



# TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE EM ESCOLAS DE ARTE\*

Marina Pereira de Menezes de Andrade

tradição contemporaneidade ensino

*O artigo aborda a tradição como conceito que caracteriza a contemporaneidade. Partindo dos escritos de Thierry de Duve sobre as escolas de arte, analisa a tradição no âmbito da história da arte, da transmissão e da construção e manutenção do campo artístico. Entre as conclusões, discute continuidades e rupturas como processos simultâneos.*

A partir da experiência como professor e organizador de projetos para escolas de artes, Thierry de Duve tece considerações sobre a história do ensino artístico no livro *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*<sup>1</sup> e no artigo *Quando a forma se transformou em atitude – e além.*<sup>2</sup> Nesses escritos, aborda algumas questões que circundam os programas, o estatuto e a função das escolas de arte, tais como tradição, mercado, profissionalização, liberdade produtiva e perda do valor atribuído à técnica. No exame das relações entre arte e as instituições de ensino, Duve analisa as três principais vertentes que a seu ver influenciaram as escolas de arte desde a criação das academias: o modelo acadêmico, o modelo da Bauhaus e um terceiro, que se relaciona à contemporaneidade. Para cada um dos três momentos o autor propõe tríades de conceitos: talento/*métier*/imitação, criatividade/meio/invenção e atitude/prática/desconstrução, respectivamente.

O último momento, mais relacionado à arte contemporânea, é construído mediante mudanças em relação aos dois modelos anteriores. O talento e a criatividade cedem vez à atitude, mais crítica e dependente de um projeto. Em lugar do *métier* e da pureza do meio, a palavra “prática” marca a interdisciplinaridade das obras que questionam a própria condição enquanto arte. A desconstrução fecha a tríade, caracterizando o momento em que a invenção deixa de ser um valor.

A desconstrução entrou em diferentes campos do conhecimento (seguindo a influência dos escritos de Derrida e Deleuze) e no próprio ensino da arte, sendo, para Duve,<sup>3</sup> “um sintoma do desmazelo de

TRADITION AND CONTEMPORANEITY IN ART SCHOOLS | The article addresses tradition as a concept that characterizes contemporaneity. From the study of Thierry de Duve on art schools, tradition is analyzed within the history of art, transmission and construction and maintenance of the artistic field. Continuity and ruptures are some of the conclusions discussed as simultaneous processes. | tradition contemporaneity education

Daniel Senise, *Poça II*, 2006; acrílica sobre colagem em madeira, 215x215cm

uma geração de professores de arte que viveu a crise da invenção sem nunca ter sido submetida à disciplina da imitação”. De fato, esse terceiro modelo não é, para o autor, um paradigma pós-moderno que substitua o moderno, mas é o mesmo paradigma “sem a fé e com a suspeita. Eu tendo a vê-lo como uma pós-imagem, um sintoma negativo de uma transição histórica cuja positividade ainda não está clara”.<sup>4</sup>

Ainda que identifique esses modelos distintos, Duve constata que as escolas de artes não abandonaram a estrutura da academia ou da Bauhaus. Há restos e sinais de resistência dos valores desses modelos, de maneira que em vez de se escolher entre talento e criatividade, *métier* e meio ou imitação e invenção, podem-se encontrar soluções para o ensino na reflexão sobre essas oposições.

Assim, entre talento e criatividade ressalta-se a importância do julgamento, pois, mesmo que a arte não seja ensinada, o julgamento pode ser formado. O *métier* e o meio cedem à tradição, que é o reconhecimento do passado e de suas influências. Da imitação e invenção, seguem-se as propostas baseadas na simulação — que é um modo de apropriação —, em que os estudantes se posicionam como artistas pela subversão ou simulação de uma regra institucional. Desses três conceitos (julgamento, tradição e simulação), enfatiza-se aqui a noção de tradição, que vai além da oposição entre clássico e moderno ou entre continuidade e ruptura.

No modelo da Bauhaus, no qual havia a busca da invenção e a constante solicitação de diferenciação, a tradição indicaria apenas algo que deveria ser superado, questionado e até eliminado. Para além do ensino da instituição, essa visão caracterizou de modo mais amplo a arte moderna — sendo emblemático o exemplo da afirmação que

os futuristas traziam em seu manifesto: “nós não queremos saber dele, do passado, nós, jovens e fortes *futuristas!*”

Mas se inicialmente a tradição e a modernidade são vistas como palavras excludentes, Antoine Compagnon<sup>5</sup> observa que “A tradição moderna começou com a tradição do novo como valor”. A arte moderna seria marcada pela contradição, de maneira que, “se a justaposição dos termos classicismo e tradição é aceitável, o termo moderno evoca sobretudo a traição, traição da tradição, mas também repúdio incansável de si mesmo”.<sup>6</sup> Se por um lado essa traição indica um paradoxo, por outro pode ser observada como coexistência de valores apesar de suas distinções. Isso indicaria um modo de reconhecer na modernidade tanto a inovação quanto a tradição, impondo um olhar não dicotômico para os fenômenos, distante de oposições como de razão e emoção ou mimese e expressão. E assim, em vez de habitar os extremos, as análises poderiam focar-se nos trânsitos entre as definições, relativizando valores absolutos.

Para o estudo da contemporaneidade, a quebra das dicotomias significa que não é necessário escolher entre a adesão à tradição ou ruptura na busca do novo. Como analisa Duve,<sup>7</sup> a palavra tradição deve ser reabilitada, pois

*Reservá-la ao academismo, enquanto que o dadaísmo encontra-se no museu é condenar-se a essa visão infantil e vanguardista da história que se arrepende ou denuncia a ‘recuperação’ das vanguardas e valoriza a ruptura pela ruptura.*

Excluindo a tradição, perpetua-se o mito moderno da *tabula rasa*, desconsiderando trânsitos e continuidades entre a arte moderna e a do passado. Segundo o autor, a tradição não implica

a retomada do *métier* (o ofício), pois não é pela aprendizagem que ela se transmite, mas através da indústria cultural, representada por museus, exposições, galerias e mercado.<sup>8</sup> Tampouco resgata o meio, pois não há o reconhecimento de uma linguagem universal ou de critérios de pureza.

A partir dessa análise, entende-se que a tradição evoca uma relação com o tempo, com saberes que ressoam em permanências e reminiscências. De fato, se a tradição não implica a plena retomada do *métier* ou do meio, não exclui o diálogo e o conhecimento deles. Inseridas na história da arte, as obras são modos de transmissão e continuidade de tradições artísticas – seja a tradição da pintura, da arte ocidental e branca, de ambas ou outras. E ainda que a tradição não possa ser aprendida como um ofício ou uma linguagem específica, ela é transmitida no conjunto de escolhas que guiam as práticas e os currículos nas escolas de arte.

Com essa abordagem do conceito de tradição, há a relativização das ideias do “novo” e da “vanguarda”, pois se reconhece que a afirmação de algo como arte depende dos diálogos com outros objetos que também foram designados enquanto tal. Assume-se uma concepção da arte como uma prática que envolve relações – tanto de produtores, consumidores e instituições como de valores artísticos, que são estabelecidos por meio da comparação.

Sob tais considerações, pode-se pensar, por exemplo, acerca da “inovação” que envolve a *Fonte*, de Duchamp, cuja exibição dependeu tanto da existência de um Salão (e dos que o precederam) quanto de suas posteriores formas de difusão. Entendida assim, a tradição perpassa mais a consciência na concepção e circulação da obra do que propriamente uma metodologia ou uma linguagem coesa e discernível.

Como norma única, a noção de tradição parece estar encerrada. Entretanto, se há o reconhecimento de que as descobertas e continuidades estiveram sempre presentes na história da arte, amplia-se a noção de tradição, para abarcar ressonâncias e diálogos entre temporalidades, que possibilitaram (e possibilitam) caminhos diversos. A tradição, assim, torna o passado presente enquanto relativiza a distância entre o que é dito novo e velho. Como transmissão (o que pode ser através da oralidade, de mestres, escolas, estudos ou mesmo da observação), a tradição implica movimento e troca entre obras de épocas e locais variados – como num museu imaginário. Essa tradição inclui não apenas a reflexão acerca do objeto estético, mas o questionamento sobre o que é esse objeto, a inserção da arte, seu mercado e seus processos, o estatuto do artista e seu papel na sociedade contemporânea.

Na história da arte o termo tradição esteve muitas vezes atrelado à norma designada “clássica”, caracterizada pelos ideais gregos e romanos. Essa concepção firmou-se de modo que tradição se tornou sinônimo do clássico e do acadêmico. As origens dessa noção talvez estejam na própria formação teórica da área, que com a norma clássica periodizou a história da arte. Ela foi utilizada como valor atemporal (e anacrônico), fornecendo subsídios para analisar a arte em diferentes momentos e contextos. Assim, designou o auge do progresso da arte para Giorgio Vasari, embasando, por exemplo, sua crítica ao estilo gótico, em que recorreu ao tratado *De Architectura*, de Vitruvius. Seguindo e legitimando a norma clássica, Johann Joachim Winckelmann escreve *História da Antiguidade* em 1764 e condena a arte de seu próprio tempo, o rococó, pelos mesmos critérios de Vitruvius citados por Vasari em sua oposição ao gótico.<sup>9</sup>

Dentro da dicotomia clássicos e anticlássicos, aqueles eram os que davam continuidade aos valores (tradição) previamente estabelecidos pela norma do classicismo, enquanto estes eram os que apresentavam fraturas e rupturas. Desse segundo grupo se origina grande parte das nomenclaturas da arte, como gótico, barroco e rococó, que Gombrich<sup>10</sup> nomeia como seguidores de um princípio de exclusão. Esse grupo marca a diferença “entre o ‘nós’ e o ‘eles’”, entre o universo do que lhe é familiar e o vasto e inarticulado universo externo, de que ele não faz parte e rejeita”.

No histórico das academias de arte, consolida-se a relação entre a tradição e a norma clássica, algo que era reforçado nos próprios exercícios e modelos estudados pelos alunos das academias. Nesse momento, porém, pensar a tradição clássica era um modo de transmitir mais do que um conjunto de valores artísticos, de fato um estatuto para a arte. O chamado modelo clássico estava diretamente associado à valorização do artista na sociedade. Na origem da Academia Real de Pintura e Escultura francesa, em 1648, Nathalie Heinrich<sup>11</sup> destaca que havia o desejo de substituir o quadro corporativo e o caráter artesanal de fazeres mecânicos pelo acesso ao estatuto reservado às artes liberais.

Ainda assim, a tradição não impediu a valorização da individualidade. Sob o olhar contemporâneo, influenciado pela diversidade de manifestações, a produção acadêmica parece homogênea em seus temas e formas. Contudo, na unidade das obras produzidas pela academia, havia também particularidades. O modo como essa transmissão era apreendida, interpretada e arranjada desdobrou-se de maneiras diferenciadas. Nessa vertente, a tradição é especialmente um modo de pertencimento e inserção, que agrega justificativa e valor.

No texto *Tradição e talento individual*, de 1917, T.S. Eliot<sup>12</sup> afirma que a palavra tradição não costumava aparecer nas apreciações de escritores vivos ou mortos, exceto em casos de censura. Quando há o elogio a um poeta, aponta o autor, é muito mais pelo aspecto singular de sua obra do que pelo que há em comum com outros. Sem esse preconceito, ele continua, podemos perceber o valor de uma obra justamente pelos diálogos com seus ancestrais. Acentua, porém, que, consistindo em “seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a tradição deve ser positivamente desestimulada”.<sup>13</sup> Em significado mais amplo,

*Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico (...); e o sentido histórico implica a percepção, não apenas a caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal reunidos, é o que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.*<sup>14</sup>

Acrescenta o autor que nenhum artista tem sua significação completa sozinho. A nova obra, entretanto, não é passiva às que a antecedem, visto que “Os monumentos existentes formam uma ordem entre si, e esta só se modifica pelo apa-



Tunga, *Olho por olho – Xadrez*, 2005; poliuretano expandido, resina epóxi, alumínio, plástico e borracha; 7000x7000x1600mm

recimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles”.<sup>15</sup> Tal afirmação remete à análise da obra de Marcel Duchamp feita por Thierry de Duve: a obra que em sua contemporaneidade modifica a maneira de apreender a arte do passado. Fazer arte, assim, é filiar-se na complexa

e heterogênea história de manifestações que foram e são nomeadas como arte. Seu lugar não é configurado como uma nova etapa histórica, mas é apreendido simultaneamente com outras manifestações. Por isso, talvez, o estranhamento que muitas obras contemporâneas causam; elas

são apreendidas em um tempo e atemporalmente ao lado de artistas das mais diversas épocas. E a concomitância entre presente e passado impõe uma dinâmica de reajustes.

É nesse sentido histórico, citado por Eliot, que se pretende inserir a questão da tradição. Constituída por saberes sobre o campo da arte, permite uma consciência e, ao mesmo tempo, pertencimento e atuação.<sup>16</sup> Contudo, em um entendimento plural da tradição, é preciso uma abordagem da história que também inclua diversidade. E, segundo Ann Lauterbach,<sup>17</sup> a falha no argumento de T.S. Eliot estaria justamente na insistência de uma “ordem existente”, de uma “trajetória coerente que implica e aceita o cânone histórico, quando sabemos que a história é uma pluralidade em que muitas histórias podem ser encontradas”.<sup>18</sup>

Acrescenta-se, ainda, que o próprio artista e escritor não tem domínio da maneira como sua obra será interpretada, de modo que as histórias que perpassam uma obra vão além da intenção inicial. E, ultrapassando seu tempo – na longevidade das imagens e textos –, a obra mantém-se aberta para interpretações e reconfigurações, permitindo filiações a diferentes tradições e pontos de vista.

Os termos consciência e tradição aproximam-se enquanto modos de relacionamento com o passado. Enquanto o primeiro sinaliza a prudência de conhecer o campo para guiar seus modos de agir, o segundo pressupõe o conhecimento para a identificação, para reforçar um pertencimento. Quando Marcel Duchamp defendeu em palestra de 1960 a ida do artista à universidade, uma consequência implícita seria justamente esse conhecimento de sua época (da arte que lhe é contemporânea) e a valorização do artista como outros profissionais da sociedade. Em ocasião de entrevista, Daniel Sennise<sup>19</sup> comenta a importância do estudo quando,

discorrendo sobre a estrutura aberta e sem currículo da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, destaca:

*Hoje em dia, não dá para você aprender arte a partir dos fundamentos formais: como é que o quadro funciona, o que é ritmo, equilíbrio, etc. O livro da Fayga Ostrower, Universos da Arte, que é muito interessante, por exemplo, não é suficiente. Tem que se contextualizar. Se sinalizam com o pós-moderno, você tem que saber o que é moderno.*

Essa contextualização ocorre especialmente pelo conhecimento do próprio campo artístico, que conjuga histórias e tradições. Esse conhecimento, entretanto, não fornece métodos ou fórmulas para produção de obras de arte. A fala de Cezar Bartholomeu,<sup>20</sup> quando perguntado sobre a necessidade de o artista aprofundar seu estudo em história da arte, problematiza a questão:

*A história é uma das principais teorias que informam o processo, mas a teoria tem de se consolidar em uma densidade do olhar do sujeito – não basta entender a teoria, e, assim, não se trata de uma relação/formação direta: nem todo olhar informado por uma boa teoria gera artista – aliás, na contemporaneidade, eu diria quase que o contrário – todo mundo é muito informado, mas os olhares são bastante pobres. Naturalmente o ponto de vista de Danto, de uma teoria institucional, me é bastante estranho, pois não apenas tende a desconsiderar a história (o que ele mesmo, em texto que revisa the artworld, é forçado a repensar), mas inverte a relação entre obra e instituição para sancionar, digamos assim, o ready-made no salão – academiciza o Duchamp, por assim dizer. Isso se refere bem à última parte da pergunta: consciência crítica*

do campo, consciência crítica do mundo são necessárias para a produção de arte: ela mesma, um aparecer crítico (*grifo original*).

Sobre o conhecimento da história, Duve problematiza um grupo de artistas, entre eles Julian Schnabel e David Salle, que designa como “artistas-historiadores”. Esses produtores não podem ser acusados da ignorância da história, sendo eles mesmos historicistas que honestamente citam, reciclam ou fazem pilhagem. Para o autor, esses artistas seriam o produto de um ensino que manteve da vanguarda o mito da criação *tabula rasa*, vendo a tradição da imagem nivelada pelo julgamento e orientada pela história – tal como mostram os cursos de sobrevoos históricos. Tais artistas desconhecem que a vanguarda é sua tradição, como expõe Duve,<sup>21</sup> que enfatiza o fato de que o mérito de ser chamado de “pintura” ocorre pela comparação com artistas exemplares que também pertencem a essa tradição, tais como Mondrian e Caravaggio.

Quando se propõe reconhecer a tradição na contemporaneidade, objetiva-se não a identificação de uma tradição do contemporâneo, mas de diversas tradições (apolíneas, dionisíacas, culturais e históricas). Na liberdade que caracteriza o campo, os artistas podem transitar entre esses saberes ou reminiscências, escolhendo na história da arte interlocutores que dão suporte a suas manifestações. E, assim, a obra é em si mesma um (a) parecer crítico, um posicionamento sobre a arte. Nesse quadro, pode-se ver a tradição como teoria, mais relacionada à prática artística do que a uma apreensão crítica posterior – de maneira que a obra não é produto de uma teoria, mas uma construção teórica em si. Nesse sentido, pode-se interpretar a frase proferida por Tunga:<sup>22</sup> “Todos os meus trabalhos são uma teoria, que é ao mesmo tempo teoria de si mesmo e teoria da arte”.

E se, como analisa Didi-Huberman,<sup>23</sup> quando estamos diante de uma imagem nos colocamos diante do tempo, a imagem é também um símbolo material da continuidade e da permanência. A própria preservação da obra evoca diferentes tradições, consciências e teorias. Sob a influência desse pensamento, a retomada do conceito de tradição tem como objetivo a afirmação de que a arte é um campo culturalmente constituído, não se trata de uma linguagem universal ou um dado natural. Sem “ponto zero” ou “tela em branco” ao trabalhar no campo da arte, o artista assume (mesmo inconscientemente) que sua obra pode ser apreendida no diálogo com os numerosos saberes que constituem esse domínio.

No ambiente contemporâneo, uma característica em especial ressoa em meio às plurais manifestações artísticas: não há a continuidade de um tipo de representação, técnica ou experimentação do meio, mas de um questionamento sobre os limites e possibilidades da arte e sua institucionalização. Ao mesmo tempo, o artista é o artista em geral, que não depende do domínio do ofício ou do meio, mas participa do campo artístico e atua sob os precedentes (ou as tradições) que especificam essa área. Nesse âmbito constitui-se a necessidade de o artista “se contextualizar”, como diria Daniel Senise,<sup>24</sup> ou possuir uma consciência histórica – algo que isoladamente não produz a obra, mas que é condição para a designação enquanto arte. O mesmo artista afirmaria em contexto de entrevista que: “Você é contemporâneo porque é sensível à produção a que você está assistindo”.

Ao tratar do “artista em geral” – expressão usada por Duve para designar a condição em que se pode ser artista sem ser pintor, escultor, gravador ou praticante de qualquer arte em particular – reconhece-se a continuidade de uma arte gené-



rica que usufrui da liberdade característica das manifestações desde os anos 60 (entre elas a pop art, a land art, a arte conceitual) e, em especial, do legado de Marcel Duchamp. Ressaltar essa “filiação”, entretanto, não significa uma forma de adesão repetitiva e uniforme. Entende-se aqui que a tradição é heterogênea e que os modos por que pode ser apreendida são múltiplos e diversos – assim como foi a tradição clássica. Pode-se dizer que a identificação da continuidade dessas ideias não significa a adesão universal ou mesmo um conjunto de valores coesos que, como modelos, poderiam ser aplicados a qualquer caso. A noção da tradição é aberta para interferências, influências e mudanças. Como uma tradição cultural que se ressignifica a cada apresentação, deve-se reconhecer que a tradição – o passado em ressonância e incorporação – é rica em soluções e possibilidades de diálogo.

O reconhecimento de Duchamp como referência para pensar acerca da arte contemporânea justifica-se pelas ressonâncias de questões propostas pelo artista, assim como pela mudança que ocasionou no olhar para a produção que o antecedeu. Outros artistas, entretanto, também poderiam ser citados pelas ações que deixaram influências para a atualidade. Anne Cauquelin<sup>25</sup> elege Andy Warhol como outro artista que remete ao presente e ao passado. Sua obra pública e notoriamente em diálogo com os princípios do regime de comunicação fazem do artista “o porta-voz lúcido e satírico da sociedade de consumo”.

Desdobrando a reflexão para os meios de difusão da tradição, podem-se analisar os espaços de formação como locais de continuidade e transformação. Sendo a tradição duchampiana engajada à própria desconstrução das instituições, é sintomático que essas sejam intensamente questionadas tanto por artistas

quanto pelos teóricos. Em movimento duplo, a concepção artística atual convida o artista a construir seu trabalho observando criticamente as instituições, mas, ao mesmo tempo, nelas se inserindo – é, paradoxalmente, subversivo e continuador. Quanto às escolas de arte, elas parecem ter também uma tarefa contraditória: informar para desconstrução de suas estruturas e princípios.

Reconhecendo, como Thierry de Duve,<sup>26</sup> que não há uma ruptura ou progressão entre o moderno e o contemporâneo, pode-se pensar que a tradição é parte integrante da transmissão de saberes em diferentes épocas, ocorrendo pela mediação de obras, textos e da escrita da história. Constatando que as instituições de ensino têm como uma de suas funções essa transmissão, entende-se que o contato com a tradição da arte (o que não quer dizer arte clássica) é uma das principais funções das escolas de arte. O problema, talvez, esteja em tomar a tradição como modelo rígido. Nesse sentido, a tradição duchampiana correria o risco de ser vista como exemplo de uma arte voltada para a ideia, promovendo um modo de “academização”. Sob essa compreensão, a noção de acadêmico não se relaciona apenas à tradição clássica, mas define um sistema que toma certas características como norma e método para a produção e análise das obras. Haveria, assim, academismos contemporâneos?

## NOTAS

\*O presente artigo é parte da tese *O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro*, em que se discutiu o papel das escolas de arte no exercício da liberdade que caracteriza a arte contemporânea. A abordagem dada à tradição foi uma das hipóteses centrais da pesquisa, que envolveu um estudo local sobre o artista e as

instituições de ensino no Rio de Janeiro. Orientada pela professora doutora Maria Luisa Tavora, a tese foi defendida no PPGAV em dezembro de 2013.

**1** Duve, Thierry de. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Chapecó: Argos, 2012.

**2** Duve, Thierry de. Quando a forma se transformou em atitude – e além. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.10, 2003:93-105.

**3** Duve, 2003, op. cit.:104.

**4** Duve, 2003, op. cit.:105.

**5** Compagnon, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010:11.

**6** Compagnon, op. cit.:10.

**7** Duve, 2012, op. cit.:77.

**8** Duve, 2012, op. cit.:77.

**9** Gombrich, Ernst. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990:110.

**10** Gombrich, op. cit.:115.

**11** Heinich, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1993:15.

**12** Eliot, T.S. Tradição e talento individual. In: *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989:37-48.

**13** Eliot, op. cit.38.

**14** Eliot, op. cit.39.

**15** Eliot, op. cit.39.

**16** Hal Foster também comenta a concepção de Eliot e compara com a atualidade: “Nesse sentido, a tradição nunca é dada, mas sempre construída, e cada vez mais provisória do que parece. Essa condição provisória se tornou clara para nós, a ponto de, se os modernistas sentiam que a tradição era um fardo opressor, estamos nós sujeitos a senti-la como uma insustentável leveza do ser – mesmo que alguns de nós continuem projetando nisso um peso

que não existe mais, como se precisássemos disso como um objeto habitual de apego ou antagonismo” (Foster, Hal. Arquivos da arte moderna. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.19, 2009:184).

**17** Lauterbach, Ann. The thing seen: reimagining arts education for now. In: Madoff, Steven Henry (Org.). *Art School: propositions for the 21st century*. Cambridge: MIT, 2009:87.

**18** Tradução da autora.

**19** Senise, Daniel. *Vai que nós levamos as partes que te faltam*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011:173.

**20** Bartholomeu, Cezar. Entrevista à autora, realizada por e-mail em 16 de dezembro de 2010.

**21** Duve, Thierry de. *Ressonances du ready-made: Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989:181.

**22** Tunga. Entrevista a Felipe Scovino. In: Scovino, Felipe (Org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009:200.

**23** Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000.

**24** Senise, op. cit.: 171.

**25** Cauquelin, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005:107.

**26** Duve, Thierry de. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.20, 2010:180-193.

**Marina Pereira de Menezes de Andrade** é professora da Escola de Belas Artes da UFRJ, doutora em artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, mestre em artes pela Uerj e graduada em educação artística pela mesma instituição. Tem pesquisas relacionadas ao desenho, ao ensino de artes e à formação do artista na contemporaneidade.