

Luciano Vinhosa Simão

# Prática artística e experiência humana

### Resumo

Neste artigo, argumento que a singularização do discurso artístico no século XV encorajou os filósofos, no século VXIII, a conceituarem sobre a experiência estética, tomando-a como um tipo diferenciado da experiência comum. A descrição dessa experiência como desinteressada e sem finalidade ocasionou a consolidação progressiva de uma arte autônoma, desembaraçada dos contratos sociais e que se refugiou nos museus. Estes desenvolveram seu espaço físico em conformidade a este pressuposto definitivo. Ora, se, ao contrário, entendermos a experiência estética como uma qualquer experiência completa, como Dewey sustenta, nossa compreensão da arte e suas instituições será outra.

### Palavras-chave

Experiência estética. Participação. Teor humano.

---

### Como citar:

SIMÃO, Luciano Vinhosa. Prática artística e experiência humana. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.1-14, jan.-jun. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.44963>

Para Dewey, que a define, grosso modo, como toda experiência completa, a experiência estética não seria um tipo diferenciado, destacado de todos os outros. Assim, toda e qualquer experiência vivida em sua plenitude pelo sujeito será estética. A arte, sendo sumariamente *experiência como experiência*, ocupa um lugar privilegiado e exemplar em sua teoria<sup>1</sup>. As primeiras tentativas para conceituar e descrever um certo tipo de conhecimento singular por suas características sensíveis datam da primeira metade do século XVIII com Baumgarten, fundador da disciplina filosófica conhecida por *Estética* e cujas reflexões teriam como objeto as sensações, as percepções e, sobretudo o belo, na natureza e na arte<sup>2</sup>. Mas, foi com Kant que a conceituação da *experiência* ganhou talvez sua forma mais conseqüente, alcançando os dias de hoje<sup>3</sup>. O autor sustenta que o ajuizamento de gosto, sendo sensível, é estético porque, sem conceito e finalidade, ancora-se unicamente na experiência de prazer e desprazer do sujeito no objeto. Contudo, vai mais longe, o autor confere ao indivíduo que o leva a termo a atitude intelectual e distanciada, fundada nos livres jogos da imaginação e entendimento. O julgamento de gosto, de natureza qualitativa por se manifestar diretamente no espírito, diferencia-se das sensações quantitativas do agradável e do apazível que, fundadas nos apetites naturais, têm por finalidade a saciedade corporal imediata. Kant discerniu que o belo, tendo seu fundamento na representação mental que cada indivíduo faz do objeto, é subjetivo ao mesmo tempo que universalmente comunicável, porque transcendente: quem julga, ainda que em total interioridade, põe-se no lugar de todo outro. Constatção que o distancia de seus contemporâneos que viam nas regras e padrões a condição para o discernimento sensível e justificativa do gosto<sup>4</sup>.

1. DEWEY, J. *Art comme expérience*. Pau : Farago, 2005

2. BAUMGARTEN, A. G. *Esthétique*. Paris: Bibliothèque de philosophie et d'esthétique, 1988

3. KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993

4. Este, por exemplo, é o ponto de vista de Hume: "Do padrão do gosto". In: *Hume*. São Paulo : Nova Cultural, p.333-350. (Col. Os Pensadores)

## OBJETOS DE ARTE E OBJETOS TÉCNICOS

Embora os autores cedo reconheçam que a experiência estética se reporta ao ilimitado número de objetos mundanos, indiferente se artísticos, naturais ou simples artefatos, o substrato e a gênese da reflexão estão intrinsecamente ligados à emergência da arte na história e as conseqüentes implicações que ela manterá com o belo e suas controvérsias. Com efeito, os fatos levam a crer que as discussões sobre o gosto, que vimos surgir em *Estética* envolvendo

objetividade e subjetividade, remontam-se aos diferentes apontamentos e aos *tratados* que, desde o século XV, sobejam em torno da arte e de seus fundamentos. Seria possível, portanto, levantar a hipótese de que a singularização da prática artística como atividade voltada para as formas de beleza — incluídas as relações intrínsecas que ela manterá com as de fealdade — tenha inicialmente encorajado os filósofos a conceituar sobre a experiência estética em todas as suas extensões. Mas, tendo na arte seu modelo referencial, a própria convicção da filosofia de que esta era uma experiência singular, diferente das triviais, veio a influenciar concomitantemente a concepção de uma arte autônoma que, para satisfazer a plena condição de desinteresse da experiência, teve que inventar primeiro os mecanismos de neutralização que a isolasse do mundo. O museu e os modos de exibição que o acompanham são solidários desse princípio. Aos poucos, a característica “desinteressada” da experiência foi sendo transferida para o objeto, cujo sentido, ao menos idealmente, refugiou-se no interior da forma autossuficiente, o abstracionismo sendo, talvez, a expressão mais acabada dessa ideologia. Como consequência, o mundo dos artefatos foi cindido em dois: de um lado, os objetos de arte com pretensão à expressão de puras ideias e sentimentos observados em seus aspectos materiais constitutivos: forma, cor, textura; de outro, os técnicos, servis à aplicação instrumental e ao utilitarismo a que foram destinados. O mesmo, podemos dizer das atividades profissionais que os acompanham: artistas de um lado; de outro, designers. Toda a dificuldade falaciosa que enfrentamos, por exemplo, em assumir a arquitetura como arte, advém desta separação dramática e um tanto quanto equivocada. Dificuldades que têm levado autores experientes como Argan a concluir:

[...] Tomemos o caso de uma estação ferroviária. Se estou correndo para o trem que parte, apreciarei a racionalidade do percurso, a comodidade dos serviços, a facilidade de acesso aos vagões das plataformas em nível; mas não terei tempo de avaliar a qualidade estética da arquitetura. Pode acontecer que eu pense nisso mais tarde, na calma da cabine do trem. Então, talvez as imagens que impressionaram minha retina enquanto eu corria para o vagão e que a memória, sem que eu quisesse, reteve, podem voltar à minha mente, e eu terei a possibilidade de olhá-las e avaliá-las, ou seja, de lembrar que a estação era arquitetonicamente excelente e que foi uma pena não ter podido vê-la melhor.<sup>5</sup>

Ora, Argan parece ter sido vítima da armadilha do senso comum, acreditando que quando nos servimos utilitariamente do objeto estamos diante de uma experiência técnica ou funcional, mas colocando-nos à distância para apreciá-lo em suas manifestações sensíveis — para ele as que impressionam a retina —, estaremos implicados em uma experiência estética autêntica. Por outro lado, se aceitarmos com Dewey que toda experiência completa é estética,

5. ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.229

essa distinção não faz a menor ressonância. Além do mais, em semelhante situação, todos os sentidos — e não apenas o da visão — estariam atentos e investidos na experiência.

### BELO RELATIVO E BELO ABSOLUTO

6. BELTING, H. *Le chef-œuvre invisible*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.

Belting, em seu livro *Le chef-œuvre invisible*<sup>6</sup>, identifica dois regimes da “obras-primas”. Um pré-moderno, que vai do Renascimento ao século XVIII, fundado nas regras da arte; outro que se releva das teorias românticas, inaugurando uma certa prática moderna que persegue, em suas sucessivas realizações malogradas, a ideia geral de arte. Podem ser traduzidos pelos conceitos de *belo relativo* e *absoluto*, que pontuaram as querelas em torno da criação dos museus e suas coleções no início do século XIX.

O *belo relativo* tem como referência os objetos acabados e singulares que a antiguidade greco-romana legou à sociedade moderna como exemplos do limite máximo da capacidade humana em realizar a perfeição. Seu horizonte é a aplicação precisa das regras no objeto. Sua condição é a aprendizagem da arte que, até o final do século XVI, dava-se em atelier de artistas e, posteriormente, nas academias através de instrução sistematizada e igualmente teórica. Com efeito, a apreciação de gosto cabia ao especialista que, conhecendo as regras das Belas Artes, podia avaliar e justificar conquanto foram bem aplicadas no objeto. A obra-prima, em medida e conformidade às regras, é o trabalho particular de arte que, revelando a maestria do artista, atendia às expectativas do *métier*. Sendo o *belo relativo* suscetível de ser designado no objeto, fazia não só prova efetiva de culminância, mas representava o momento de reconhecimento público da carreira do artista. Por sua perfeição, a obra-prima era exemplo digno de ser apresentado nos museus e exercer um papel de destaque na história da arte.

Partindo da apreciação das mesmas obras-primas da antiguidade, mas seguindo por outra via de compreensão, o *belo absoluto* modificará por completo a noção de arte. Surgido nos círculos românticos, é solidário à concepção de gênio. A beleza observada nas obras exemplares supera, em sua perfeição, as regras. Toca o sentimento de uma forma tão surpreendente e profunda que não pode mesmo ser descrita em sua objetividade sem que seja traída em sua essência espiritual, por si irrepresentável. Esse arrebatamento instantâneo do espírito é ocasionado pela instância do absoluto encarnada na matéria formada pelo artista. Efeito de um não sei quê a mais, que só o gênio lhe confere. Nenhum aprendizado, nenhuma regra a priori pode, portanto, acessá-lo. A noção do inefável absoluto afetará em definitivo grande parte da arte do século XIX e XX, segundo Belting. Pode-se observá-la em matizes distintos nas

práticas de Cézanne, Van Gogh, Matisse, Picasso e, claro, de todos os simbolistas, mas também nas diferentes utopias universalistas permeando algumas das vanguardas históricas. Desprezando as regras dogmáticas aprendidas nas academias, a obra artística é fruto da inspiração do indivíduo solitário que, refugiado em seu atelier, persegue a realização derradeira que lhe revele a verdadeira face do absoluto. Obra que, do ato singular de criação, faz emergir de si, mais do que a essência da arte, a essência do ser humano, a conclusão última. Desta feita, o *belo absoluto* será, para aquele que o persegue, *ideia* de arte que, devido à sua condição imaterial, só se expressa parcialmente e imperfeitamente no objeto. Mais importante do que os resultados verificados nos casos particulares, incompletos, inacabados, parciais e insatisfatórios, é o programa, sempre adiado, de enunciação última da arte alimentando a prática, mas que não se cumpre e nem poderia se cumprir efetivamente no objeto. Tudo o que importa é a *ideia*. O culto do absoluto, substituindo o da arte, conformado às regras, ganha relevo no sentimento do sublime e em suas conseqüentes ancoragens subjetivas e incomensurabilidade. Diferentes teorias da arte moderna podem ser convocadas como testemunho de tal ambição, mas basta lembrar aqui os escritos proféticos de Malevitch, um dos mais agudos nesses termos. No Manifesto Suprematista, o artista evoca enfaticamente a estética do futuro através de uma prática limiar da pintura/arquitetura, cujo grau zero de referências faz apelo, em contrapartida, ao pretensão sentimento do absoluto, para além do qual não residiria mais nada, nem sujeito, nem objeto particulares, fora o eloquente e mudo ser da arte<sup>7</sup>.

## AO ÔNUS DE UMA EXPERIÊNCIA PARTICULAR

Controvérsias em saber se os museus deveriam apenas colecionar *obras primas* ou se, ao contrário, privilegiar a história da arte, reunindo tanto as desventuras titubeantes e experimentais quanto as culminâncias de êxito, marcaram a sua criação no início do século XIX. Entretanto, essa discussão não vem ao caso para os propósitos que pretendemos levar a cabo. O fato é que as mudanças introduzidas na compreensão de obra-prima no Romantismo, indo de par com as concepções filosóficas a propósito da singularidade da experiência estética, tiveram conseqüências que afetaram fundamentalmente nossa relação com a arte. Primeiramente, o exercício da crítica, tendo como princípio o julgamento subjetivo, não se apoiando mais nas regras, mas no acordo de sentimentos partilhados com o artista, passa a ser retórico. Com efeito, o uso poético da linguagem na crítica de arte tem valor artístico paralelo ao da obra. Por essa razão, em grande parte será praticada de forma mais elaborada por literatos, nas brochuras acompanhando

7. Kasemir Malevitch. Suprematismo. In: Chipp, H. B. . *Teorias da arte moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1993. (p.345-351).

as exposições ou nos jornais já de grande circulação na época. Em segundo lugar, não se limitando mais ao círculo do *connoisseur*, nem mesmo ao do homem de cultura, está acessível a todo comum que tenha uma opinião. Deveras o grande público frequentando os salões pode doravante exercer desembaraçadamente seu julgamento manifestando seu gosto e preferência. Em virtude mesmo do tipo de experiência, em terceiro lugar, os espaços de exposição, mais precisamente os museus, foram aos poucos sendo adaptados e conformados a uma demanda específica que solicitava a cada um dos visitantes, um espectador em particular que aprecia a obra, a comunhão secreta com os sentimentos do artista. Na atitude de recolhimento que o momento altivo da *comoção* exige, o silêncio acompanha a reflexão introspectiva do sujeito consigo mesmo e diante do objeto. Tudo no espaço expositivo, da iluminação direcionada à neutralidade da decoração, será, ao longo da história do museu alcançando nossos dias, aprimorado para intensificar a experiência de distanciamento que nele se vive, sendo o “cubo branco” a sua expressão mais acabada. Em quarto lugar, os objetos em si descontextualizados dos contratos mundanos, isolados na atmosfera ideal que o cercam e o recortam, fecham-se em sua autonomia apenas para acentuar as propriedades estéticas que não buscam outro fim, senão a instância abstrata e geral da forma, a mais elevada porque sem aplicabilidade. Fora do tempo e dos usos sociais que os justificavam, têm como novo cenário a própria história da arte. Finalmente, na silagem da tipificação da experiência, os lugares do artista e do público também se especializam. Se ao artista de gênio, e somente a ele, cabe o trabalho de criação; ao público, que somos todos nós, inclusive o artista, está reservada a apreciação da obra — a experiência e o consequente ajuizamento de gosto. Certamente, a compreensão da experiência estética como específica tem, por vias inesperadas, perpetuado o culto das imagens sagradas da Idade Média no objeto de arte moderna. Contribuiu para sua condição de mercadoria fetiche, obliterando em parte seu enraizamento cultural, cujo valor humano em contrapartida é inestimável. O artista, por sua vez, quando absorvido pelo mercado, muitas vezes tende a se comportar como vedete de um mundo de *glamour* e futilidades que Warhol muito bem ironizou com os proféticos “15 minutos de fama”. Admitir que a arte seja arrastada inexoravelmente pelos parâmetros da mercadoria é aceitar que o mercado esvazie a obra de todo *teor humano*, reduzindo, por conseguinte, a experiência estética às ligeiras badalações da indústria do turismo, das lisonjas do bom gosto e do dinheiro que afetam o mundo da arte. Uma realidade inevitável? Outrossim, tal constatação significaria que devemos botar os museus abaixo e o desimpedirmos de suas coleções?

## UMA QUALQUER EXPERIÊNCIA COMPLETA

De modo diferente, Dewey considera que a experiência *tout court* provém das interações entre homem e natureza e, todavia, é da mesma ordem que a experiência estética. Para o autor, no transcurso de uma experiência qualquer levada a contento nas relações com o mundo exterior, “[...] a energia humana inicialmente imobilizada, é sucessivamente liberada e refreada, frustrada e vitoriosa, seguindo a alternância rítmica da necessidade e da satisfação, das pulsões de ação livre e da ação constringida.”<sup>8</sup> Se o termo *sentido* traz em si uma polissemia de significados tais como a sensação, o sensorial, o sentimental e o sensual, por exemplo, integrado tão direta e intrinsecamente na experiência pela experiência, “designa a função dos órgãos dos sentidos quando exercem plenamente esta função.”<sup>9</sup> Com efeito, “a experiência é o resultado, o signo, e a recompensa da interação entre o organismo e o meio ambiente que, no momento em que é levada a seu termo, é uma transformação da interação em participação e comunicação.”<sup>10</sup> A “participação” é, portanto, o ato de realização ou, se quisermos, de produção em processo que engloba toda a experiência e sem o qual ela não poderia se dar em sua plenitude. Se, em seu turno, a obra de arte é *experiência como experiência*, ela tem a capacidade de despertar em nós o que é especificamente precioso nas coisas que nos propiciam cotidianamente o prazer, mas que estavam antes adormecidas pelos muros conceituais que separaram a arte da vida. Então, a experiência estética como experiência qualquer está em condição de “restaurar a continuidade entre essas formas refinadas e mais intensas de experiência, que são as obras de arte com as ações, sofrimentos e os eventos cotidianos [...]”<sup>11</sup>

Se estamos preparados para aceitar a experiência estética como uma outra qualquer de sofrimento e prazer, reflexão e ação, em que corpo e espírito unificados estão empenhados em suas interações com o mundo nas mais profundas conseqüências, as conclusões serão certamente diferentes do que precedentemente criticamos. Deste modo, não só não se distinguem a priori os objetos experimentados em técnicos ou artísticos, funcionais ou metafóricos, como não se exige do sujeito que ele tome uma certa atitude de distanciamento, mas que incorpore na experiência que realiza as funções práticas tanto quanto simbólicas do objeto. Contanto que o esforço seja o de realizar *uma experiência*, nem mesmo o juízo que se possa fazer, se ele tem lugar, não pode ser racionalmente separado daquilo que no objeto seria a parte moral daquilo que caberia unicamente às suas qualidades sensíveis. Sujeito e objeto formam uma só entidade integrada na complexidade da experiência. Com efeito, estaremos preparados para aceitar todo tipo de arte, seja este o universo que inclui apenas os objetos metafóricos, eruditos e populares, ou os que se abrem para outros usos, inclusive os de fim social, como a arquitetura, por exemplo.

8. Texto original: “Dans ces interactions, l’énergie humaine d’abord mobilisée, est successivement libérée et endiguée, frustrée et victorieuse, suivant l’alternance rythmique du besoin et de la satisfaction, des pulsations de l’action libre et celles de l’action contrariée” (Dewey, 2005, p.35). Tradução livre do autor.

9. Texto original: “Le terme de “sens” recouvre une vaste gamme de contenus [...]. Mais le sens, en tant que signification incarnée d’une manière si directe dans l’expérience qu’elle se signifie elle-même de façon lumineuse, est le seul terme que designe la fonction des organes des sens lorsqu’ils exercent pleinement cette fonction. (idem. p.43). Tradução livre do autor.

10. Texto original: “L’expérience est le résultat, le signe, et la récompense de cette interaction entre l’organisme et l’environnement qui, lorsqu’elle est menée à son terme, est une transformation de l’interaction en participation et en communication.” (ibidem. p.43). Tradução livre do autor.

11. Texto original: “il s’agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intense d’expérience que sont les œuvres d’art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l’expérience.” (ibidem, p.21-22). Tradução livre do autor.

Aqui, vale se delongar um pouco por esta via, pois indica a passagem para a compreensão bem mais ampliada e generosa, que ao tomar a arquitetura como lugar da experiência estética, não a divise apenas pelo ângulo das qualidades formais. Qualidades, na verdade, muito próprias do “grande monumento” que solicita ser apreciado com distanciamento, independentemente da eficácia funcional e toda prática social e cultural que encerra. Tudo se passa como se a arte da arquitetura pudesse ser reduzida a simples jogos dramáticos entre sombra e luz, cheios e vazios. Ora, quando a usamos, sabemos muito bem que a “arte” está relacionada com a profunda experiência de vida que a arquitetura é capaz de propiciar em todas as suas extensões.

Dando um salto da arquitetura para o espaço urbano, entendendo a cidade como “obra de arte”, esta é sem dúvida o artefato coletivo cujo sentido artístico não reside apenas nos exemplos isolados e monumentais, esse ou aquele objeto personalista pontuando a paisagem, mas justamente na relação que se estabelece, inclusive dos espaços vazios, com as outras edificações vernaculares e as formas de vida que abriga. Uma paisagem social e política que o homem, referência em escala e medida, aparece como principal motivador e agente transformador. A qualidade do espaço urbano, considerando as situações de convivialidade e exposição pública que promove, reflete indubitavelmente na qualidade de vida do usuário e cidadão. A experiência enriquecedora que uma cidade fervilhante proporciona não está separada, portanto, do conforto nem tampouco das formas de beleza que ela acolhe em suas contradições viscerais. Uma calçada larga e bem desenhada, por onde se possa caminhar com desenvoltura tanto quanto a diversidade de tipos humanos que ali se cruzam e se embatem, do mesmo modo que o jardim florido ou a sombra de uma árvore sob a qual se refugia para se arrefecer do calor, tudo faz parte da arte e integra a experiência estética que se vive na cidade. As favelas, por exemplo, que vemos eclodir por toda parte do mundo em que o desequilíbrio social e econômico é notável, não são ambientes que degradam o homem por sua natureza caótica. Maltratadas e continuamente negligenciadas pelo poder público, acabaram por se tornar o palco de uma violência fora dos padrões aceitáveis. Recebendo os investimentos sociais necessários que potencializem o escopo particular do espaço e o modo de vida que abriga, podem, sem dúvida, vir a ser lugares dignos e desenvoltos para o desabrochar integral do ser humano.

Retornando agora à pequena arquitetura que acolhe a vida doméstica em seu interior, podemos compreender que a experiência estética que proporciona não pode ser medida separando de um lado desempenho funcional e conforto ambiental e, de outro, qualidades artísticas da forma, como se tratassem de coisas distintas. Da mesma forma que em arquitetura, a arte não está em



contradição com a técnica nem com os fins, os objetos de arte em geral (todos os outros objetos de arte) podem desembaraçadamente exercer funções práticas na sociedade sem implicar incongruências ou corrupção da experiência. Inúmeras práticas de artistas de nossos dias têm avançado nesse sentido. Basta lembrarmos aqui certos trabalhos de Hans Haacke cujo *leitmotiv* crítico aponta para as associações inescrupulosas do Estado com as empresas imobiliárias, as quais remodelam a cidade segundo interesses do capital especulativo<sup>12</sup>.

Por último, gostaria de pontuar que a arte como *experiência* relativiza as fronteiras rígidas que se erigiram entre as atividades do artista e a do público. Implicados na experiência, essas entidades, de modos diferentes, alternam-se frequentemente nos papéis criativos e contemplativos. Os termos público e espectador, se ainda foram empregados nos anos 1960 com alguma hesitação, não fazem mais eco *stricto sensu* em muitas das iniciativas artísticas de nossos dias. Na interação espectador/obra em processo, como ressaltado anteriormente, o ato de *participação* vem a ser também o motor da produção da experiência. De forma inversa, a ideia de uma prática artística que interioriza a reflexão no fazer devolve ao artista o momento de contemplação e ajuizamento antes atribuído ao público.<sup>13</sup> Essa situação não compromete certamente a atividade do artista, mas, deslocando-a, amplia seu alcance social. O museu, por seu turno é, sem dúvida, um lugar que pode potencializar essa experiência quando nos oferece a chance de nos posicionarmos integralmente no centro dos agenciamentos da história que ele mostra.

## EXPERIÊNCIA EM TRÂNSITO

Para Marcel Duchamp, a potência de toda obra está na força das contingências que acarreta o *coeficiente de arte*: “relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não intencionado”,<sup>14</sup> abrindo a via à participação do público no processo de criação. A “obra” como experiência começa com o artista e se consuma no outro. Nesse caso, a noção de participação não tem necessariamente a ver com a interação física sujeito/objeto como normalmente se passou a entender, mas, sobretudo com a forma de ativação do olhar, de fato, uma intencionalidade que, em retorno, apropria-se voluntariamente da coisa como obra de arte. O próprio *ready-made* vem a ser esse gesto apropriativo do artista que, retirando o objeto de seu contexto original, simplesmente e sem nenhum critério estético, reinsere-o em outro quadro de coisas, um novo conjunto de agenciamentos em vista de lhe acrescentar ou subtrair uma camada ou camadas de suposições, sem anular, contudo, aquelas que já trazia consigo. Cria-se, assim, uma espécie de tensão ordinário/extraordinário, que se insinua como brechas de sentidos, abrindo-se ao *coeficiente de arte*. Nas

12. Pierre Bourdieu et Hans Haacke. *Libre échange*. Paris : Seuil, 1994.

13. Sobre o assunto ver: “Artista e receptor, fronteiras amolecidas no ato fotográfico”. Vinhos. *Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro : Apicuri, 2010.

14. Marcel Duchamp (1965). In: Battcock, Gregory. *A nova arte*. São Paulo : Perspectiva, 1975, p. 73.

lacunas inadvertidamente deixadas pela intenção do artista, as consequências são imprevisíveis e o tanto de digressões que são praticadas e acrescentadas ao objeto, antes inerte e mudo, fazem dele finalmente uma obra de arte coletiva, reunindo em sua trama heterogênea as sucessivas interpretações, controvérsias e comoções, tal a abertura visada por Duchamp.

A densidade de tessituras que a obra de arte agrega é certamente fruto da história viva do objeto da qual fazem parte não só a história da obra na arte, mas de sua história na vida de qualquer outro. A ativação da obra na história pessoal dá ao sujeito a contrapartida de se inscrever na história comum quando a experiência individual retorna, em forma de ação no mundo, para o centro de suas relações pessoais, remodelando suas atitudes cotidianas. O trânsito do individual para o coletivo é o que torna a experiência com a obra tão fundamental do ponto de vista humano. Em retorno, o próprio objeto de experiência, a obra de arte, tem seu valor intrinsecamente reconhecido devido a sua inscrição tão profunda no lastro comum do corpo social, mesmo tratando-se de objetos aparentemente tão banais como os *ready-mades*. Conquanto somos sujeitos históricos, seremos também e reciprocamente efeito e causa desses objetos, pois nos construímos como tais a partir das experiências com eles. Nesse sentido, toda obra de arte que vale o qualitativo se faz coletivamente e de forma pública.

### UM PASSO A MAIS

As iniciativas do Minimalismo quando este se recusa ao objeto autônomo fechado em seu interior, a favor de uma expansão da escultura no ambiente, parece colocar o problema de outro modo, mas igualmente fundamental. Michael Fried, no texto *Art and objecthood*, publicado pela primeira vez na *Artforum* em 1967,<sup>15</sup> sustenta que certas obras de Donald Judd, Robert Morris e Tony Smith, por exemplo, não se tratavam mais de arte moderna porque afirmavam suas presenças no espaço-tempo de forma delongada, descontínua e incompleta, contrariando assim o fundamento de uma “presentidade contínua e inteira” que se observa nas obras de arte modernistas. Denuncia, através de leitura crítica dos textos e depoimentos de alguns artistas implicados, em especial os de Judd e os de Morris, o caráter de *objetidade* dos trabalhos minimalistas. Qualidade que, observa, posiciona o espectador em uma condição espacial relacional, e portanto relativa, no interior de uma cena aberta, experimentada temporalmente. Assim, os híbridos nem pinturas/nem esculturas de Judd, por exemplo, constituindo-se como totalidades sem partes, apresentam-se como objetos ociosos que, ao invés de projetarem um espaço interior onde habitualmente as partes se articulam em prol de uma estrutura fechada e coesa em

15. No Brasil: Arte e objetidade. In: *Arte & Ensaios*, n. 9. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ.

conteúdos formais, revelam-se como presenças antropomórficas no lugar específico em que se encontram instalados, insinuando-se no jogo de possibilidades expressivas que se abre no espaço, mas que depende do corpo do visitante para ser ativado. Fried denuncia tais arranjos como teatrais, qualidade que considera pré-moderna não só por conceber os objetos fora de um gênero definido — nem pintura nem escultura —, mas porque os identifica com uma certa prática de pintura anedótica do século XVIII, cujas personagens se dirigiam ao público buscando a cumplicidade, como se estivessem em uma cena aberta. Nesse caso, a representação, no lugar de se estruturar firmemente em torno de um núcleo narrativo coeso situado em seu interior, absorvendo as personagens e fazendo com que se dobrem sobre si mesmas, projeta-se leviana e frouxamente para fora do quadro e se dissipa no ambiente em que se encontra o espectador. Participação e dispersão parecem ser os predicativos que o crítico reúne no termo comum *teatralidade* para atravessar conceitualmente as duas práticas distintas e distantes historicamente.

Os *objetos específicos* de Judd, pensados como unidades modulares dispostas em intervalos regulares no espaço (paredes ou chão), em virtude da forma constante, simples e inteira que cada uma delas contempla isoladamente, induz a visão para o conjunto. Com efeito, capturam para o interior da série os vazios negativos que sobejam entre elas. Tal conjunto de objetos, deixando de ter um conteúdo intrínseco, convida o espectador a realizar uma experiência integrada à arquitetura. Certas sequências modulares, devido à transparência do material com o qual foram confeccionadas, são atravessadas pela luz, irradiando sua cor no entorno. Outras, afirmam os vazios que podem ser atravessados pelos corpos e reunidos pelo visitante no todo articulado do espaço, modificando temporariamente a arquitetura. Morris, por seu turno, quando lança suas estruturas seriais no espaço, em diferentes direções e sentidos, cria uma percepção aberta do conjunto, um espaço dramático, que se rearranja constantemente segundo o ponto de vista do espectador. As críticas de Fried, embora negativas, fazem entender melhor o que os artistas minimalistas buscam quando pretendem que seus trabalhos sejam vividos como coisas que são: o material, a cor, o peso, a escala, o jogo de motivações espaciais em articulação com a arquitetura. Na experiência que propiciam, todo conteúdo que possa estar separado do espaço/tempo vivido está, portanto, fora de questão. Os minimalistas estão a um passo de afirmar a experiência estética como uso.

Fora do eixo habitual da arte ocidental — Europa/Estados-Unidos — outras investidas importantes, mas seguindo por outros caminhos, estão concorrendo para a mesma aproximação. As iniciativas de Lygia Clark, partindo primeiramente de questões levantadas por Mondrian a propósito de uma arte que se projeta no espaço real do espectador, alcançam nos anos de 1960

independência conceitual quando descolam-se de uma postura restritamente plástica para lançar-se em uma aventura sinestésica. Em trabalhos como *máscaras sensoriais*, cheiros, texturas e sons convocam os órgãos dos sentidos a se integrarem na experiência de imersão psicológica que promovem. Posteriormente, as experiências de Clark com os *objetos relacionais* em contexto terapêutico, que segundo a artista ganham conteúdos apenas no momento em que são usados pelo sujeito, acabam por ultrapassar em muito as expectativas unicamente do campo da arte. Contudo, suas propostas mantêm a coerência interna que se espera de uma *obra ampliada* investida do *teor humano*.

Em nossos dias, ao instar de Duchamp, Lygia, Kaprow, Beuys e muitos outros, diferentes práticas artísticas se caracterizam por formas de participação tão abertas e distintas que o termo público, em alguma sorte, não se aplicaria facilmente. Seria o caso, por exemplo, daquelas ditas relacionais ou das proposições artísticas cuja ênfase recai na experiência coletiva que promove. Contudo, podemos ainda divisar o artista como aquele que elabora uma obra cuja destinação deve ser sempre pública.

### O ARTISTA FRENTE À EXPERIÊNCIA DA OBRA

A *participação* em suas diferentes nuances de comprometimento com o sujeito mudou não só a noção de obra como afetou profundamente a prática artística desde ao menos os anos de 1960. Ainda assim, podemos dizer que em um sentido, a obra que vale o predicativo “arte” põe em evidência o *teor humano*, desde sempre tão solidário à atividade do artista. Certamente, esse teor não se caracteriza mais em conformação às regras do *métier* como podíamos observar na obra-prima de outrora. Embora de algum modo invisível, ele também não está na ideia geral e inefável de arte que só poderia se revelar imperfeita e parcialmente no objeto através do gênio, tampouco na afirmação enfática do “eu” do artista. Reside na prática de hoje, o esforço de reunir, em uma qualquer interação com mundo, o material aparentemente disperso e sem qualidade, sob um *princípio de arte*, dotando-lhe assim de dimensão ética. Os múltiplos sentidos que a obra inaugura com a *participação* apontam para a construção de uma experiência comum, mais intensa e refinada, em atenção às coisas, que de praxe nos pareceriam insignificantes não fosse o *teor humano* do qual se investem.

O *dom* do artista é então unicamente o legado exemplar do trabalho investido na obra.<sup>16</sup> Uma potência criativa que o particulariza como sujeito, mas que se insinua em um outro qualquer como possibilidades de aprofundamento mútuo graças à experiência partilhada que induz. Seu fim e justificativa é a própria condição na qual nos vemos como sujeitos históricos. Somos levados por ele a reconhecermos nossos limites e possibilidades de transformação.

16. A respeito do *dom* na arte, Jacinto Lageira desenvolve uma interessante reflexão no artigo intitulado “O valor estético do dom”. (In: VINHOSA, L.; D'ANGELO, M.. *Interlocuções: estética, produção e crítica de arte*. Rio de Janeiro : Apicuri, 2012. p.89-103).

## A REVIRAVOLTA HUMANA

Se lembrarmos aqui de certos artefatos do neolítico — as delicadas estatuetas de Vênus da fertilidade, por exemplo — podemos entender com mais clareza a força de expressão humana que emanam. Emergidos de um tempo nebuloso, desenterrados de sítios pré-históricos e há muito descontextualizados, não faria nenhum sentido mesurarmos seu valor pelo mercado como quando falamos hoje de um artista bem cotado nos leilões internacionais. Aos nossos olhos contemporâneos, extirpados de toda ligação divina e sobrenatural que por hipótese guardariam, esses objetos anônimos mostram apenas o investimento do homem no trabalho. Observado nas obras de arte, o *teor humano* ao mesmo tempo que é o atributo de um homem em particular, o artista, é também do homem em geral — o traço de sua humanidade. Nesse sentido, a atividade artística se assemelha a todas as outras que implicam a busca motivada simplesmente pela inquietação do homem para consigo mesmo. Qualidades artísticas, por exemplo, podem ser observadas em trabalhos científicos ou filosóficos movidos pela obstinação gratuita e desinteressada de saber sobre a origem do planeta, sobre a emergência das espécies, sobre a existência de vida em outros sistemas solares, sobre o universo.

Fazemos arte porque somos humanos, é uma fatalidade da espécie. Certamente o caráter mais proeminente desta atividade é a gratuidade da experiência. Quanto mais espessa a camada humana for ressentida na obra, mais relevante ela será para nós. Fato que reenvia indubitavelmente à sua qualidade. Neste ponto, tanto a obra do amador quanto a do profissional se assemelham. Suas consequências na cultura dependerá, contudo, do acesso aos circuitos de visibilidades e apreciação que uma e outra terá. Como exemplo, podemos citar o caso de Bispo do Rosário, um visionário que nunca reivindicou para si o estatuto de artista, que desenvolveu sua obra de forma obstinada em um asilo para loucos no Rio de Janeiro, bem longe dos holofotes da arte profissional. Considerado arte ou não, seu legado é hoje referência para toda uma nova geração de artistas, sua obra figura nos principais eventos internacionais do gênero.<sup>17</sup> No final, o *teor humano* é tudo [ou apenas] o que resta para nossa perplexidade. É nele que reside toda a necessidade, a profundidade, quiçá toda a “superficialidade” da arte. A experiência com ela nos espanta porque nos espelha, para o bem ou todo o mal, desde que seja completa.

17. Sua obra esteve presente na última Bienal Internacional de São Paulo em 2012 e participou em 2013 da Bienal de Veneza, na mostra da curadoria central, *Palácio enciclopédico*.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATTOK, G. *A nova arte*. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- BAUMGARTEN, A. G. *Esthétique*. Paris: Bibliothèque de philosophie et d'esthétique, 1988.
- BELTING, H. *Le chef-œuvre invisible*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.
- BOURDIEU, P; HAACKE, H. *Libre échange*. Paris : Seuil, 1994.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1993.
- DEWEY, J. *Art comme expérience*. Pau : Farago, 2005.
- FERREIRA, G. (org.) *Arte & Ensaios*, n 9. Rio de Janeiro : PPGAV/EBA/UFRJ.
- HUME, D. *Hume*. São Paulo : Nova Cultural, p.333-350. (Col. Os Pensadores)
- KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1993.
- VINHOSA, L. *Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro : Apicuri, 2010.
- VINHOSA, L.; D'ANGELO, M. (org.). *Interlocuções: estética, produção e crítica de arte*. Rio de Janeiro : Apicuri, 2012.

---

### Luciano Vinhosa Simão

Artista e teórico. Professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do CNPq (Bolsista de Produtividade), atualmente desenvolve a pesquisa Fotoperformance: os passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. Publicou: Horizontes da arte: práticas artísticas em devir (Nau: org. 2010); Obra de Arte e experiência estética: arte contemporânea em questões (Apicuri: 2011); Interlocuções: estética, produção e crítica de arte" (org. Luciano Vinhosa & Martha D'Angelo : Apicuri, 2012); "Arte, reflexão no silêncio: entre ruminâncias e experiências"(PPGCA-UFF: 2016).

(\*) Texto submetido em fevereiro de 2014 e atualizado em 2017 para esta publicação.