma informação nova. Em primeiro lugar, todos são capazes de constatar as inovações de outrora como inovações, que, embora não sejam mais novidades, constituíram novos modelos de experiências, elevaram a vida de algum modo, e foram imprescindíveis para o prosseguimento da história. Em segundo lugar, é característico das grandes obras de arte que elas nunca sejam completamente esgotadas, que sempre possam proporcionar experiências novas, como afirma Flusser a respeito de Mozart: “a quantidade de informação contida em suas composições talvez não tenha sido esgotada ainda pelo efeito entrópico do tempo” (Flusser 2011: 4). Além disso, o fato de

uma obra de arte ser contemporânea não assegura que ela será arte no sentido aqui proposto. Também aquilo que é legitimado institucionalmente como obra de arte contemporânea pode ser fruto de um ato de elevação e de beleza no peculiar sentido flusseriano, ou pode ser um ato de conservação de um artista que está apenas repetindo uma fórmula que “funciona” para levar trabalhos às galerias, pois já se tornou agradável aos seus apreciadores.

Por fim, é relevante evitar a má compreensão de que a ênfase na experiência poética ou criativa implica, como pode parecer à primeira vista, uma estética do artista ou do gênio. A arte como criação de modelos ou elevação não adota o pólo do artista nem o pólo do espectador. Não se trata de uma estética da emissão nem da recepção. Pois todos experimentam a criação na medida em que se elevam, passam a conceber o novo, a ter experiências concretas em outros modelos, a ver as coisas do ponto de vista de valores distintos. Não faz mais sentido falar em recepção pura da arte, já que toda aceitação de novos modelos e valores exige um ato criador por parte de todos. O que mais importa para Flusser, Heidegger e Nietzsche é a arte como o que está mais próximo da existência humana, como a engrenagem fundamental da dinâmica da vida ou como a alavanca que transforma o caos em realidade.

Referências

- Flusser, Vilém. (2011). *A Arte: O Belo e o Agradável*. Tradução feita em 2011 por Rachel Cecília de Oliveira Costa, para uso acadêmico, a partir do arquivo original *L'art: Le beau e le jolie* (gentilmente cedido pelo Vilem Flusser Archive).
- Flusser, Vilém. *Língua e Realidade*. Terceira edição. São Paulo: Annablume, 2007.
- Flusser, Vilém. (1981) *A arte como Embriaguez*. Publicado originalmente em FSP, 06.12.81, folhetim, (255).
- Heidegger, M. (2010) *Nietzsche*. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Heidegger, M. (2000) *Nietzsche, metafísica e niilismo*. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Heidegger, M. (2003) *A sentença nietzschiana “Deus está morto”*. Trad.: Marco Antônio Casanova. São Paulo: Revista Natureza Humana.