



COLEÇÃO TESES & ENSAIOS CRÍTICOS:
estudos contemporâneos das artes

ASSIM NA ARTE COMO NA VIDA

Luciano Vinhosa

editora
ppgca-uff

CiCIT
IRUI

niterói - rio de janeiro - 2022



Copyright © 2022 LUCIANO VINHOSA

Direitos desta edição reservados à Editora do PPGCA-UFF e à Editora Circuito.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Campus do Gragoatá - Bloco A - Sala 202

Rua Alexandre Moura 8, São Domingos - Cep 24210-200

Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

URL: <http://www.artes.uff.br/ppgca/>

E-mail: secretaria.pat.ega@id.uff.br

EDITORA CIRCUITO

Rua Visconde de Inhaúma, 134 Grupo 1213, Centro - Cep 20091-007

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

URL: <http://editoracircuito.com.br/>

E-mail: renato@editoracircuito.com.br

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa das Editoras.

Normalização e revisão ortográfica MARIA HELENA TORRES

Arte, editoração eletrônica e capa DUPLO CRIATIVO

Coordenação Editorial DUPLO CRIATIVO

COLEÇÃO TESES & ENSAIOS CRÍTICOS: estudos contemporâneos das artes

Conselho Editorial

Ana Kiffer, Andrea Copeliovitch, Beatriz Cerbino, Celina Sodré, Gabriela Lírio, Giuliano Obici, Jessica Gogan, Jorge Vasconcellos, Leandro Mendonça, Lígia Dabul, Luciano Vinhosa, Lúcio Agra, Luiz Guilherme Vergara, Luiz Sérgio de Oliveira, Maria Alice Poppe, Mariana Pimentel, Martha Ribeiro, Paulo Knauss de Mendonça, Ricardo Basbaum, Tania Rivera, Tato Taborda, Viviane Matesco e Walmeri Ribeiro

Esta publicação e a pesquisa correspondente foram parcialmente financiadas com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



ASSIM NA ARTE COMO NA VIDA

Luciano Vinhosa



COLEÇÃO TESES & ENSAIOS CRÍTICOS:
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

A publicação do livro *Assim na arte como na vida*, de autoria de Luciano Vinhosa, inaugura, ao lado de *O museu, o porto, a cidade: arte e gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro*, de Luiz Sérgio de Oliveira, um novo projeto editorial do PPGCA-UFF, a Coleção Teses & Ensaios Críticos: estudos contemporâneos das artes.

Neste livro, Luciano Vinhosa apresenta sua tese de concurso para Professor Titular do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, cujas reflexões que a orientam foram esboçadas, ainda entre os anos de 2012 e 2013, em sua pesquisa de pós-doutorado desenvolvida na França com apoio da CAPES, mas que aqui foram reformuladas, atualizadas e enriquecidas.

Nesta tese, em atravessamentos com a sociologia e a filosofia, Luciano Vinhosa desloca-se da pergunta clássica sobre a arte para saber o que nos qualifica como artista, abrindo o leque para a compreensão da singularidade desse sujeito e de sua prática no mundo atual, questão imprescindível para quem há quase trinta anos se dedica a ensinar e a formar artistas.

Pelo escopo da pesquisa que lhe deu origem, de caráter francamente transdisciplinar, o livro *Assim na arte como na vida* se alinha de forma consistente e precisa aos compromissos e objetivos da Coleção e do PPGCA-UFF.

A Coleção Teses & Ensaios Críticos é uma realização do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, com o apoio da PROPPi-UFF, CAPES e CNPq.

Conselho Editorial



AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais,
que privilegiaram a educação dos filhos.

Agradeço à Universidade Federal Fluminense
o acolhimento e o apoio à minha trajetória intelectual.

Agradeço ao CNPq e à Capes
o acreditar e o investir recursos em minhas pesquisas.





SUMÁRIO

Introdução	13
O artista e a arte	31
O artista precede a arte	
Arte por toda parte	
Trabalho e labor	
Aprendizado e relações sociais	
Da obra, do trabalho artístico e das técnicas	
Da forma artística	
Três exemplos a título de esclarecimento	
Portfólio como espaço poético-reflexivo	
Circuitos, enfrentamentos políticos e resiliências	
A experiência qualitativa	83
Objetos de arte e objetos técnicos	
O belo relativo e o absoluto	
Ao ônus de uma experiência particular	
Uma qualquer experiência completa	
Experiência em trânsito	
Da instabilidade dos lugares de cada um	
A participação no enlace da elaboração	
A reviravolta humana	
Conclusões provisórias	119
Referências	129



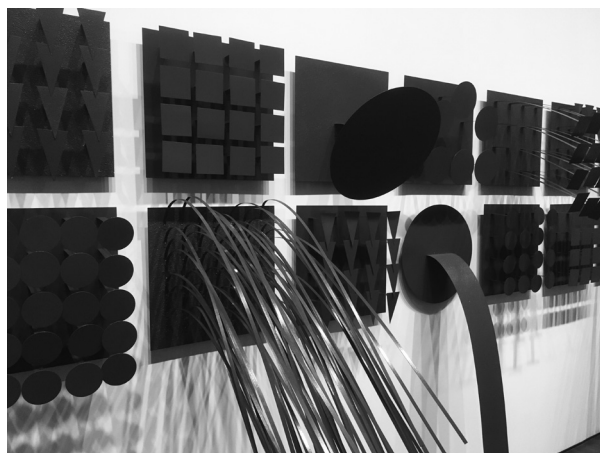


Fig. 1 e 2 - Vista parcial, 34ª Bienal de São Paulo.
Lygia Pape, *Amazoninos* (série), 1989-1992.
(Fotografia do autor)

INTRODUÇÃO

Esta tese, ainda que não se pretenda afirmá-la por sua originalidade, demarca alguns pontos de convergências e bifurcações em que, até o momento, pude chegar com as inquietações que, de alguma forma, me acompanham desde que iniciei minha carreira intelectual. Nesse sentido, desde 1993, quando ingresso por concurso público como professor auxiliar de ensino em artes visuais na Universidade Federal Fluminense, passando pelo mestrado, cursado na Escola de Belas Artes da UFRJ em História da Arte, e pelo doutorado em Estudos e Práticas Artísticas, realizado entre 2000 e 2004 na Université du Québec à Montréal, no Canadá, até o pós-doutorado, em 2013, na França, com o filósofo Jean-Pierre Cometti, foram sendo conduzidas, aperfeiçoadas e amadurecidas em minhas reflexões questões como a da natureza da arte, a da singularização da prática artística e a do próprio artista no campo social, a da instituição, a da experiência estética em sua relação com a vida cotidiana. Não que tenha chegado a



14 conclusões definitivas; elas continuam ainda a me inquietar, e as respostas são sempre provisórias porquanto dão respaldo à atualidade do meu pensamento. Evidentemente, todas essas indagações, partindo de motivações pessoais, são partes constitutivas dos problemas da arte desde o século XIX, quando seu método foi posto em xeque pela produção industrial e a sociedade trabalhista moderna. Nesse ponto, entendo que as práticas se reúnem em torno de um repertório de problemas – técnicos e conceituais – que, de tempos em tempos, retornam aos artistas, mas cujas respostas são atualizadas segundo os contextos em que se reapresentam. Devo essa compreensão a Becker (1998) quando ele define as práticas artísticas com base em suas tradições.

Se, ainda na dissertação de mestrado, eu tive necessidade de abordar a arte como campo epistemológico em disputa e que estrutura uma área de conhecimento constantemente renovada pelas revoluções das ideias artísticas desde o século XV, eu a pensava exclusivamente pelo viés de uma produção erudita que tem na história e nas teorias seu dispositivo discursivo diferencial (VINHOSA, 1998). No doutorado, especulando sobre a natureza da arte, pude avançar nos estudos de estética, e, no confronto com diversos autores, essa trilha estreita foi-se bifurcando, tripartindo e multiplicando, tanto no sentido de reconhecer uma pluralidade de práticas ancoradas em seus valores contextuais quanto no de compreender a relação dialética em que, fechando-se em torno de seus problemas práticos e teóricos, a arte ou as artes se abrem para a vida cotidiana e se põem em relação





com as práticas sociais mais abrangentes, em constituição de realidades ou representações de mundo (VINHOSA, 2005, 2006), participando, então, de uma forma de vida comum (WITTGENSTEIN, 1996). Por essa razão, passei a entendê-la como prática sócio-simbólica relativa aos diferentes grupos sociais e que, a partir de seu interior, institui suas próprias regras e os agentes implicados em sua atividade. Foi então que compreendi, por exemplo, que o termo artesanato não passa de um demarcador de classes que reintroduz um preconceito no interior da arte para separar duas categorias de sujeito, discriminando-as por suas origens sociais e pelo acesso que uma e outra têm aos bens simbólicos. A dificuldade, no entanto, de articular as diferentes práticas entre si, artísticas ou não, de modo que fosse possível conciliar objetos de outras procedências de uso e de culturas que não têm um termo equivalente para os diferenciar, permaneceu para mim como um problema teórico. Foi inicialmente em meu pós-doutorado, em vista da enfática afirmação de Joseph Beuys de que “todo ser humano é um artista”, que fui levado a deslocar a questão da natureza da arte para saber o que nos qualifica como artista. Desde o mestrado, no entanto, já me perseguia, sem que eu a pudesse compreender completamente, uma máxima recuperada do livro *História da arte*, de Ernest Hans Gombrich (2015, p. 15): “Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas”, afirmava o autor de forma eloquente nas primeiras linhas de sua introdução. Sem dúvida, essa questão já pulsava em meu doutorado (VINHOSA, 2004) tão





16 logo me pus a refletir sobre o que podemos hoje entender por “obra”, quando então formulei o conceito ativo de *obra ampliada* que agrupa em torno de si, além de objetos *stricto sensu*, todo um legado de iniciativas políticas, teorias, posturas de subjetivação em ação, enfim. O fio que atravessa e costura todas essas atitudes, ora pontuais, ora estendidas, e possibilita a ligadura interna e o devir *obra ampliada*, chamei-o de *princípio de arte*, espécie de filamento ético invisível, mas que é também estético, porque se manifesta na superfície do mundo enquanto se processa como produção de realidades partilhadas ou formas de vida. Assim, forma de vida, como Wittgenstein (1996) a define, nunca é somente um processo de individualização; ela se expressa como comunidade que partilha de uma subjetividade comum. A questão do artista, no entanto, só se fez clara para mim mais tardiamente, em 2010, quando, no seminário Horizontes da arte: práticas artísticas em devir, organizado por mim e pela professora Martha D’Angelo, foi colocada inequivocamente por uma das convidadas, Patrícia-Franca-Huchet (2010), professora e artista da Universidade Federal de Minas Gerais, que se perguntava em sua conferência “O que na arte nos qualifica?”.¹ Foi então que pude formular o quanto a nossa prática – a do artista – está relacionada a uma predisposição para o trabalho, um certo modo de agir que antecede o esgotamento de seu sentido pela sociedade produtivista que vimos nascer desde o século XIX. Artista é todo aquele que,

1 Publicada em *Horizontes da arte, práticas artísticas em devir* (VINHOSA, 2010), livro resultante do seminário de mesmo nome organizado por mim junto ao PPGCA-UFF com apoio da Faperj.





incondicionalmente se dedicando ao trabalho, trabalhando por trabalhar, faz um objeto cuja qualidade se percebe ou se ressent na energia agregada e que se transfere a um outro, o *teor humano*. Objeto aqui deve ser entendido de forma ampliada, como tudo aquilo que, posto em circulação no espaço social, separando-se do sujeito, está em busca de um qualquer – um dispositivo relacional. A arte é, portanto e no final das contas, um gesto de doação: uma dádiva cujo retorno é o reconhecimento de outrem a nossa irredutível humanidade. Recentemente tomei conhecimento das teorias antropológicas de Alfred Gell, que finalmente me ajudaram a ultrapassar as barreiras endógenas e a incorporar objetos de outras práticas e culturas, mas em sentido diferente daquele normalmente percebido na generosidade indulgente do colonizador, que identifica a arte do outro a partir de seus critérios ocidentais. Na tentativa de formular uma teoria antropológica que não se restringisse à “arte etnográfica”, Gell propõe uma definição abrangente que consegue englobar tanto o *ready-made* de Duchamp quanto uma armadilha de caça de tribos ameríndias sem os encerrar em seus nichos comunitários nem os atravessar, ainda que relativizados por seus contextos, pelo modo ocidental de apreciação – quer dizer, sem procurar identificar um padrão estético relativo a uma ou a outra cultura. Nesse caso, todo objeto realizado por um humano, participando de uma sociedade, exerce agência sobre um outro, seja ela qual for – magia ou beleza, utilidade prática, ação de cura, feitiços, malefícios ou proteção, transferência de sentimentos ou materialização



18 de ideias, por exemplo. Em outras palavras, de um humano a outro, de sociedade em sociedade, o objeto de arte, sendo ativado, é todo aquele que guarda intencionalidade segundo os contextos agentivos e os sujeitos. Assim, um mesmo objeto realizado por um humano para induzir a cura em contexto de práticas religiosas, por exemplo, será estético se levado a uma exposição de arte, sua eficácia estando em igual medida em que suas qualidades agentivas ativam certos efeitos em uma relação de uso, religioso e/ou artístico, dependendo do sujeito. É importante ressaltar, então, que o objeto, fazendo o trânsito entre contextos e sujeitos, pode induzir regiões de intersecções agentivas, funcionando de dois modos para um mesmo sujeito. É nesta passagem que abre a possibilidade de uma agência dupla ou mesmo tripla que reside o salto de minha compreensão da arte a partir das leituras de Alfred Gell. Se todo ser humano é um artista, a instituição ocidental da arte, no entanto, persiste naquelas que hoje, vivendo no mundo cosmopolita, reivindicam o estatuto social de artista ao passo que, com seus produtos, querem designar a arte. É nessa fenda que faz sentido falar em um campo profissional diferenciado que justifica a existência de escolas de arte, de ensino e aprendizado, de invenções e transferências de técnicas, tecnologias e saberes, e também de uma produção discursiva apoiada na história das práticas tanto quanto na existência de um público interessado em seus problemas e teorias. Se todos somos potencialmente artistas, alguns, no entanto, escolhem essa atividade como profissão e se recortam no campo social como artis-



tas, ali mesmo onde constroem suas carreiras públicas em reconhecimento também público.

Devo esclarecer que todas essas questões foram, inicialmente, motivadas pela prática, mas ao fim e ao cabo ganharam autonomia teórica. Assim, no decurso dessa trajetória em que a filosofia e a sociologia da arte compareceram e ainda comparecem, sempre mantive uma atividade de artista com base nessas especulações sem prescrever com elas uma teoria da arte que justificasse o trabalho artístico, mas que de algum modo me permitem movimentá-lo, a cada vez, em conformidade a meus entendimentos. Saliento que minha prática está muito mais em função da necessidade que tenho de elaborar um pensamento, de trazê-lo para a sala de aula e, finalmente, levá-lo a público em livros e publicações, do que de fato no desenvolvimento de uma carreira de artista. Recentemente, em uma exposição no Instituto Moreira Sales, São Paulo, em homenagem à escritora Clarice Lispector, pude escutá-la em uma entrevista afirmando que se entendia como uma amadora porque justamente só escrevia quando tinha vontade. Esse episódio encorajou-me. Então, como artista, devo admitir, sou, igual a Clarice, um amador; mais no sentido daquele que ama a arte em função da liberdade de a praticar do que de alguém que buscou o mercado em vias de se profissionalizar. Isso talvez se explique em grande parte pelo fato de ter vindo do interior para estudar arquitetura, sem nunca ter passado pelos circuitos oficiais de iniciação, como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, reduto de formação de talentos dos anos



20 1980, e de ter-me inserido precocemente na academia, onde pude desenvolver longa e obstinada carreira de pesquisador sem contato direto com o mundo da arte.² Assim, me apraz muito mais realizar meu trabalho no tempo necessário ao livre-pensar e trazê-lo à prova de outros pesquisadores, preferindo os expor em espaços de debate universitários a os inserir em grandes circuitos institucionais.

Nesse sentido, sendo contudo uma reflexão que procurei conduzir nos termos mais adequados possíveis, evitando as interrupções excessivas das citações para que o texto pudesse fluir com certa desenvoltura, esta tese está a meio caminho de um memorial. Tendo, portanto, a concordar com Umberto Eco (2016) quando alega que só fazemos uma se o assunto que tratamos nos é útil, quer dizer, se os problemas e as questões levantados vão ao encontro de inquietações que extrapolam em muito a necessidade de um título acadêmico, mas antes buscam respostas a nossas urgências existenciais. No esforço de produzir um texto mais desenvolto e fluido, o escrevi como um

2 Trago esta nota para esclarecer que minha carreira de pesquisador começou antes de meu ingresso com professor na UFF. Quando me graduei, em 1986, tive um projeto aprovado pelo CNPq em uma modalidade de bolsa já extinta, Aperfeiçoamento Profissional, em que desenvolvi, juntamente com a historiadora Lilian Salomão, um estudo sobre a evolução urbana das cidades cafeeiras do noroeste do estado do Rio de Janeiro. Em função desse trabalho, fui convidado a integrar a equipe que elaborou o Atlas de Terras para a então Secretaria de Estado de Assuntos Fundiários, desenvolvendo estudo sobre a formação dos municípios do estado do Rio de Janeiro. O mestrado foi cursado integralmente com apoio da Capes, e o doutorado pleno no Canadá teve apoio do CNPq. Minha pesquisa de pós-doutorado foi desenvolvida na França com bolsa da Capes. Desde 2016 sou pesquisador 2 do CNPq. Neste ínterim, em 1998, também fui contemplado com Bolsa de Criação Artística da RioArte, pesquisa que me serviu de base para o trabalho que posteriormente desenvolvi em meu doutorado, os *Agenciamentos Territoriais*.



pensamento em curso, em que as principais questões foram sendo pontuadas e conduzidas com lastro nas argumentações desenvolvidas no processo cumulativo da escrita. Os autores e artistas que me apontaram direções durante todos esses anos de meu desenvolvimento intelectual foram sendo convocados não só à medida que se apresentava a necessidade de demarcar referências, mas também a fim de lhes dar destaque porquanto foram importantes em minha formação acadêmica. De algum modo eles seguiram se rerepresentando a mim ao mesmo passo que a escrita foi se movimentando e se desdobrando em reflexões afins, quando pude, então, espontaneamente os associar ao que vinha formulando. E, como esta tese diz respeito a questões que trago de longos anos, na tentativa de evitar um excessivo exercício descritivo, preferi os indicar em notas ou referências, do mesmo modo que reenvio o leitor também aos ensaios e teses em que os pude discutir, acatar ou refutar. Nesse caminho certamente faltaram alguns, sobretudo artistas e, mais ainda, suas obras determinantes, ausência que tentarei sumariamente atenuar na breve passagem que se seguirá.

Assim, digo sempre que, em vista da escolha difícil que fizemos em nossas vidas, a arte nos importa porque em algum momento fomos profundamente arrebatados por ela e de forma definitiva; por isso estamos todos aqui reunidos. No meu caso, esse arrebatamento está bem guardado em minha memória. Lembro-me vivamente, ainda como aluno de arquitetura recém-ingressado na universidade, em 1981, em uma aula da disciplina teoria da percepção, o professor Levy Menezes recomendou que visitássemos a exposição então em



22 cartaz no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que, mal recuperado do incêndio de 1978 que destruiu todo seu acervo, reabria suas portas ao público com a coleção de arte brasileira – moderna e contemporânea – emprestada de Gilberto Chateaubriand. Toda a mostra teve em mim grande repercussão porque pude ver trabalhos de artistas que só havia visto em livros, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcante. Em meio a todos eles e a tantas perplexidades, três artistas ou, melhor, trabalhos me impactaram particularmente e, de certa forma, me encorajaram a seguir nesse caminho: Tunga com sua *Vênus* (1976); *Sem título (Água, cálice e espelho,* 1975), de Waltercio Caldas; Cildo Meireles com *Espelho cego* (1970). Os trabalhos de Tunga e Waltercio, embora eu não os soubesse apreender pela racionalidade da linguagem, me impactaram pela sugestão plástico-poética que suscitavam. Tratava-se o primeiro de um par de lâminas de borracha preta recortadas, negativo e positivo, parte pendurada na parede, parte pendendo ao chão, como se fosse uma grande boca mole e dentilhada, de onde lâmpadas incandescentes, presas em correntes de aço, se derramavam e agregavam à escultura de forma um tanto desordenada (Fig. 4). O de Waltercio era algo muito simples, um espelho, creio que quadrado, talvez uns 50cm de lado, pendurado na parede a uma altura regular de mais ou menos 1,50m; presa a ele, na lateral esquerda, uma pequena bandeja sobre a qual se via pousada uma taça de cristal com água igualmente refletida na superfície rasa e polida do espelho. Duas imagens simples, mas potentes no vazio que escavaram em mim. Quanto ao *Espelho cego* de Cildo, ao



contrário, era preciso e justo como quase todo o trabalho do artista. Uma caixa rasa – dessas de armário de banheiro – que, no lugar do espelho, foi preenchida com massa verde-clara manipulável, na época ainda fresca, exalando odor de chiclete de hortelã. O que me encantou e encanta nesse trabalho é a forma econômica como Cildo realiza a ideia.

Já agora, bem mais recente, na 34ª Bienal de São Paulo, ocorrida de setembro a dezembro de 2021, me surpreendi com os *Amazoninos*, de Lygia Pape, peças criadas entre 1989 e 1992 (Fig. 1 e 2). Na época, quando as vi pela primeira vez, me soaram como neoconcretismo requentado, cujo conteúdo estava reduzido ao apelo decorativo das cores lisas e industriais aplicadas sobre objetos geométricos para ser pendurados na parede e que, em suas ambiguidades formais, evocavam cipós, vitórias régias e animais diversos, em ocasião que a arte conceitual e de cunho político estava em linha crescente após as badalações da pintura dos anos 80. Exposta na Bienal, no entanto, pude ver a série por um novo ângulo, cuja potência de significação até então não se havia revelado para mim. Foi justamente em uma sala ampla e central do terceiro andar, em que se podia respirar bem e onde grande parte da arte indígena contemporânea estava exposta, em límpidas paredes brancas e regularmente iluminadas, que pude reencontrar uma Lygia Pape renovada, agora na figura dos soberbos *Amazoninos*. A nossa grande artista experimental e professora da Escola de Belas Artes dividia o espaço com Daiara Tucano, artista indígena que apresentou quatro painéis dupla-face suspensos por fios de



24 ação delimitando as paredes laterais de um cubo flutuante, ocupando a zona central em torno da qual os *Amazoninos* integravam a ambiência, quase sonora, de uma floresta visual. Os painéis de Daiara – *Dabucuri no céu* (2021) – mostravam em seus lados voltados para o interior pinturas de quatro pássaros sagrados tratados em uma paleta viva, organizada na superfície a partir de padrões geométricos progressivos e semitonados; em seus reversos, adotando a tradição da arte plumária dos ameríndios, os respectivos mantos desses pássaros – gavião-real; urubu-rei; garça-real e arara-vermelha (Fig. 3). Esse encontro feliz, nada fortuito, de duas artistas mulheres, representantes de segmentos culturais e com princípios artísticos distintos, mas que em alguma medida se tocam, em uma Bienal que problematizou os processos de violência praticados pelos colonizadores não só agregou sentido profundo ao trabalho de Lygia como evidenciou que as culturas vivas estão sempre em trânsito dialógico. Faz tempo que a obra da artista me chama a atenção por não encontrar nela a mesma racionalidade teórica que encontramos, por exemplo, nas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, seus contemporâneos neoconcretos. A liberdade com que Lygia Pape trata suas invenções – como gostava de chamar – sem necessariamente estabelecer um fluxo de desdobramentos consequentes e lineares, permitindo-se dobras, recuos e avanços temporais sem nos conduzir para um desfecho final, é a razão do frescor que, para mim, segue sendo estimulante ao pensamento. Sem dúvida, a sua obra nos captura – como uma armadilha – por sua irredutível pre-



sença e visibilidade crua; não fosse isso, o que dizer da impactante *T-téia*, instalação que se encontra em um pavilhão de Inhotim, senão que são feixes dançantes de luz, dourada, sublime, grandiosa e de brilho absolutamente superficial. Diante da obra da artista, reconheço, não há verdade senão a profunda aparência; em arte vale a impressão do artifício.

Por fim, quero destacar que escrevo este texto para que sirva também aos estudantes, que os possa auxiliar nos debates em sala de aula, sobretudo em cursos de graduação, já que o assunto tratado aborda um conjunto de dúvidas que, acredito, perpassa as indagações de todo aquele que decidiu seguir seus estudos em arte, seja como teórico ou artista. Quanto à forma, a escrita é para mim mais um afinco de precisão com elegância do que a busca de um exercício experimental comumente identificada com os escritos de artistas. Entendo, portanto, que a linguagem pertence antes à esfera pública do que ao domínio privado. Nesse sentido, trato-a como uma ferramenta de partilha que nos permite dar em sua representação, a mais fina e justa, a ideia que nela se exprime com natural desenvoltura. Escrever é, assim, uma arte de ofício, um gesto de doação ao outro ao qual me empenho. Devo essa postura a minha passagem pelo Canadá, quando escrevia a tese de doutorado em francês e ouvia sempre de meu orientador, professor Pierre Gosselin, que devemos escrever para quem não conhece o assunto, de modo que o leitor possa se sentir estimado por sua inteligência e nos siga com entusiasmo do começo ao fim. A ponto de ter dificuldade de os ler, fico hoje constrangido com textos que escrevi



26 na juventude pela demasiada arrogância que recobria toda a minha ignorância e, por isso, aproveito a oportunidade para pedir desculpas a meus leitores de outrora.

Esta escrita compõe-se de dois capítulos que constituem duas teses cruzadas. No primeiro, O artista e a arte, discuto o que nos faz artistas, abrindo o leque dessa atividade para todo aquele que estabelece uma relação diferenciada com o trabalho e em cujo objeto legado se pode perceber o teor humano agregado. Em seguida esse leque se fecha em torno do campo da arte, uma prática socialmente recortada implicando certos agentes e circuitos profissionais. No segundo capítulo, A experiência qualitativa, a partir da compreensão da relação estética como uma qualquer outra completa, colocando-me do lado público, discuto a continuidade da arte com a vida apoiado na noção de experiência qualitativa, sem contudo diluir uma na outra, mas resgatando para o artista os objetos utilitários que lhe foram negados quando a arte se tornou uma atividade de exceção. Entendo que as duas teses, aparentemente disjuntivas, no final se reencontram na expressão experiência qualitativa, que titula o capítulo e na qual podemos ressentir o teor humano agregado no objeto. No mais, elas foram inicialmente esboçadas em 2013, como parte de minha pesquisa de pós-doutorado, em dois ensaios separados que, neste momento pude visitar, atualizar, aperfeiçoar e articular internamente em uma mesma argumentação.³ Como acredito, uma tese em nossa área – de humanas – é sempre retórico-argumentativa, quer dizer,

3 A pesquisa que deu origem à tese intitulava-se “Museu das

nada se prova – até porque não seria esse o propósito –, mas argumentamos com qualidade literária; não fosse isso, aliás, não a esmerilharíamos tanto no ato da escrita. Lembro-me aqui de Barthes (2004), que, ao comentar a escrita descritiva da literatura realista e da ciência, aproximando Flaubert e Michelet, este último um historiador, chama a atenção para os pormenores que adornam seus textos e simultaneamente extrapolam o estrito objetivo de informar, iluminando o esforço literário de ambos os autores. Ao retomar uma passagem de *Madame Bovary*, por exemplo, a descrição de uma vista de Rouen, Barthes (2004, p. 185) observa que, embora o referente permaneça preciso, Flaubert reescreveu o trecho seis vezes, até atingir a forma justa da verossimilhança, para não incorrer em “redundância fônica reprovada pelas regras do belo estilo”.⁴ Assim, evitando o aspecto normalmente demasiado rígido de uma tese, empenhei-me em uma escrita fluente para um leitor qualquer, no entanto, se em alguns momentos o tom parece prosaico, tomei o cuidado de não incorrer em simplificações que viessem subestimar sua capacidade de compreensão abstrata. Se essa meta já não se alcança de fato, estou sempre a praticá-la, e a escrita mais recente será, para mim, a mais bem aplicada ao exercício de sua escultura.

coisas: dois ensaios em torno da experiência ordinária” e foi desenvolvida entre novembro de 2012 e outubro de 2013 junto à École Supérieure d’Art d’Avignon, sob a supervisão do professor doutor Jean-Pierre Cometti. Contou com o apoio da Bolsa de Estágio Pós-doutoral no Exterior, da Capes, a quem devo meus agradecimentos.

4 O efeito de real (Barthes: 2004, p. 181-203)



Fig. 3 - Vista parcial, 34a Bienal de São Paulo.
Lygia Pape (paredes) e Daiara Tucano (ao centro)
(Fotografia do autor)



Fig. 4 - Tunga, *Vênus (Vê-nus)*, 1976.
(Fotografia: Wellington Cesário)



I - O ARTISTA E A ARTE





Começarei defendendo a tese de que, *grosso modo*, arte é toda e qualquer prática, mas em particular aquelas que visam ao artefato cujas finalidades apontam para usos específicos em contextos sociais. Nesse sentido, acompanha o homem desde o alvorecer da espécie *sapiens* quando desenhou as primeiras silhuetas nas cavernas, modelou as Vênus da fertilidade, confeccionou as primeiras joias para embelezar os corpos, dando forma pública e existência material às ideias abstratas, antes prisioneiras de suas representações mentais, inserindo-as em uma rede de agenciamentos simbólicos. Artefato, porém, talvez não seja o termo mais preciso para nos reportar à arte, pois sabemos que em nossos dias existem práticas de artista que justamente não estimam a realização manual e, menos ainda, material do trabalho, mas com certeza aspiram ao objeto naquilo que este pode ser entendido como todo gesto que, se emancipando do sujeito, permanece disponível no espaço social.⁵ Daí a preferência, que justificarei mais à frente, pela expressão obra ampliada, que emprego de forma muito pessoal e não deve evocar minimamente a noção tradicional que a toma como coisa acabada, mas antes o *corpus* de um fazer que reúne diferentes instâncias de agenciamentos sociais: objetos, reflexões escritas, atitudes e ações efetivas que definem uma

5 George Dickie, em ensaio bastante conhecido de 1973, *Defining art II*, ao definir a arte, primeiramente, como um artefato, defronta-se com o problema de justificar o *objet-trouvé*, no caso, um pedaço de madeira de deriva encontrada na beira da praia, a que foi conferido por algum artista o estatuto de arte. Argumenta que bastaria manipulação simbólica, e não necessariamente física, do material, para que haja o artefato. (GENETTE, 1992)



34 postura integrada à prática de um artista. O fio que as religa, chamei-o, em outra ocasião, de princípio de arte.⁶

Em escritos anteriores havia aceito sumariamente a tese de que a arte, como a conhecemos hoje – atividade exercida por um agente social específico (o artista) que realiza intencionalmente um objeto (a obra de arte) para ser apreciado por outros sujeitos (o público), tendo em vista as qualidades intrinsecamente artísticas – foi, ainda que de forma historicamente imprecisa, inventada na Península Itálica, região de Toscana, em meio aos séculos XIV e XV, alvorecer do Renascimento, tendo em Florença um de seus maiores centros difusores. De fato, muito consolidada entre os autores,⁷ em certo sentido não a refuto, mas gostaria ao menos de começar relativizando-a para melhor a compreender.⁸

O ARTISTA PRECEDE A ARTE

Em sentido amplo, a arte sempre corresponde a uma qualquer prática de certos indivíduos que se dedicam a

6 O conceito “obra ampliada” que implica o de “princípio de arte” já ocupava lugar central em minha tese de doutorado, na qual o desenvolvo de forma mais criteriosa (VINHOSA, 2004). Os mesmos conceitos podem ser revisitados consultando o artigo “Pensar a obra em seu sentido ampliado” em Vinhosa (2011). Na França foi publicado sob o título “Penser l’œuvre dans son sens élargi” em Bernard Lafargue (dir.). (2005). *L’esthétique aujourd’hui*. Pau: PUP. (Figures de l’art n. 10)

7 “*Tel que l’entend ici l’auteur, l’art préssuppose la crise de l’ancienne image et sa nouvelle valorisation comme œuvre d’art à la Renaissance. Il est lié à la conception de l’artiste autonome et à une discussion sur le caractère artistique de son apparition.*”(BELTING, 2007, p. 5.)

8 Este capítulo foi recomposto a partir do ensaio original O teor humano da arte (VINHOSA, 2018) revisto e atualizado.



aprender, inventar e transmitir certas técnicas constitutivas de alguma atividade especializada. Como métodos e técnicas partilhadas, a arte integra a esfera pública e está disponível no espaço social porquanto seus objetos exercem agências e funções que colocam os indivíduos em relação (GELL, 2018). A certeza que temos de a prática artística do antigo Egito, por exemplo, diferir completamente da de nossos dias só é efetivamente verdadeira se considerarmos que ela cumpria, no seio da sociedade, função utilitária e simbólica absolutamente distinta da nossa. É, contudo, essa função que tem mudado ao longo da história, fazendo com que o próprio artista adapte seu método aos novos fins, afetando diretamente seu estatuto social, o significado de seu produto e, por conseguinte, os modos de o conceber, realizar e integrar no contexto das relações sociais. Se na Grécia antiga o artista, apto à realização das artes mecânicas, foi o artesão rebaixado que realizava cópias terciárias da ideia, no século XVI de nossa era ele reivindicou o lugar do intelectual, idêntico ao do praticante das artes liberais⁹ e das ciências, sendo com isso levado a modificar os procedimentos e resultados. Pintura é *cosa mentale!* – empenhava-se Leonardo em argumentar ao comparar o trabalho refinado do pintor com o sujo e grotesco do escultor quando se referia ironicamente a seu rival Michelangelo. A preponderância mental da

9 Por artes liberais, em oposição às artes mecânicas que implicavam a força do corpo – como a escultura, a arquitetura, a pintura e toda a produção de artefatos, como a marcenaria, a forja, etc. –, entendem-se aquelas em que o intelecto predomina, como as matemáticas, a música, a oratória, a retórica, por exemplo.

36 pintura sobre a escultura naquela época se devia em parte à predisposição conceitual e reguladora do desenho, capaz de com antecedência programar no plano o espaço tridimensional sugerido pela imagem.

Se, por outro lado, na Idade Média a arte esteve muito mais ocupada em doutrinar os homens por meio daquilo que poderíamos considerar a transcrição de textos bíblicos em imagens pétreas, a ponto de as catedrais se apresentarem para os fiéis iletrados como verdadeiros livros, isso não implicava minimamente que entre os artistas não existisse um padrão de excelência, em termos estritamente artísticos, permitindo-lhes julgar os trabalhos recíprocos. Assim, aos olhos dos praticantes, a arte sempre foi objeto de aprendizagem e aperfeiçoamento técnico. O refinamento muito frequentemente observado na arquitetura e na escultura da época nos dá prova do prodígio de qualidade. Dito de outra forma, aspectos “desinteressados” sempre fizeram parte, para sermos coerentes historicamente, dos artefatos produzidos pelo homem. Inversamente, podemos afirmar que na era da estética – coincidente com a da arte, pelo menos desde o século XVIII – aspectos “interessados”, embora relegados a segundo plano pelo discurso emergente da autonomia, sempre integraram a obra de arte.

Em 2013, ainda em estágio pós-doutoral na França, percorrendo alguns museus europeus de etnologia e arqueologia,¹⁰ deparei-me em Lisboa com um lindo tesouro da Idade do

10 Por um estranho efeito reverso, as coleções de etnologia dos museus europeus têm me ajudado a compreender mais sobre a arte de nossos dias do que as exposições de arte contemporânea.



Bronze relativo ao patrimônio material dos povos neolíticos, recolhido na Península Ibérica ao longo dos anos.¹¹ Entre as inúmeras joias de preciosa ourivesaria, mais me chamaram a atenção os torques, espécie de gargantilha em metal maciço, que somente os grandes guerreiros e chefes tribais tinham o privilégio de trazer ornando seus pescoços como signo de distinção social. Esses objetos ostensivos lhes conferiam poder e prestígio, destacando-os da classe dos homens ordinários. Fiquei especulando sobre as razões de tal prodígio que pareciam ultrapassar o evidente valor material dos metais, ouro e cobre, com os quais alguns deles haviam sido confeccionados. Cheguei a uma intuição sumária: a energia que emanavam poderia estar relacionada ao fato de que tais objetos, devido ao esmero e dedicação com que foram confeccionados, deixavam evidente o teor humano neles investido e que, de algum modo, era compreendido como o resultado da transubstancialização de um teor divino, por sua vez transferido diretamente para o guerreiro, conferindo-lhe uma espécie de *anima* sobrenatural capaz de o alentar espiritual e politicamente, dotando-o de força e poder incomuns. Esse teor humano/divino pode estar relacionado com a crença persistente naquela sociedade, de o artista empreender uma tal proeza que somente ele estava apto a realizar: a de ser o canal aberto aos deuses no momento em que investe sua energia vital no trabalho, cuja qualidade salta primeiramente aos olhos devido ao virtuosismo

11 Esse tesouro encontra-se exposto no Museu Nacional de Arqueologia de Portugal, abrigado no prédio do Convento dos Jerônimos, Lisboa.

38 com o qual o artefato foi elaborado.¹² A arte, nesse caso, é um dom dos deuses a que apenas alguns têm acesso e predisposição para receber; em troca, o artista a oferece a um qualquer outro, que lhe retribuirá em graça multiplicada na força do trabalho.¹³ No caso específico, essa força vital, doada a toda a humanidade, foi apropriada temporalmente por um só sujeito, o líder tribal.

De modo transversal, aquele que trazia tal objeto junto ao colo, vivendo entre os homens, estava, no entanto, permanentemente conectado aos deuses. A excepcionalidade de tais gargantilhas está no fato de ser, além de simples amuletos enlevados por sacerdotes, artefatos de fatura elaborada, dos quais sobressai a exuberância humana – verdadeiro dom da arte que, somado ao divino, reúne em si os dois teores mencionados, ordem temporal e atemporal, em uma só pessoa que o possui.¹⁴ A atividade do artista daquela época, por mais distante que pareça, já se assemelhava à dos dias de hoje naquilo que ambas expressam – a incondicional entrega do homem ao prazer no trabalho –, mas cumprem certamente funções sociais e motivações muito distintas. Dewey (2005, p. 35), ao aproximar o trabalho do

12 Hipóteses especulando sobre a dupla função do sujeito, artista e sacerdote, nas sociedades neolíticas já foram levantadas por pesquisadores. Chamo atenção, no entanto, para o fascinante teor humano que tais objetos evidenciam.

13 Sobre a dádiva, Hyde (2010) sustenta que, para cumprir seu ciclo, ela deve realizar um movimento circular: quem a recebe deve repassá-la adiante e, em retorno, receberá as compensações em dádivas renovadas.

14 Essa interpretação é especulativa, uma vez que tais objetos pertencem à pré-história, e nenhuma pista mais evidente sobre o trabalho do artista e sua relação com a esfera divina confirma a hipótese.



cientista e do artista pelo investimento laborioso dos dois profissionais, remarca, no entanto, a diferença porquanto o pensamento do artista é operativo:

*O artista elabora seu pensamento pelos meios de expressão qualitativos que emprega, e os termos pelos quais o pensamento se exprime são tão próximos do objeto que fabrica, que eles se confundem.*¹⁵

Essa tomada de consciência faz eco ao que eu havia lido há muitos anos na introdução de *A história da arte*, de Ernest Gombrich (2015), mas que só hoje consigo entender em toda a sua consequência. Enuncia o autor com muita propriedade em seu livro mais didático e com fins pedagógicos: “uma coisa que realmente não existe é aquilo que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas” (p. 4).¹⁶ Hoje, entendo que com essa máxima ele preconizava os indivíduos cujo pensamento se exprime como objetos – artefatos e “obras” de arte ou não importa o que sejam, mas nos quais podemos constatar um valioso investimento humano. Graças a essa capacidade diferenciada, se destacaram em seus contextos sociais, assumindo encargos específicos. Nesse sentido, podemos afirmar que a arte procede do artista e, por conseguinte, a questão do artista precede à da arte.

15 No original: “*L’artiste elabore sa pensée au travers des moyens d’expression qualitatifs qu’il emploie, et les termes par lesquels elle s’exprime sont si proches de l’objet qu’il fabrique qu’ils viennent directement se confondre avec lui*”.

16 Essa questão, que me segue até hoje, apresentou-se ainda quando escrevia minha dissertação de mestrado, entre 1993 e 1997, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



40 Quando apreciamos uma “obra de arte”, a figura humana que se mostra na instância do objeto é o que, em essência, se interpõe entre nós com toda a força de consequências. Fonte de toda admiração, saber, encanto, desejo, cobiça, permanência, efemeridade, poder, inveja, ressentimento, prestígio, imortalidade e tudo o mais, o teor humano [co]fundido no objeto é de fato o que nos acarreta, desvelando a um só tempo a grandeza e a mesquinhez de nossa estatura. Não estou evidentemente falando do “eu interior”, um tipo de teor humano que só aparecerá na arte em épocas muito recentes, com o Romantismo, mas de uma predisposição vital do sujeito que, por meio do trabalho, se realiza como obra.

Patrícia Franca-Huchet (2010) em seu ensaio “O que na arte nos qualifica?” chama atenção para o fato de que em nossos dias a arte ter-se expandindo e absorvido para si diferentes práticas cotidianas. Em especial, no cenário belo-horizontino, em que a culinária ganhou em certo momento destaque, a autora remarca um diferencial da artista e chefe de cozinha Agnés Falkarsvolger em relação a outros que seguem pela mesma seara performativa, apresentando sessões degustativas como arte. Patrícia, que é também artista, reconhece na comida elaborada por Agnés associação de sensibilidade apurada e conhecimento aprofundado, capazes de induzir o público, em suas combinações de sabores com nuances de sutilezas, a uma experiência diferenciada. Em outras palavras, o envolvimento que Agnés mantém com sua culinária a implica no empenho de doar o máximo de si na preparação da comida. Assim, a entrega incondicio-





nal que o trabalho exige tem como finalidade a própria realização desinteressada do sujeito naquilo que faz, enquanto o faz; um dom de si – que não se confunde com a expressão do “eu” – para um qualquer outro que, ao saborear a comida, o percebe enquanto a experimenta. Aquele que o recebe torna-se outra pessoa, de algum modo transformada pela/com a experiência.

Jacinto Lageira (2012), ao refletir sobre o “Valor estético do dom”, retoma a concepção de dádiva expressa nos estudos de Marcel Mauss. Lageira nos ensina que uma parte daquele que doa está contida simbolicamente no dom e que, nesse caso, o que se dá, embora esteja subsumido no objeto, não pode ser assimilado simplesmente no bem material. Espera-se, como ato espontâneo, que a energia do dom, servindo-se do objeto, se transfira ao outro em forma de estimados valores humanos. Quem de fato recebe se sente de algum modo gratificado na experiência de receber; essa gratidão retorna ao doador como reconhecimento. No caso da arte, observa:

O dom ele mesmo não é artístico. É simbolizado pelo objeto artístico concreto no qual se cristaliza, mas não se torna arte pelo fato de ser dado. A arte está no objeto, o dom não; revela-se por meio da imaterialidade do objeto (LAGEIRA, 2012, p. 99).

Eis aqui a tese que estamos sustentando: se a arte está no objeto, ela não se define tanto por ele, mas antes pelo artista. Este se qualifica por sua capacidade de envolvimento incondicional com o trabalho, de modo que uma certa



42 quantidade de sua energia vital é investida e integrada no objeto que nos lega, a qual estamos identificando como teor humano, o dom do artista a um outro qualquer. E ainda assim, é necessário frisar, mesmo que os meios de realização o tenham afastado de suas mãos, não afastaram o artista do esforço de laboração. Esse modo de o pensar resgata para o trabalho o sentido plenamente humano que se perdeu com a sociedade moderna, mas que a arte, como atividade de exceção exercida no âmbito de uma esfera produtivista, conservou residualmente. Nesse sentido, a presente reflexão, independentemente do que venha a ser ou não a arte, traz uma proposta sobre o que nos qualificaria como artista: a implicação incondicional e desinteressada do sujeito naquilo que faz porquanto sua atitude é uma reserva do ato original de trabalhar. Com efeito, toda arte é uma produção no trabalho, uma vez que uma porção da energia do sujeito é constitutiva do objeto que produz. Sendo da parte do imaterial, o dom não pode ser quantificado nem particularizado a um só indivíduo se este já se perdeu na história e dissipou-se na obscuridade dos tempos, como por exemplo, quando apreciamos uma Vênus neolítica. O traço de sua humanidade, porém, integra o objeto. Podemos subjetivamente o ressentir na qualidade da experiência que proporciona. Se estamos, desde o início, entendendo a arte como objeto, é porque sustentamos também que ela deva ser transitiva. Sendo assim, se colocará sempre à prova no espaço social para toda a posteridade, como bem esclarece Duchamp (1975).



ARTE POR TODA PARTE

De fato, no passado, política, arte e religião estavam imbricadas entre si e no dinamismo da sociedade como um todo. O que talvez não pareça tão evidente, em parte devido ao mito da autonomia artística, em parte pela atividade de exceção em que se transformou desde o século XIX, é que a arte ainda hoje está integrada à estrutura social, implicando economia, política e relações de trabalho, mas também o contexto global de nossas experiências ordinárias. Claro que a sociedade se tornou mais complexa daquele tempo para cá, mas desde que a arte se tornou Arte não parou de entreter relações profícuas com a cultura, considerando-se as manifestações ora conflitantes, ora conciliatórias com o liberalismo econômico que a viu nascer sob os auspícios do Estado democrático burguês.¹⁷ E isso na mesma medida em que a religião perde aparentemente sua importância no mundo, ao menos como patrona das artes e dos ofícios. Em outras palavras, a arte está muito bem integrada à dinâmica do mundo contemporâneo; não fosse isso, aliás, já teria desaparecido e não seria motivo de tantas querelas e rompantes apaixonados por parte de seus detratores e admiradores. Diria mesmo que para onde quer que olhemos à nossa volta, a arte está presente com toda vitalidade; e não me refiro somente aos lugares comuns de seu consumo, como museus, bienais e feiras que se multiplicam pelo mundo como epidemia, mas a tudo que nos

17 A esse respeito, ler o capítulo “O que faz a arte?” (VINHOSA, 2010).

44 cerca em nosso cotidiano – das vitrinas de moda, dos muros grafitados das cidades aos produtos mais banais do *design* ou mesmo no esmero do cozinheiro amador que prepara uma comida para os amigos.

Em contraste com a era moderna, na alta Idade Média, entre os séculos VI e X quando o cristianismo se estabelece nos antigos limites e para além do que foi o Império Romano, a figura social do artista quase desapareceu para, paradoxalmente, dar lugar à imagem de culto: o ícone. É esse o objeto provavelmente com a maior autonomia já conhecida na história da arte, mesmo se considerarmos a história recente da arte moderna. Quanto ao valor de autenticidade que vimos florescer no seio da arte no século XIX, diretamente ligado ao gesto extraordinário do artista que transfere para o objeto a experiência singular e idiossincrática do “eu”, estranhamente, a Idade Média fez do “autêntico” um conceito de todo diverso, que justamente apaga da obra o sujeito que a engendrou em proveito do anonimato de origem. Emergida da obscuridade dos tempos, a imagem ganha valor de culto em vista da suposta antiguidade e gênese sobrenatural. Segundo Hans Belting (2007), dois padrões da origem alimentaram a lenda dos ícones sagrados que sabidamente são retratos – *imago* – de santos já falecidos.¹⁸ O primeiro padrão diz respeito à dádiva divina, imagem que caiu do céu ou foi entregue ao homem pela mão de Deus. O segundo diz da imagem impressa mecanicamente, gravada em tecido ou outro material diretamente por contato

18 Exceções seriam o ícone de Cristo, que ressuscitou, e o de Maria, que, segundo a lenda católica, ascendeu aos céus sem nunca ter morrido.



corporal. A esses dois modelos junta-se posteriormente um terceiro, cujo artista teria sido o testemunho ocular da pessoa santa retratada (p. 13). Certo é que essas imagens, estando desimpedidas dos fatores humanos de causalidade – o teor humano –, gozavam no entanto do puro teor divino, razão pela qual eram veneradas. Por si eram capazes de operar milagres, proteger as cidades dos invasores, responder às súplicas dos crentes aliviando-lhes as dores. Guardadas em recintos sagrados, permaneciam a maior parte do tempo protegidas dos olhares curiosos. Em festividades extraordinárias removia-se o véu que lhes cobria o rosto, revelando sua face ao público. Podiam ser beijadas, tocadas, adoradas e reverenciadas pelos fiéis que, de joelhos, lhes endereçavam súplicas. Notadamente portáteis e em pequenos formatos, os ícones eram executados em painéis de madeira ou de tecido que podiam deslocar-se de um lugar a outro com grande desenvoltura. Na culminância dos rituais litúrgicos, saíam de suas moradas, os tabernáculos, levados em procissão pelas ruas da cidade. Quando dois cortejos se encontravam, as imagens, agindo como indivíduos, faziam reverências uma à outra, inclinando-se levemente os andores que as ostentavam nas alturas. Podendo em ocasiões milagrosas verter lágrimas ou sangue, a representação da pessoa santa era tomada como o santo em pessoa em sua (re)apresentação terrena, pouco importando o aspecto antinaturalista do retratado. Mesmo no contexto das religiões de hoje ainda podemos pressentir a força do culto das imagens quando a atitude iconoclasta pode causar grande indignação aos fiéis. Embora saibamos que por trás da





46 execução do ícone houvesse um artista, como Belting (2007) tem muito bem mostrado pelas transformações em sua representação ao longo da história, esse se tornou uma figura socialmente obscura, e a arte foi relegada a segundo plano, o que justificou, no século XV, se falar em um renascimento das artes a partir do ponto de vista humanista. Podemos entender o episódio comparando o culto às imagens nos dias de hoje nas diferentes religiões que ainda o sustentam. Da perspectiva do fiel, pouco importa se a imagem venerada é uma reprodução industrializada ou uma obra de arte única; contanto que chore, verta sangue e opere milagres, ela tem presença e age sobre nós. Do ponto de vista da qualidade artística, entretanto, sabemos muito bem distingui-las e, com certeza, reconhecer o teor humano que de uma delas se releva. Certamente foi por esta via ambígua, divina/humana, que Walter Benjamin (2012b) concluiu ter o culto das imagens na Idade Média se transferido na era moderna para as obras de arte, cuja autenticidade está ligada ao pressentimento da presença do artista e não mais de um deus, como compreende sua definição de aura: “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (p.170) e assim:

o valor único da obra “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo (p.171).

Ao passo que o artista da Idade Média já se dedicava a uma atividade específica visando ao domínio das regras do





fazer, compreende-se muito rapidamente que, à nossa volta, onde quer que possamos verificar o investimento humano no trabalho haverá uma arte. Podemos constatá-la nas práticas mais humildes em que o nome “artista” não se impõe, por exemplo, na marcenaria, na culinária doméstica, nos penteados e adornos corporais ou ainda naquelas mais elevadas, como a do cientista em seus estudos e apontamentos, do cirurgião hábil no manuseio de seus instrumentos de precisão. Onde mais se observe o teor humano haverá uma arte. A esse respeito Dewey (2005, p. 23) afirma:

O mecânico inteligente implicado em seu trabalho, procurando realizá-lo bem e encontrando satisfação no que faz, tomando cuidado com seus materiais e suas ferramentas com verdadeira afeição, está envolvido em sua tarefa ao modo de um artista. A diferença entre esse trabalhador e outro, incompetente, inepto e negligente, é do mesmo grau que poderíamos observar tanto na oficina do operário como no ateliê do artista.¹⁹

Tudo isso, porém, é uma ideia mais contemporânea do que nos pareceria à primeira vista e sobre a qual pressupostos de artistas como Kaprow, Beuys ou Lygia Clark já chamavam a atenção.²⁰ No entanto, da mesma forma que não podemos reduzir a complexidade da arte apenas ao teor

19 No original: “*Le mécanicien intelligent impliqué dans son travail, cherchant à bien faire et trouvant de la satisfaction dans son ouvrage, prenant soins de ses matériaux de ses outils avec une véritable affection, est impliqué dans sa tâche à la manière d'un artiste. La différence entre ce travailleur et un autre qui serait incompetent, inepte et négligent, est aussi importante dans atelier de l'ouvrier que celui de l'artiste*”.

20 Esses artistas, ao nos induzir a perfazer ações banais e cotidianas, sugerem que nos alonguemos sobre o ato, de modo que o possamos experimentar como o gesto original que dá sentido ao mundo.

48 humano que integra o objeto, é mister não perder de vista os mecanismos de formação e as apostas sociais que engendram o campo.

Podemos, não obstante, entender que, enquanto atividade especializada envolvendo uma técnica, a arte se organizou muito antes do século XV e que sua compreensão extrapola em muito sua circunscrição unicamente na cultura ocidental, envolvendo práticas de comunidades que não possuem um termo que as singularize. De fato, o que se pode atribuir com justiça é que no Renascimento o campo profissional se recortou no espaço social a partir da elaboração de um discurso crítico especializado em torno do objeto e que esse discurso estava mais ou menos disponível na esfera pública. Por consequência, passou a incluir em seus quadros outros agentes – e não mais unicamente os artistas, como foi o caso das corporações de ofício –, mas também o teórico, o crítico, o professor, o historiador da arte, o *marchand*, o público e, mais recentemente, o curador, aptos a lançar mão de conceitos e termos específicos para julgar os objetos e os procedimentos dessa prática, em proveito de sua maior articulação institucional e acadêmica. Se, em nossa argumentação, caminhamos primeiro por uma compreensão ampla e inclusiva da atividade artística, em seguida iremos entendê-la de forma mais restritiva, circunscrita no âmbito de uma carreira. Nesse caso, campo profissional e social, sendo as duas faces de uma mesma moeda, integram uma só dialética.



TRABALHO E LABOR

Em nossos dias como nos de outrora, embora toda atividade investida de teor humano seja uma arte, só alguns indivíduos são acolhidos no seio da sociedade como artistas, sendo unicamente os objetos de sua prática recebidos como arte. Pouco importa a princípio, e sobretudo na arte contemporânea, o tipo de “produto” que se tenha, mas certamente se sua “qualidade” e as condutas do artista atendem às expectativas do campo profissional. O termo qualidade foi posto entre aspas para diferenciá-lo de como o vinha usando. Nesse caso, refere-se muito mais a certas regras inerentes ao campo artístico que se aplicam ao trabalho. De outro modo, qualidade, quando empregada alhures, está ligada à noção de experiência a contento. Reenvia mais a uma satisfação quando, em embate com o objeto de arte, nos sentimos plenamente gratificados na experiência. Dizemos então que um tal objeto tem qualidade porque nos afetou de um modo particular ao nos proporcionar uma experiência diferenciada. Esse julgamento, comparável ao de gosto que Kant (1993) descreveu, é subjetivo e preserva alguma autonomia em relação ao mundo da arte. Em se tratando restritamente do campo artístico, porém, uma comida, um arranjo de flores, um penteado podem ser arte se propostos por um artista, mas não o seriam se realizados por um cozinheiro, um florista ou um cabeleireiro simplesmente, malgrado possam fazer prova de qualidade (sem aspas). Portanto, embora pareça um território de liberdades ilimitadas, sendo uma orientação não somente de ofício, mas também





50 social, a arte aponta para regras, procedimentos e posturas a seguir. Essa premissa só reforça a ideia de especialização que a prática do artista alcançou em nosso tempo quando se encontrou com a Arte, ainda no Renascimento. Ao se falar a respeito dessa atividade, fala-se também sobre o desenvolvimento de uma carreira, por mais reticente que sejamos às condições e aos percalços do mundo profissional que a envolvem. Justamente sobre essas condições, nem sempre agradáveis para quem sonha, mas que justificam tomar a arte como percurso que se estrutura no campo social, é que eu gostaria aqui de refletir, relativizando-as sem, contudo, deixar de as levar em consideração.

De fato, a identidade “artista” implica vocação, formação, lugar de atuação e reconhecimento social, tanto como toda outra atividade que se quer como realização de si no trabalho; mas sobretudo reconhecer-se a si mesmo como artista é, primeiramente, fundamental. Se por vocação entendemos o chamado inevitável do qual não podemos escapar sem o risco de perder o foco no desejo, devemos ter a clareza de que o vocacionado, antes de ser aquele que ouviu o apelo das musas, é alguém que foi tocado e, de algum modo, transformado pela experiência com a arte. Em minhas aulas, costumo chamar a atenção do estudante para a crença, muitas vezes equivocada, de que arte, para cumprir seu destino democrático, deveria necessariamente interessar a todos, quando, de fato, endereçando-se a qualquer outro, importará unicamente àqueles cujas vidas foram por ela tocadas e transformadas. Se estamos todos aqui, reunidos nesta sala,





contra tudo e contra todos, é porque temos algo em comum e inevitável que, em um momento dado, acometeu nossas vidas. Ninguém entra e sai impunemente da arte sem um dia ter sido veemente por ela convocado. Assumir-se socialmente como artista, por sua vez, é antes uma decisão corajosa e exige obstinação de vontade.

Contra tudo e contra todos porque, quando se fala de mundo profissional, reticências são pontuadas justamente porque a arte, como venho afirmando, preserva em si uma noção que vai de encontro ao que a sociedade produtivista entende por trabalho. Reticências muito devidas ao mito romântico que sustentou durante anos a relação ambígua e muitas vezes tensa que a arte manteve com a sociedade que a viu nascer, e que ainda mantém como um traço de reserva que a impede de imiscuir-se completamente no mundo comum dos homens.²¹ Para o senso comum, a escolha pela arte pode significar muitas vezes o desgosto e o fracasso de uma opção de vida marginal e pouco compreendida, a qual não está a altura de outras atividades profissionais conquanto o artista rejeita parcialmente o modelo simplista da eficiência produtiva. Daí todo mal-estar e controvérsias que se insinuam em torno dos contratos sociais vinculando a arte ao mercado e à cultura em geral. É mister lembrar, *en passant*, que o artista, como todo outro, deve viver – e por que não dignamente? – do sustento advindo de seu próprio trabalho. Evidentemente, uma das

21 Bourdieu (1979) identificou essa postura como “denegação social”, ingrediente essencial para se compreender o mecanismo do campo artístico.

52 funções políticas da arte desde o Romantismo, depois redobrada pelas vanguardas históricas, é tencionar a seu modo as estruturas sociais ao mesmo tempo em que nelas se infiltra. E isso às custas de um discurso muitas vezes ambíguo e contraditório que insiste em reiterar sua autonomia a despeito de sua dependência do modelo econômico. Decerto, o desempenho profissional solicita inevitavelmente a vida em suas diferentes facetas em revide a toda pretensa isenção mundana que tenta fazer da arte uma instância separada, inclusive da relação efetiva que ela mantém com o mundo do trabalho. Será preciso, no entanto, refletir sobre em que, para nós, constitui o trabalho do artista quando este se torna uma exceção no seio de uma sociedade em que toda energia humana, endereçada a um fim e reduzida a um produto material, tem valor quantificável.

Certa feita, me relatou uma professora, ao organizar um evento acadêmico, tinha a intenção de convidar para a conferência de abertura o artista uruguaio radicalizado nos Estados Unidos, Alfredo Jaar, cuja carreira está consolidada em torno de trabalhos conceituais de cunho social e político; sua presença, porém, tornou-se inviável pelo pró-labore solicitado. O valor foi estimado, segundo justificativa do artista, considerando o tempo de uma semana em que deixaria de trabalhar para participar do evento e, evidentemente, não poderia estar à frente dos trabalhos de ateliê que lhe dão sustento. Retomo a anedota não como forma de crítica à postura do artista, mas para salientar o quanto estamos submetidos a dois regimes de compreensão de trabalho que, de



alguma forma, entram em permanente tensão quando falamos de arte ou de qualquer outra atividade criativa da qual se investe o sujeito. Sabemos que com a virada para o mundo moderno e industrializado, as relações trabalhista sofreram uma mudança radical, de tal modo que o valor do trabalho passou a ser quantificado pelo tempo despendido na execução do produto. Esse novo regime reduz toda atividade humana a *commodity* equiparando-a a uma mercadoria inerte, equivalente a bens minerais ou agrícolas, cujo valor pode ser calculado por sua demanda no mercado global e, nesses termos, facilmente mensurado. No caso de produtos manufaturados e industriais, a energia despendida em sua execução será assimilada no tempo de sua produção e incorporada ao custo final. Se os serviços do especialista e do burocrata do mundo cosmopolita de hoje não são mais os do operário do século XIX, pouco importa; eles podem da mesma forma enquadrar-se na economia vigente porque as tarefas que executam atendem a demandas exteriores a sua vontade, ao passo que outras ocupações, artísticas ou não, mas que certamente conservam o princípio da natureza artística, participam do trabalho como fim. A razão de finalidade e a forma como se emprega o tempo estão, então, na raiz da bifurcação que separa os regimes de produção. Lewis Hyde (2010), refere-se aos dois diferenciando-os, um como “trabalho” e outro como “labor”. Para o autor, o trabalho, distinto do labor, está sujeito a um tempo determinado de execução e prescreve certas regras impessoais visando à padronização do serviço e, por consequência, do produto. Dentro do uso



54 determinado do tempo, a força empregada para sua realização pode ser calculada em horas despendidas e assimilada ao custo final. Trabalha-se por dinheiro e para o dinheiro e não pela gratificação no que se faz. O labor, ligado à gratidão e à dádiva, rege seu próprio tempo de realização no produto. Submetido ao ritmo intrínseco do fazer no qual o sujeito se vê absorvido, muito se faz com a sensação de não estar fazendo nada. O tempo, oposto ao cronológico, é instância que se dobra sobre si mesma enquanto se formula e processa em ideia-ações. Em seu ritmo inerente, incorpora o ócio como agente da contemplação e reflexão ao próprio ato de trabalhar. Assim, a energia concentrada no tempo do trabalho, ao separar-se do sujeito, é absorvida no que se fez, de tal modo que quem o experimenta resente o dado humano no objeto, enquanto objeto. Esse dado, é importante frisar, não reflete necessariamente um sujeito em particular, mas um traço que se torna constitutivo de uma humanidade em geral, embora na arte ele ainda possa emergir de uma postura singular que se faz obra – o artista.

Se em nossa argumentação estamos identificando o trabalho que nos qualifica ao que Hyde define como labor, não podemos perder de vista a lição de Alfredo Jaar nem esquecer que, como integrantes do mundo da arte, estamos também submetidos ao outro regime que nos solicita certa atenção e cuidado para que não nos percamos no caminho tênue que faz da arte uma exceção. É no fio dessa dialética que se constrói o lugar do artista na sociedade cosmopolita contemporânea quando ele se decide por essa profissão.



APRENDIZADO E RELAÇÕES SOCIAIS

É lugar-comum entre estudantes, por um lado, achar que arte não se aprende ou que, em revide, não se ensina; por outro, existe a expectativa, muito ansiosa de alguns, de que, como professores, teríamos alguma técnica a transmitir que lhes daria a desenvoltura de uma profissão. Nem tanto, nem tão pouco. Do meu lugar, fosse isso diferente, não seria o professor que sou. Estou convencido de que ensino, aprendizagem e técnica fazem parte da formação artística, mas esses princípios devem ser tomados com o devido cuidado para não se cair em fórmulas redentoras. Lidando há quase 30 anos com docência, costumo dizer que, sendo um aspecto da cultura, a arte é objeto de aprendizado porque não nascemos artista, nos tornamos um à medida que somos por ela enredados. Negar essa possibilidade faz parte, no entanto, da arrogância do jovem. Digo isso porque também fui arrogante, melhor dizendo, ingênuo, por ignorar a própria ignorância. Se, entretanto, não tivéssemos tantas certezas, talvez não fôssemos suficientemente corajosos a ponto de encarar a arte. Engraçado ou talvez irônico é o fato de que, à medida que ganhamos experiência, as incertezas vêm a reboque. Hoje posso dizer, não sem uma certa ansiedade, que as dúvidas prevalecem frente às complexidades, mas haverá um dia em que tudo voltará a ser simples, lá onde, espero, a vida nos reconduza.

O verbo enredar foi usado no parágrafo acima de forma intencional porque nenhuma atividade profissional se faz fora de uma intensa rede social. Como observou Rosalind



56 Krauss (1990), uma carreira passa sempre pelo processo de instrução inicial que, no caso da arte, pode ser o ensino formal/teórico em escolas de arte e cursos universitários; o informal/prático, como assistente em ateliês ou frequentando oficinas; e, como é mais frequente, trilhando ambos os caminhos, observando o trabalho de outros artistas, consultando livros, revistas e visitando exposições, colocando-se em contexto. A frequência em cursos formais é importante porque nos familiariza com as questões do mundo contemporâneo, com a tradição artística e com os debates da atualidade que poderão fomentar o exercício da obra. Além disso, o ensino acadêmico costuma fornecer os insumos metodológicos necessários à organização intelectual do trabalho.²² Por seu turno, o estágio em ateliê insere o aprendiz em um mundo de relações pessoais, mas também de operacionalidades técnicas, indispensáveis ao êxito em qualquer carreira organizada. Todo artista precisa recorrer a serviços de terceiros: oficinas de metalurgia, serralheria, fundição, fornecimento de acrílicos e vidros, impressão gráfica, bem como dominar programas de edição, entre outros recursos. Muitas vezes o êxito de um projeto e o acabamento visado vão depender do acesso à rede adequada de profissionais. Do mesmo modo, registrar os trabalhos, organizar os arquivos, conhecer a melhor maneira de os acondicionar fazem parte de um cuidado permanente com o que se produz. Por outro lado, na carreira artística as relações com o mundo da

22 Marcel Duchamp (1994), em discurso bem conhecido, aconselha o artista a se instruir na universidade.



arte e seus agentes²³ são particularmente fundamentais e sempre recobrem sutilezas impensáveis em outras profissões.²⁴ Certamente o bom trânsito profissional permeia todas as carreiras: não basta ser bom engenheiro para obter êxito. Todo técnico precisa saber organizar tarefas, liderar equipes, delegar funções e ter bom trânsito nas relações pessoais que envolvem o mundo do trabalho. Se nas trajetórias das profissões bem ancoradas socialmente, ao menos em parte, os procedimentos visando a um fim parecem dados – segue-se um curso superior, cumpre-se um estágio, obtém-se o diploma, prepara-se um currículo e se aplica aos diferentes postos que a sociedade oferece, incluídos aqueles que se alcança por concurso público –, em arte, porque se lida com capital puramente simbólico e, sobretudo, com uma clientela de exceção, forte carga de empatia envolvendo os sujeitos entra em ação. A relação profissional é, a um só tempo, delicada e rudimentar, porque os ânimos pessoais falam mais alto nas condutas ao orquestrar as simpatias entre o aspirante e aqueles que lhe abrem oportunidades. Profissão liberal em essência, nenhum processo de aprendizado técnico e conceitual que o ensino regular forneça, nem mesmo a “qualidade” notável do produto artístico, podem dar conta do *élan* carismático que a compreende.²⁵ Diria que

23 A noção de “mundo da arte” que emprego é de Danto (1989), que o entende como lugar de *connaisseurs* – outros artistas, professores, críticos, curadores, diretores de centros culturais, colecionadores, *marshands*, entre outros – partilhando uma teoria da arte.

24 Os inúmeros estudos de Bourdieu (1971, 1979, 1998, entre outros) sobre o assunto são esclarecedores.

25 Tudo leva a crer que o campo artístico é *tout court* relações



58 tudo depende da predisposição do *sujeito social* em interiorizar as regras institucionais e as aplicar com desenvoltura e firmeza quase inconscientes nas ocasiões adequadas, em lugar oportuno.²⁶

Chamo a atenção para o termo tradição que usei há pouco e aqui faço uma breve explanação sobre o assunto para que não seja mal compreendido nem me atribua ares de conservador. No caso tomo o partido de Howard S. Becker (1988), que compreende a arte como uma instituição social cujas práticas comportam não somente intensa cooperação técnica como uma história vivida enquanto fazer acumulado, mas não necessariamente estruturada em uma narrativa. As questões do fazer instauram-se a partir de certos problemas recorrentes que são respondidos artisticamente de forma inédita a cada vez que se reapresentam. Sendo muitas vezes a sua solução de ordem técnica, o problema sempre terá, no entanto, motivação conceitual, implicando conteúdos. A título de exemplo convoco aqui o da representação, justo para falar de uma evidência nas artes visuais de nossos dias que, de modo geral, abandonaram as sutilezas da abstração, tão em voga em certa arte moderna. Se em outras ocasiões a figuração se apresentou como um problema da teoria da arte, pintura e escultura – que desejava fornecer uma imagem artificial do mundo em sua força de semelhança e plena

personais. Com efeito, os agenciamentos que o permeiam se mostram de modo quase esquemático, revelando assim a própria essência estrutural de todo campo profissional. Talvez seja esse o motivo que levou Bourdieu a estudá-lo com tanto afincamento e inteligência.

26 A esse respeito, a leitura de John Searle (1995) pode ser esclarecedora.



realidade ao peso do impacto que a ilusão da perspectiva linear promove –, a representação retorna hoje como forma de demarcar uma fratura na esfera social que fez com que certos grupos fossem excluídos e sistematicamente apagados. Nesse caso, imagens produzidas por mulheres, índios, pretos, bichas e trans, elaboram-se no fio tenso da disputa de representatividade desses sujeitos na esfera pública, domínio de uma elite branca que se preservou sobre o lastro da colonização. Observa-se que, em ambos os casos e por mais distantes que estejam temporalmente, as soluções figurativas respondem ao mesmo apelo ou problema de aproximação entre a arte e a vida, mas atendem a programas sociais e políticos completamente diferentes e, por essa razão, assumem conteúdos bem distintos. As imagens dos grupos marginalizados que se reapresentam nas telas podem nos parecer, de um ponto de vista artístico, convencional, mas operam por uma dupla tática, o uso de uma iconografia supostamente assimilada, e, portanto, assumem um código mais amplo, ao mesmo tempo que, ao expor a cara crua da exclusão, do genocídio, do racismo, do preconceito e da intolerância, exigem o resgate urgente de uma incômoda dívida histórica.



60 DA OBRA, DO TRABALHO ARTÍSTICO E DAS TÉCNICAS

Deixando um pouco de lado as relações pessoais que envolvem o mundo da arte, gostaria de retomar aqui certas noções conceituais e técnicas que ao curso de meu longo aprendizado com a arte pude observar e que, talvez, possam ajudar a quem interessar. Assim, a prerrogativa primeira do artista é aplicar-se objetivamente naquilo a que se dedica de forma factível: a obra de arte. A noção que a recobre, todavia, é problemática, uma vez que se transformou no decorrer da história; uma definição geral não poderia abranger as diferentes artes e tampouco seria consenso em meio aos diferentes indivíduos das mais variadas culturas. Foi entendida, ao menos do século XVI ao final do XVIII, como objeto de máxima realização de um artista – a obra-prima. A partir do Romantismo, torna-se “ideia de arte” a ser objetivada e sucessivamente condenada ao fracasso e, portanto, inacabada (BELTING, 2003; BALZAC, 2008). Em meu turno, do ponto de vista do qual a observo, a obra se constrói em interação com o mundo; então, as experiências que nele se vivem organizam-se pela arte. Dessa feita, é natural que ela absorva, e de algum modo borradas em seus conteúdos, questões pessoais, políticas, sociais, históricas, entre outras, mas reformuladas ou, mais do que isso, que estejam inscritas em uma esfera discursiva e autocrítica específica, tal a necessidade que temos de nos entender como artistas a partir de um lugar de atuação. Abrir mão desse pressuposto seria o mesmo que não se colocar como artista no mundo, daí o cuidado

permanente na condução do trabalho em articulação com o campo da arte. Entidade tanto ética como material e, portanto, estética, a obra edifica-se ao longo de uma vida ao se apresentar no fluxo de um pensamento que ocasionalmente se interrompe no objeto, ali onde a ideia encontra resistência e se exprime na matéria. É nos intervalos desses trabalhos artísticos que a face invisível da obra emerge como uma espécie de ética da estética, o princípio de arte.²⁷ Devo esclarecer, no entanto, que não a reivindico tão somente como o lugar de uma expressão de si, tampouco argumento que as iniciativas artísticas não se possam articular em agências coletivas ou que seu resultado não possa ter um benefício social, o qual, evidentemente, não se poderá simplesmente pendurar na parede.

Assim, se o elaborar-se é contínuo, o processo em que se constrói a obra não dispensa os resultados parciais e bem-sucedidos. Se o sujeito é ainda o modelador de certas experiências pressentidas no mundo, o artista, transformando-as em ações pontuais, separando-as de si, deve tratá-las tecnicamente como entidades transitivas para o proveito de outros. O objeto artístico vem a ser, com efeito, o lugar em que a técnica se apresenta em dois sentidos associados. O primeiro se refere a uma modulação externa que compreende mais correntemente o que sabemos do termo como sendo procedimentos já sistematizados e, portanto, passíveis de

27 O conceito, estruturando-se entre o visível e o invisível, pode ser entendido como uma espécie de ligadura poética cuja imaterialidade se mostra nos traços materiais que dão sustentação à obra ampliada no trabalho artístico.

62 ser aprendidos e transmitidos a terceiros. Com efeito, a técnica estará relacionada mais frequentemente com uma demanda de projeto e com a necessidade de desenvolver habilidades muito específicas que, a princípio, não temos, como, por exemplo, ter que aprender carpintaria para construir um barco ou iniciar-se na programação digital para criar um trabalho na web com recursos e operacionalidades pontuais desejadas.²⁸ Porque se determina também por experimentação, repetição e método, a técnica, no segundo sentido que a emprego, aproxima-se da noção de regras. Se no início se tem apenas uma vaga impulsão da ideia, os procedimentos operacionais para a realização do trabalho a clarificam à medida que se faz. Assim entendida, a técnica remete a modos de fazer que incorporam procedimentos internos à realização, os quais assumem a expressão do corpo daquele que pensa enquanto faz e não podem ser compreendidos separados de sua imediata aplicação (WITTGENSTEIN, 1996). Implica a experimentação recorrente até atingir-se o método, porquanto as variantes combinatórias estarão resolvidas, e o trabalho concluído, de tal modo que poderá ser refeito, ainda que com pequenas variações de resultados, e sempre guardará espaço para as improvisações cada vez que for reapresentado em uma nova forma artística.

28 É mister lembrar que essa modalidade técnica pode ser alcançada em colaboração com terceiros, contratando-se o serviço de quem já possui a habilidade desejada. De toda forma, será necessário o acompanhamento de sua execução pelo artista.



DA FORMA ARTÍSTICA

Nesse sentido, ainda que em parte seja imaterial, pensamento, ética de mundo distendida em um programa de ações permanentes, a obra nutre-se continuamente de traços que subsistem entre os homens, sejam artefatos, documentos, publicações ou simples textos que, alentados pelo esforço do labor – o teor humano –, se investem de forma artística. O objeto que se manifesta como trabalho artístico pontual, enfatizando o adensamento e a culminância da experiência, marca o vértice de inflexão diante do qual podemos religar o passado ao devir futuro da obra quando, ao se insinuar em uma poética, o sujeito se mostra pelo viés de uma ética da estética. Ao comentar a súbita iluminação da paisagem no momento preciso do raio em uma tempestade em curso, Dewey (2005, p. 45) remarca que “ela é a manifestação, em um instante culminante, repentino e isolado, da continuidade de uma experiência temporal ordenada”.²⁹ Compara o exemplo com a experiência de criação da forma pelo artista:

A forma, tal como se apresenta nas belas-artes, é a arte de tornar explícito o que é conteúdo na organização do tempo e do espaço que o transcorrer de toda vivência em desenvolvimento implica (DEWEY, 2005, p. 45).³⁰

29 No original: “*Elle est la manifestation, dans un instant culminant, soudain et isolé, de la continuité d’une expérience temporelle ordonnée*”.

30 No original: “*La forme, telle qu’elle est présente dans les beaux-arts, est l’art de rendre explicite ce qui est contenu dans l’organisation du temps et de l’espace qu’implique le cours de tout vécu en développement*”.

64 Se é da natureza da arte ter vida pública e habitar o mundo, a instância da experiência privada, materializando-se, primeiro, em um trabalho artístico, ganhará, em seguida, uma forma artística. Então, se para o trabalho a pergunta seria como fazer, para a forma seria como expor. Ao dotar a ideia de corpo material, circunstanciado no objeto, o artista o assimila ao espaço expositivo em proveito de um melhor resultado conceitual. Tendo no modo de apresentar o objeto a sua expressão, a forma artística é, afinal, aquilo que viabiliza o trânsito das experiências agentivas no espaço em que se resolve.

Uma vez separado do sujeito e posto em circulação, o trabalho cumprirá o destino incerto de toda arte: habitar o mundo e ser por ele habitado. Então, elaborar os métodos de objetivação das experiências privadas é o desafio primeiro de toda realização que, a princípio, se apresenta densa e confusamente como intuição ou ideia. Talvez esteja aí o ponto fulcral em que o ensino formal pode melhor contribuir para a formação do artista, instruindo-o com insumos metodológicos e procedimentos técnicos, bem como, de outra forma, auxiliando-o no exercício de resolver uma exposição. A forma artística mantém, no entanto, relação intrínseca com a noção de circuitos e canais de veiculação, em igual medida do apelo que faz ao uso de dispositivos de visibilidade compartilhados. Uma ressalva, contudo, deve ser feita: se estamos separando a elaboração do trabalho, suas regras e métodos de realização, de sua forma expositiva e



pública, é porque um mesmo trabalho pode configurar-se de um modo sempre diferente a cada vez que se apresenta em um novo espaço, seja uma sala de galeria, uma página de livro ou da web, por exemplo.

Certamente a tradição legou formas artísticas que se servem de meios como a pintura, o desenho, a gravura e a escultura, há muito conformados aos modos museológicos de exibir e de circular o objeto, mas que podemos sempre reelaborar esteticamente e fazer avançar mediante novas questões conceituais. Outros meios foram inventados pelas vanguardas históricas e incorporados à tradição das formas artísticas, como é o caso da fotografia, da colagem, da construção, da *assemblage*, do *ready-made*, por exemplo, e que ainda hoje permanecem vigorosos, permitindo desdobramentos consequentes. Outros ainda inéditos poderão ser inventados e ajustados aos modos expositivos e de circulação pública considerando os diferentes canais de difusão do mundo atual. Os anos 1960 e 1970 foram férteis nessa empresa. Os artistas daquela época fizeram experiências com o vídeo, a *performance*, o texto, a instalação. Estenderam a escultura ao meio ambiente e reinventaram o sentido da fotografia na arte. Em nossos dias, esse experimentalismo continua sendo reelaborado e sofisticado com o surgimento das tecnologias digitais. Para se ter uma ideia, descoberta na primeira metade do século XIX, a fotografia, por exemplo, ao mesmo tempo que abriu outros canais e possibilidades de circulação para a arte, só no início do século XX, com as vanguardas, libertou-se do trauma da pintura e foi praticada





66 com desenvoltura. Ainda assim permaneceu até o final dos anos 1970 como um problema conceitual para os espaços expositivos tradicionais. Foi necessário um lento processo de desconstrução da história da arte, do qual ela mesma foi protagonista, para que os artistas a pudessem desenvolver plenamente e que finalmente fosse abordada por um discurso crítico mais criterioso (CRIMP, 2005). Em suma, forma artística é a vida pública toda vez que, encarnado em um objeto, o trabalho se refaz em um novo suporte ou espaço de sua apresentação. No caso, ainda que tenha vindo ocupar as paredes das galerias, a vocação da fotografia permanece sendo o livro e a página, espaços naturais de sua circulação e manipulação imediata.

TRÊS EXEMPLOS A TÍTULO DE ESCLARECIMENTO

Robert Smithson (1968), precursor da *land-art*, tenta em um ensaio provisório dar conta da contradição inerente à questão da realização de uma obra de intervenção na natureza, de acessibilidade problemática; contradição decorrente da necessidade de a tornar pública. Em contraste com o *site*, o artista propõe o conceito de *non-site*, que justificou a exibição de tais trabalhos em espaços outros, distintos dos originais em que foram levados a cabo. Nesse sentido, Smithson se serviu tanto de locais tradicionais, museus e galerias de arte, como dos alternativos, revistas e salas de projeção, por exemplo, para os difundir. Para tanto, elaborou um novo modo de exposição





integrando documentos e vestígios recolhidos no campo, tais como fotografias, textos, desenhos, filmes, mapas, amostras de minerais e estratos geológicos. Lançou mão de novos dispositivos de visibilidade, como vitrinas expositivas, salas escuras, recipientes de vidros, projeções de diapositivos, entre outros. Agenciando esses elementos no espaço, instaurou uma nova ordem tridimensional, semelhante ao que hoje conhecemos como instalação, que obedece a uma hierarquia subjetiva de apreciação tendo como cabo de arranque a imersão do público no ambiente. A exposição como um todo promove uma espécie de ficção em que a experiência de sentidos recai muito menos sobre os objetos em particular do que na relação que se pode estabelecer entre eles. Com efeito, Smithson oferece ao visitante do *non-site* não só em virtude dos fragmentos reunidos, mas da ambiência total, uma experiência diferente daquela do *site*. O artista também preparou edições, como jornais e revistas, reunindo ficções escritas, ensaios críticos e registros de campo que a um só tempo funcionam como circuitos de difusão, espaços alternativos de exposição e de criação.

Entre 1966 e 1977, Hélio Oiticica desenvolveu, sob o conceito de penetrável,³¹ a série Tropicália. Espécie de ambientes, “suprassensoriais” que, segundo os termos do artista, em tudo remetem às favelas cariocas, às palafitas amazônicas e ao próprio modo de viver das camadas populares brasileiras.³² Constituem-se em geral de uma área aberta, de

31 O artista normalmente desenvolvia seu trabalho a partir de conceitos-chave. Penetráveis, como sugere o termo, são ambientes que podemos penetrar.

32 Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementa->



68 fato um jardim de areia, cascalho, terra e plantas tropicais em que foram dispostos alguns núcleos construtivos. Nessas arquiteturas o sujeito pode entrar seguindo caminhos estreitos e labirínticos, às vezes interrompidos por densos cortinados, outras por tanques rasos de água que é convidado a atravessar. Tendo em torno de 2,5m de altura, seus limites laterais são superfícies conformadas por materiais de texturas e cores variadas, de forte apelo visual, que vão de tecidos estampados, estopas e plásticos a madeira industrial prensada. A série Tropicália, assim como trabalhos anteriores do artista, solicita a evidente ativação do corpo do sujeito que o termo “público”, até então empregado para definir o visitante de uma exposição, não mais se aplica para qualificar o tipo de experiência que o envolve, preferindo o próprio artista se referir a ele como “participante”.

Por outro lado, o vídeo e a *performance*, quando aparecem na arte, irão logo se associar e se desenvolver como forma artística integrada. Devido, porém, à incompatibilidade que mantinha com os modos tradicionais de exibição, o vídeo também passou por um momento relativamente longo de elaboração até atingir, no final do anos 1980 e início dos 1990, estado mais adaptado, já beneficiado pelas simplificações tecnológicas e pelas mudanças estruturais e conceituais por que passaram os espaços expositivos, não mais se limitando ao simples uso de paredes e bases para exibição de pinturas e esculturas, como de praxe. A primeira utilização

[res/tropicalia-3; http://www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=4](https://www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=4). Acesso em 9/04/2022.



do vídeo em arte aconteceu em 1965 em Nova York por Nam June Paik para registrar um evento Fluxus (BELTING, 2003, p. 520). Desde então as experimentações usando esse *medium* não mais cessaram. Com efeito, espaços de introspecção foram criados em museus de modo a propiciar projeções simultâneas, captação em circuitos fechados, transmissão direta e usos de aparelhos sensores remotos, por exemplo. Construções de cápsulas de imersão, exclusivamente projetadas para esse fim, posteriormente deram lugar a modalidades expressivas que vieram a ser conhecidas como videoescultura e videoinstalação (VINHOSA, 2021). As empreitadas pioneiras de Bruce Nauman e Dan Graham, ao investigar as relações do corpo com o espaço, puseram em dúvida os hábitos de orientação, convertendo o visitante de suas videoinstalações em agente ativo de percepção do espaço e do tempo. Na obra *Nick Wilde Installation*, de Nauman, em 1970, o visitante é sugado por um corredor que se afunila, acentuando a perspectiva até o ponto de fuga, onde se encontram dois monitores empilhados. As imagens que apresentam, uma que se afasta e outra que se aproxima contraditoriamente e à medida que se penetra o espaço, são as do próprio visitante solitário, capturadas em direções opostas por duas câmeras alocadas nas extremidades do corredor, uma a sua frente (imagem que se afasta) e outra a suas costas (imagem que se aproxima). A experiência é inesperadamente desconcertante se comparada à simplicidade da concepção (ver VINHOSA, 2021). As mídias analógicas, sendo substituídas pelas digitais ao longo dos anos 1980 e





70 1990, se aperfeiçoaram tanto, que permitiram aos artistas criar ambientes de imersão em que o visitante se vê completamente implicado na realidade espaçotemporal da instalação, como é o caso de alguns trabalhos de Bill Viola e Gary Hill, em que o tempo e espaço estão completamente submetidos à hiperrealidade que promovem.

Com esses exemplos pretendo evidenciar que o problema envolvendo a elaboração da forma artística é muito mais extenso e não se reduz ao simples uso de meios de expressão. Recobre sutilezas que decidem sobre aspectos que vão do acabamento final dos objetos – como tipos de enquadramento, dimensões das peças, qualidade do suporte, material, tratamento de conjunto – a detalhes do projeto expositivo e da ambiência instalativa. Implica finamente, todavia, a invenção de dispositivos complexos de objetivação de ideias e conceitos, regimes de visibilidade e sentidos ancorados antes na experiência do fazer.

PORTFÓLIO COMO ESPAÇO POÉTICO-REFLEXIVO

Ainda sobre procedimentos do fazer, gostaria de destacar a ferramenta poética que é a elaboração de portfólios; acredito que ela nos será útil, embora nos pareça levemente escolar. Em geral, visando à apresentação consequente de uma obra ou série de trabalhos, não é ou não pode ser pensado simplesmente como sucessão cronológica ou





acumulado de produção. Seu exercício dá lugar à articulação de sentidos e à reflexão distanciada; é em si espaço de exposição inerente tão somente à qualidade das imagens, porquanto estabelece relações associativas de montagem e conteúdos de uma exposição. Ainda que se trate de recorte temporal e muitas vezes conceitual em um suporte específico, os trabalhos nele figurados representam momentos de síntese e simultaneamente decantam sentidos associativos, como se tratasse de um exercício de curadoria. Cada trabalho em particular, sendo a interrupção de um campo amplo de experiências, se insinua, na perspectiva de um fazer, com força de coesão interna do pensamento estendido em obra. No cenário de aparente caos do ateliê ou de um arquivo de imagens, no tumultuo das ideias, o portfólio representa o momento de revisão, a pausa necessária para se contemplar um recorte possível ao reunir trabalhos interconectados. Sua elaboração é, então, a ocasião oportuna para refletir sobre a produção, posto que fluxos de sentidos podem ser cotejados no movimento vai e vem das páginas, na escala reduzida das mãos, que nos faz divisar um jogo intelectual. É necessário esforço abstrato para que as relações estabelecidas não sejam apenas as bilaterais das páginas, mas rizomáticas e expandidas, de modo que a mesa seja o espaço modular ideal de articulação que movimenta todo o portfólio (DIDI-HUBERMAN, 2018). Fazendo recair a ênfase sobre o jogo e o entendimento, o portfólio representa o esforço contra a dispersão de toda experiência envolvendo a prática. Sua coerência intrínseca clarifica-se sob o princípio



- 72 de arte, estado ético-estético latente na obra ampliada. Em suma, o portfólio como exercício intelectual é também espaço expositivo que, separado de nós mesmos, pode ser vislumbrado com certo distanciamento.

CIRCUITOS, ENFRENTAMENTOS POLÍTICOS E RESILIÊNCIAS

A exposição em paredes de galerias, com tudo que acarreta o tratamento do trabalho artístico, tem sido, depois de 200 anos, a principal modalidade para sua apresentação pública. O tipo de espaço que lhe é tradicionalmente destinado, os museus, surgiu junto ao modo de apreciação que constitui sua agência pública: a experiência estética e o consequente julgamento de gosto, no século XIX. A entronização da arte em espaços protegidos e seu distanciamento dos modos comuns de experiência devem, no entanto, ser questionados, tanto quanto relativizadas as opções convencionais de veiculação que lhe são destinadas.³³ Os artistas de nossos dias dispõem sem dúvida de um circuito se não ampliado, ao menos mais ágil do que os de outrora. A *web*, principal novidade nos meios de comunicação global, por exemplo, tem exercido forte impacto no mundo contemporâneo em virtude de suas formas de compartilhamento e de seu amplo alcance

33 O livro *L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle* (HEGEWISCH, 1998) apresenta uma boa reflexão sobre as transformações nos conceitos de exposição e nos modos de se exhibir.



público. Plataformas como Facebook e Instagram tornam-se de fato hoje um ambiente de exibição e pesquisa frequentado por jovens artistas e curadores ávidos de novidades. Certamente, são domínios de visibilidade que se somam aos já tradicionais, com a vantagem de constituir também uma rede de exposição direta e instantânea, um espaço democrático que não conta com os fatores de constrangimentos institucionais como pré-seleção, pré-julgamento e censura dos *experts*, cuja vigilância, sempre alerta aos padrões de homogeneidade do gosto e em nome da “qualidade”, retira o trabalho de circulação antes mesmo que ele se dê à experiência e à apreciação de um público qualquer. Por outro lado, poucos trabalhos que circulam nas plataformas digitais terão sua forma artística adaptada à natureza da rede enquanto seu uso permanecer como simples espaços para divulgação de imagens e, em outras ocasiões, de textos. Certamente o vídeo e a fotografia, devido às compatibilidades tecnológicas, se adaptam bem ao meio, mas é preciso, por parte dos artistas, incorporar às ideias artísticas, no que tange a formas e conteúdos, o princípio produtivo que as rege.

Os *insights* de Benjamin (2012a, 2012c) a respeito das artes reprodutíveis e da apropriação dos meios de produção de massa pelos artistas fazem jus ao que acabo de afirmar. Certamente Benjamin esperava dos artistas competência técnica que, servindo-se da lógica dos veículos da indústria cultural, pudesse infiltrar suas formas produtivas essenciais e as converter criticamente a ponto de o cinema, o jornal





74 e a fotografia, em suas agências engajadas, engendrar mudanças significativas na mentalidade do proletariado, estabelecendo as condições para a revolução social em grandes proporções.³⁴ Em outras palavras, ao contrário de Marx e de algum modo mais pragmático, Benjamin apostava que as mudanças em curso na superestrutura não só antecederiam, mas conduziriam às mudanças essenciais na infraestrutura social.³⁵ E não seria, afinal, a emancipação das subjetividades, e daí para as realidades, um dos principais papéis sociais da arte ainda hoje?

Sabemos também que muitos programas desenvolvidos por algumas das vanguardas históricas vislumbraram novos horizontes para o homem do futuro. Do Construtivismo Russo a De Still, todas pensaram mudanças na estrutura social a partir da arte. Embora menos ambicioso em sua escala do que a aposta de Benjamin e diferente dos muitos programas revolucionários que sustentaram as ações e os discursos de algumas das utopias modernas, e mais determinado pelos contextos de lutas sociais específicas, o trabalho do artista de nossos dias, mais pragmático e miúdo em suas realizações pontuais, está muito distante, no entanto, da frivolidade de uma atividade que não sujaria as mãos com as impurezas do mundo. Estamos falando de mudanças moleculares no tecido do real, de sujeito para sujeito, de um corpo a corpo no dia a dia de cada um que

34 O autor discute mais diretamente esse assunto no ensaio O autor como produtor (BENJAMIN, 1994).

35 Seria essa sem dúvida, uma das principais teses expressas no ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994).



se coloca em embate direto com as nuances do sistema. E, portanto, de ações intersticiais e capilares capazes de abranger, a princípio, um raio curto, mas que, continuando a se propagar como uma onda comportamental, espera ser capaz de se expandir por toda uma superfície, determinando mudanças incontornáveis na totalidade de um meio ambiente circundante.

Podemos dizer a respeito da atividade do artista, que ela conta, se não com as facilidades, ao menos com os percalços de organização e de geração de sustentabilidade previstos em toda e qualquer outra que se pretenda liberal e emancipada. A primeira tarefa que se impõe a cada um que almeje ser artista seria talvez a de propiciar as condições necessárias, mas nem sempre suficientes, para continuar trabalhando com liberdade, já que quase nenhum de nós pode contar com a generosidade das instituições em nos acolher. Em meio a tantas adversidades, muitas iniciativas resilientes têm surgido. Aqueles que permanecem às margens dos resultados imediatos do mercado ou que atribuem ao fazer abrangência crítica consequente e não recusam as condições do mundo em que vivem seguem enfrentando as limitações impostas pelos circuitos tradicionais e inventam novas formas de viabilizar a produção e continuar trabalhando. Por todo canto em que prevalece interdição e censura, vê-se, por parte dos artistas, a criação de táticas para contornar a rigidez das estruturas institucionais e pôr projetos em prática. As iniciativas, muitas vezes empreendidas em forma de ações coletivas, vão do investimento na cidade como espaço democrático de expressão, passando pelas





76 empreitadas altruístas dos programas colaborativos autos-sustentáveis entre cidadãos artistas e não artistas em espaços comunitários, por exemplo. Somam-se ainda as edições de livros e revistas, organizações de eventos, conferências e cursos, chegando até o mundo dos negócios, quando os artistas decidem abrir suas próprias galerias e enfrentar o mercado formal. Vale lembrar aqui que a Funarte, último órgão do governo federal a deixar a cidade do Rio de Janeiro, exerceu papel importante na dinamização da cultura, dos anos 1980 até a primeira metade da segunda década deste século, quando os governos que sucederam a menosprezaram, conduzindo-a ao estado de aniquilação em que hoje se encontra. Nesse vazio residual das políticas públicas, têm me chamado a atenção, e principalmente na cidade do Rio de Janeiro, sabidamente empobrecida e com suas instituições à míngua, os inúmeros espaços de experimentação, educação e debate levado a cabo por artistas e por organizações da sociedade civil. Situados em bairros ainda mais empobrecidos do Centro ou das periferias, esses ateliês de trabalho, atuando em questões pontuais, exercem um papel importante na revitalização do tecido social de seu entorno, tomado, em geral, pela violência e por longos lapsos de investimentos públicos. As ações desenvolvidas vão desde oficinas para o aprimoramento pessoal, formação profissional, cidadania e educação, todas voltadas para a população local, até residências artísticas, espaços expositivos em sintonia com as questões emergentes, como violência familiar, misoginia, política de gênero e racial, por exemplo.





Sendo também espaços de festas e trocas sociais, reunindo artistas, professores, intelectuais vindos de outras partes da cidade e moradores locais, propiciam oportunidade de aproximações que amenizam a dramática separação entre ricos e pobres vivida nesta cidade, já nem tão maravilhosa. A título de exemplo menciono, primeiramente, o Espaço Saracura, que existiu, por alguns poucos anos, de 2016 a 2019, sob encargo dos artistas Cesar Jordão, Bianca Bernardo e Paula Borghi, na rua Sacadura Cabral, Saúde, que pude frequentar nas diversas ocasiões em que apresentou exposições, debates e conversas com artistas e curadores. Nesse mesmo espaço funcionou a Cozinha Experimental, comandada pela artista Thelma Vilas Boas, que oferecia aos usuários e frequentadores a ocasião de degustar sanduíches e comidinhas especialmente por ela preparados. Mais tarde a Cozinha transferiu-se para um endereço próprio, um enorme galpão situado na rua Pedro Ernesto, no mesmo bairro, agora com o nome de Lanchonete. Nesse novo endereço, Thelma desenvolve um trabalho social com as crianças do entorno, incluindo as favelas que cercam a Saúde, oferecendo cursos de arte, noções de higiene pessoal e alimentação. O local também abriga algumas exposições e debates em que, no comando da cozinha, artistas convidados preparavam pratos especiais vendidos a preços módicos visando contribuir com a autossustentabilidade da iniciativa pioneira. Chamo a atenção ainda para o Galpão Bela Maré, iniciativa importante do Observatório das Favelas do Rio de Janeiro, uma organização da sociedade



78 civil, juntamente com a Automática Produtora, localizado em Nova Holanda, uma das favelas que integram o Complexo da Maré. Com sede física situada entre o asfalto e uma das entradas do complexo, formando justamente um hiato de intercessão entre a cidade e a favela, um dos objetivos iniciais do projeto foi promover o intercâmbio entre artistas já consolidados no mundo da arte contemporânea e os moradores da comunidade, antes sem acesso aos bens simbólicos, na tentativa de reverter o destino que se deu às favelas de ser unicamente o lugar da violência e de reserva de mão de obra barata e desqualificada que abastece a cidade. Em 2014, integrando a rede de Pontos de Cultura Carioca, sua política voltou-se para a formação artística dos moradores da Maré, com uma agenda intensa de cursos, exposições, debates, projeção de filmes e vídeos, apresentação de *performances*. A iniciativa voltou-se mais intensamente para o desenvolvimento e revelação dos talentos locais, oferecendo aos participantes melhores condições de realização e alcance para a sua produção (SILVA, SANTOS, 2020). O ambiente de trocas profícuas veio pôr à prova os padrões estéticos da arte contemporânea e aqueles correspondentes a uma cultura periférica e marginalizada, contribuindo assim para o trânsito fluido entre a favela e o asfalto a partir de uma política das artes, como quer Rancière (2009). No caso, redistribuindo os lugares em restituição das múltiplas vozes, confrontando mundos e sujeitos, em torno de um mesmo espaço de representações antagônicas ou paradoxais.

Em todos esses casos comentados, a arte, por meio de



seus métodos sensíveis, é pensada enquanto ferramenta de desenvolvimento social, político e econômico do cidadão, ampliando as possibilidades existenciais de cada sujeito e deste em relação à cidade. Apropriando-se de circuitos outros e inventando novos modos de administrar a produção, essa tem sido a forma que a maioria que não foi absorvida pelo sistema formal ou a quem foi negado o acesso, ou que, por princípios, o recusou encontra para dar curso às convicções pessoais, do modo que lhe convém e com arte. Bem entendido, digo isso em sentido amplo: o de se pretender fazer e dizer quase tudo o que se quer sem se subordinar completamente a qualquer figura de autoridade que seja, do mundo da arte ou do Estado.



* * *



Inicialmente chamei a atenção para aquilo que no artefato, devido ao virtuosismo com que é confeccionado, revela, ao menos em parte, a energia humana [co]fundida no objeto, o teor humano, testemunho da capacidade refinada de realização do sujeito no/pelo trabalho. Destaquei a noção de trabalho como atividade de entrega incondicional à predisposição que nos qualifica. Do fato de a obra ampliada relevar em suas entrelinhas força de coesão interna, identifiquei o princípio de arte como o interstício poético, entidade ético-estética emergindo no fio dialético material/imaterial da obra. Desde que existe um campo profissional que se

80 recorta no social, o sujeito que decidiu por essa prática se faz artista a partir de seu interior em observação às regras da arte. Por fim, se o campo se estrutura como um lugar de poder, inclusão e exclusão, os artistas souberam, sabem e saberão inventar táticas de infiltração e resistência.

No capítulo seguinte, busco compreender o quanto, ao longo de um lento processo histórico, a descrição da experiência estética como uma experiência específica visando ao julgamento de gosto foi solidária à ilusão de separação entre as esferas da arte e da vida comum, divisando os objetos do mundo em artísticos e utilitários. Se, porém, ao contrário entendida como uma qualquer experiência completa, a relação estética abre as vias de reconciliação da arte com a vida, em consequência, para qualquer objeto dado por um sujeito à experiência de outro. Na experiência qualitativa reconhecemos a arte no objeto porquanto ressentimos nele o teor humano.



Fig. 5 - Luciano Vinhosa, *Fantasma* (escultura flutuante), 2016.
(com a colaboração dos estudantes do Curso de Artes da UFF)
Pátio do Museu de Arte Contemporânea de Niterói
(Fotografia: Veruska Bahiense)



II - A EXPERIÊNCIA QUALITATIVA





Se a singularização da arte e a disponibilidade de um discurso crítico na esfera pública, desde o século XV, vieram encorajar os filósofos do iluminismo europeu a conceituar sobre a experiência estética, tomando-a como um tipo diferenciado da comum, sua qualificação como desinteressada e sem finalidade, deslizando da descrição para o estatuto do objeto no século XIX, ocasionou a consolidação progressiva de uma arte autônoma, desembaraçada dos contratos sociais, destinada ao juízo de gosto de um público e que encontrou abrigo unicamente nos museus e galerias de arte. Estes puderam elaborar lentamente o espaço físico e sua ambiência em conformidade ao pressuposto ontológico que exigia do sujeito postura distanciada diante do objeto de sua contemplação reflexiva. Se essa conquista ressituiu a arte no contexto das ideias filosóficas da Idade Moderna e pôde salvaguardá-la em face da produção industrial, deixou como ônus, no entanto, a incômoda sensação de que ela se havia distanciado da vida e das práticas cotidianas, e, assim, reitro, os objetos dessas práticas foram divisados em artísticos e utilitários. A ênfase na separação ou, ao contrário, na integração dessas duas instâncias originárias demarca o ponto de inflexão nos diferentes movimentos das vanguardas – do romantismo ao neoclassicismo, do realismo ao simbolismo, do fauvismo ao cubismo, do expressionismo ao construtivismo – e, portanto, de permanente tensão dialética que não se resolve de fato e que caracteriza toda a arte moderna. Ora, se, ao contrário, entendermos a estética como uma qualquer experiência completa, como Dewey (2005) a





86 sustenta, veremos que essa dicotomia é, se não inoperante, imprópria, porque, na vida como na arte, a agência qualitativa que experimentamos une as duas instâncias naquilo em que são capazes de reestabelecer o elo intersubjetivo ressentido no teor humano, seja qual for a destinação de uso do objeto. Essa será, então, a segunda tese que se seguirá em minha argumentação e que no fim, espero, se reconciliará com a primeira.³⁶

* * *

De acordo com Dewey (2005), que a define, *grosso modo*, como toda experiência completa, a estética não seria um tipo diferenciado, destacado de todos os demais. Assim, toda e qualquer experiência vivida em sua plenitude pelo sujeito será estética. Sendo sumariamente experiência como experiência, a arte ocupa um lugar privilegiado e exemplar em sua teoria. Dessa forma, a experiência desinteressada a que seus objetos nos induzem seria o modelo para o autor pensar todas as outras que realizamos em nossas vidas, cujo empenho e energia se voltam para a consumação da experiência por ela mesma. As primeiras tentativas para conceituar e descrever um certo tipo de conhecimento singular por suas características sensíveis datam da primeira metade

36 Este capítulo foi composto a partir do ensaio original, *Prática artística e experiência humana*, revisto e atualizado (VINHOSA, 2017).



século XVIII, com Baumgarten (1988), fundador da disciplina filosófica conhecida como estética, e cujas reflexões teriam como foco as sensações, as percepções e, sobretudo, o belo, na natureza e na arte. Foi, todavia, com Kant (1993) que a conceituação da experiência ganhou talvez sua forma mais acaba e consequente, alcançando os dias de hoje. O autor sustenta que o ajuizamento de gosto, sendo sensível, é estético porque, sem conceito e finalidade, se ancora unicamente na experiência de prazer e desprazer do sujeito em relação ao objeto. Contudo, vai mais longe; Kant confere ao indivíduo que o leva a termo a atitude intelectual e distanciada, ancorada nos livres jogos da imaginação e do entendimento. O belo, de natureza qualitativa, por se manifestar diretamente no espírito, distancia-se das sensações quantitativas do agradável e do apazível que, conduzidas pelos apetites naturais, têm por finalidade a saciedade corporal imediata. O autor argumenta que o julgamento de gosto, tendo seu fundamento na representação do sujeito no objeto, é universalmente comunicável, porque transcendente: quem julga, ainda que em total subjetividade e isolamento, quando o faz, se põe no lugar de todo outro. Impossível de se deduzir de qualquer regra ou conceito *a priori*, o gosto alimenta-se de ilusão constitutiva, quer dizer, no ato de julgar opera-se uma transferência da representação subjetiva para o objeto, como se a beleza fosse de fato uma propriedade mensurável (GENETTE, 1997). Então, quem julga, quando o faz, entendendo-se como parte de uma humanidade comum – o *sensus communis* –, supõe o assentimento de todo





- 88 outro de sua espécie, porquanto o objeto, se é belo, não o seria somente para ele. A sutileza dessa observação o distancia de outros autores, seus contemporâneos, que viam nos padrões experienciais e na aprendizagem as condições e justificativa do gosto.³⁷

OBJETOS DE ARTE E OBJETOS TÉCNICOS

Embora os autores cedo reconheçam que a experiência estética se reporta ao ilimitado número de objetos mundanos, indiferentemente se artísticos, naturais ou simples utensílios, o substrato e a gênese da reflexão estão diretamente ligados à emergência da arte na história e às consequentes 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 aos diferentes apontamentos e aos tratados que, desde o século XV, sobejam em torno da arte e de seus fundamentos. Baxandall (1985) nos chama a atenção para a virada na forma como os artistas passam a ser pagos desde então, na mesma medida em que um discurso sobre arte vai se elaborando, como evidenciam os documentos do início para o final do Quatrocento. Se na primeira metade daquele século o que prevalecia era a relação de ofício, o artista recebendo o equivalente em horas e segundo o material empregado para a

37 Esse, por exemplo, é o ponto de vista de Hume (1996).



realização da encomenda, ao cabo, vê-se a valorização do trabalho em vista de suas habilidades.³⁸ Quanto à crítica, ainda incipiente, todo um vocabulário começa a ser elaborado no sentido de ajustar o emprego de certos predicados estéticos aos talentos dos pintores, tais como virilidade e senso de proporção, em Botticelli; doçura, porém menor habilidade, em Filippino; docilidade angélica em Pérugin; capacidade de trabalho e boa execução, em Domenico Ghirlandaio, conforme atestam as recomendações ao duque de Millão feitas por seu representante em Florença (p. 42). Já na segunda metade do século, Leon Battista Alberti (1992), artista e pesquisador de Vitruvio, havia escrito, além de *De re aedificatoria* e *De statua*, o primeiro sobre arquitetura e o segundo sobre escultura, o tratado *Da pintura*, livros em que divulga os fundamentos teóricos dessas artes, orientando os artistas, seus contemporâneos, e o público culto a observar os melhores resultados em desenho, perspectiva, volume, cor e elaboração do espaço, por exemplo. Também notável



38 *“Les documents nous ont permis d’arriver à cette conclusion. La substitution du talent au matériau en tant que placement a pris différentes formes; on pouvait exiger qu’un panneau ait un fond figuratif plutôt que doré; plus radicalement, on pouvait demander et payer pour obtenir une part relativement importante d’attention personnelle du grand maître. Mais, pour que le tableau puisse produire son impression, encore fallait-il que cette habilité, que coûtait si cher, se manifeste clairement aux yeux de l’observateur.”* (“Os documentos nos permitem chegar a essa conclusão. A substituição do material pelo talento enquanto arranjos contratuais tomou diferentes formas: podia-se exigir que um painel tivesse um fundo figurativo em vez de dourado; mais radicalmente, podia-se exigir e pagar para se ter uma parte relativamente importante da atenção pessoal do grande mestre. Mas, para que o quadro pudesse produzir sua impressão, era necessário ainda que essa habilidade, que era muito cara, se manifestasse claramente aos olhos do observador.”) (BAXANDALL, 1985, p. 41).



90 é *Vidas dos artistas*, publicado pela primeira vez em 1550, em que Giorgio Vasari (2011), comissariado por Cosimo de Medici, duque de Florença, tanto reflete sobre os problemas técnicos relacionados à arquitetura, à escultura e à pintura como comenta os feitos bem-sucedidos dos artistas, em sua maioria da região da Toscana, desde Giovanni Cimabue a Michelangelo Buonarroti, que julgava os melhores de seu tempo.³⁹ 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 fomentado o debate e conduzido os filósofos, no século XVIII, a conceituar sobre a experiência estética em todas as suas extensões, da natureza do belo à psicologia do gosto. Tendo na arte, porém, seu modelo referencial, a própria convicção da filosofia de que essa era uma experiência singular, diferente das triviais, veio, concomitantemente, a influenciar a concepção de uma arte autônoma que, para satisfazer a plena condição de desinteresse da experiência, se viu obrigada a inventar os mecanismos de neutralização que a isolassem do mundo e a tornassem adequada. O museu e os modos de exibição que o acompanham são solidários a esse princípio. Aos poucos, a característica “desinteressada” da experiência foi sendo transferida para o objeto, cujo sentido, ao menos

39 No ensaio *O que a arte faz?* discuto como a emergência do campo da arte no século XV, com sua elaboração discursiva sobre as formas de beleza e de sua justa apreciação, seguiu junto com a de uma esfera pública democrática que se consolida no século XVIII com a revolução burguesa. (VINHOSA, 2010)



idealmente, se refugiou no interior da forma autossuficiente, o abstracionismo informal sendo, talvez, a expressão mais acabada dessa ideologia, já nos tardios meados do século XX. Como consequência, o mundo dos artefatos foi dividido em dois: de um lado, os objetos de arte com pretensão à expressão de puras ideias e sentimentos observados em seus aspectos sensíveis constitutivos: forma, cor, volume, peso, textura; de outro, os técnicos, servis à aplicação instrumental e ao utilitarismo a que foram destinados. O mesmo podemos dizer das atividades dos profissionais: artistas de um lado; de outro, *designers*. Toda a dificuldade falaciosa que enfrentamos, por exemplo, em assumir a arquitetura como arte, advém dessa operação dramática e um tanto equivocada que exige que um tal objeto, para ser estético, seja apreciado separado de sua função social. Dificuldades que têm levado autores experientes como Argan (2005, p. 229) 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.





92 Ora, Argan parece ter sido vítima do senso comum, acreditando que quando nos servimos utilitariamente do objeto estamos diante de uma experiência técnica ou funcional; colocando-nos, porém, a distância para o apreciar em suas manifestações sensíveis – para ele as que impressionam a retina –, estaremos implicados em uma autêntica experiência estética. Por outro lado, se aceitarmos com Dewey que toda experiência completa é estética, essa distinção não faz a menor ressonância. Além do mais, em semelhante situação, todos os sentidos – e não apenas a visão – estariam atentos e investidos na experiência.



O BELO RELATIVO E O ABSOLUTO



Em *Le chef-œuvre invisible*, Belting (2003) identifica dois regimes de “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, os quais 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, se dava em ateliês de artistas e, posteriormente, nas academias por intruções sistematizadas e metodologias teóricas. Com efeito, a enunciação de gosto caberia ao especialista que, conhecendo as regras das Belas Artes, teria capacidade de as avaliar e justificar sua boa aplicação no objeto. A obra-prima, em medida e conformidade às regras, consistia no trabalho particular de arte que, deixando evidente 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 de uma carreira, quando o artista deixava de ser um aprendiz e se tornava, então, apto a abrir seu próprio ateliê. Por sua perfeição, a obra-prima era destaque digno de ser apresentado nos museus e exercer um papel exemplar 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





94 um não sei o que a mais, que só o gênio lhe confere. Nenhum aprendizado, nenhuma regra *a priori* pode, portanto, acessá-lo racionalmente. A noção do inefável absoluto afetará em definitivo grande parte da arte dos séculos XIX e XX, segundo Belting. Pode-se observá-la em matizes distintos nas práticas individuais de Cézanne, Van Gogh, Matisse, Picasso e, claro, de todos os simbolistas, mas também nos diferentes programas racionalistas sustentados por algumas das utopias das vanguardas históricas, como a do Construtivismo e a do Neoplasticismo, que tinham no método industrial o modelo para uma estética universal que faria com que a arte permeasse a vida em seus mínimos detalhes. Desprezando as regras dogmáticas aprendidas nas academias, a obra artística é ora fruto da inspiração do indivíduo solitário que, refugiado em seu ateliê, persegue a realização última que revele a face do absoluto, ora movida por um espírito comunitário que se põe à miragem do absoluto na vida comum do futuro. Obra que, do ato singular de idealização, faz emergir de si, mais do que a da arte, a essência de um derradeiro fim, a conclusão última para uma vida em estado permanente de arte. Dessa feita, o belo absoluto será desde então, para quem o perseguir, ideia de arte que, devido à sua condição imaterial, só se expressa parcial 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 se poderia cumprir efetivamente no objeto. Tudo





o que importa é a ideia. O culto do absoluto, substituindo o da arte conformada às regras, ganha relevo no sentimento do sublime e em suas conseqüentes ancoragens subjetivas e incomensuráveis. Diferentes teorias da arte moderna podem ser convocadas como testemunho de tal ambição, mas basta lembrar aqui os escritos proféticos de Malevitch (1993), um dos mais agudos nesses termos. Nenhum outro artista de sua geração colocou de forma mais completa o paradoxo da arte moderna expressa em vias do absoluto. No Manifesto Suprematista, o artista evoca enfaticamente a estética do futuro por meio de uma prática limiar da pintura/arquitetura, cujo grau zero de referências faz apelo, em contrapartida, ao pretense sentimento do absoluto, para além do qual não residiria mais nada, nem sujeito, nem objeto particulares, fora o eloquente e mudo ser arte.



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. Essa discussão, entretanto, não vem ao caso para os propósitos que pretendo levar a cabo. 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



96 estética, tiveram consequências 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 ela será praticada de forma mais desenvolvida por literatos, nas brochuras acompanhando as exposições ou nos jornais já de grande circulação na época. Em segundo lugar, não se limitando mais ao círculo do *connaisseur*, 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 opinião, tendo sido essa a grande abertura da arte à esfera pública. 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, desde a 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” sua expressão mais acabada. Em quarto lugar, os objetos em si descontextualizados dos contratos mundanos, isolados na atmosfera ideal que os cerca e os recorta, 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. Esse caso é mais flagrante, por exemplo, quando os objetos etnográficos são deslocados para os museus de 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, incluído o artista, está reservada a apreciação da obra – a experiência e o consequente ajuizamento de gosto.⁴⁰ 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. Contribuiu para sua condição de mercadoria-fetichismo, obliterando em parte seu enraizamento cultural, cujo valor humano em contrapartida é inestimável. O artista, por sua vez, quando absorvido pela instituição/mercado, muitas vezes tende a se comportar como vedete de um mundo de *glamour* e futilidades que

40 Em *Gênese histórica de uma estética pura*, Pierre Bourdieu (2009) sustenta que a experiência estética, tal como se prescreve o comportamento do sujeito diante da obra de arte, é privilégio de classe daqueles que, por educação, tiveram acesso aos modos de usufruto dos bens simbólicos.



- 98 Warhol muito bem ironizou com os proféticos “15 minutos de fama”. Admitir que a arte seja arrastada inexoravelmente pelos parâmetros da mercadoria é aceitar a ideia de que a banalidade 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. Essa realidade inexorável significaria que devemos botar abaixo os museus e os desimpedir de suas coleções?

UMA QUALQUER EXPERIÊNCIA COMPLETA

De modo diferente, Dewey (2005) 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 constrangida” (p. 35).⁴¹ Se o termo “sentido” traz em si uma polissemia de significados, tais como a sensação, o sensorial, o sentimental e o sensual, por exemplo, “enquanto significação incarnada

41 No 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*”.

diretamente na experiência, significa-se a si mesmo de maneira tão luminosa que somente ele é capaz de designar a função dos órgãos sensoriais quando exercem plenamente essa função” (p. 43).⁴² 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” (p. 43).⁴³ A “participação” é, portanto, o ato de realização ou, se quisermos, de produção em processo que engloba toda a experiência e sem a 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 cotidianamente nos propiciam prazer, mas que estavam antes adormecidas pelos muros comportamentais que separaram arte e 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, e as ações, os sofrimentos e os eventos cotidianos” (p. 21-22).⁴⁴

42 No 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 désigne la fonction des organes des sens lorsqu’ils exercent pleinement cette fonction.*”

43 No 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.*”

44 No 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*”



100 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 consequências, as conclusões serão certamente diferentes do que precedentemente criticamos. Desse modo, não só não se discriminam *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 tanto as funções práticas quanto as simbólicas do objeto. Contudo que o esforço seja o de realizar uma experiência, nem mesmo o juízo que se possa fazer, se ele tem lugar, pode racionalmente separar o que no objeto seria da parte moral daquilo que caberia unicamente a 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 esse o universo que inclui apenas os objetos metafóricos, eruditos e populares, ou o que abrange os que se abrem para outros usos, incluídos os de fim social, como a arquitetura, por exemplo.

Aqui, vale nos delongarmos um pouco por essa 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 considera apenas pelo ângulo das qualidades formais. Qualidades, na verdade, muito próprias do “grande monumento” que solicita ser apreciado com distanciamento,

reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience”.





independentemente da eficácia funcional e de toda a prática social e cultural que o encerra. Tudo se passa como se a arquitetura pudesse ser reduzida a simples jogos dramáticos entre sombra e luz, cheios e vazios, como se se tratasse de uma escultura ou objeto de arte. Ora, quando a usamos, sabemos muito bem que a “arte” está relacionada com a profunda experiência de vida que é capaz de propiciar em todas as suas extensões. Nesse sentido, deve ser pensada não como volume cheio e positivo que se impõe a quem a olha de fora, mas como espaço negativo; vazio residual em que o ser se pratica enquanto o preenche com a própria vida. É justamente nesse intervalo que a arte encena sua plenitude na experiência de habitar. Do ponto de vista da intimidade, a casa vem a ser então a obra de arte mais perfeita, porque o morar se instaura como o éthos daquele que a habita em constituição de seu modo de vida. Se a rigor o espaço só existe quando praticado (CERTEAU, 1990), podemos intuir essa máxima quando procuramos casa. Morei desde 2006 em um apartamento de dois quartos, bem sintético, desses cuja planta chamamos aqui no Rio de cachimbo. Pequeno, consegui, no entanto, trabalhar o espaço de tal forma que meus convivas podiam perceber o cuidado que eu lhe dispensava. Por outro lado, sempre desejei um espaço mais amplo, onde pudesse me expandir e ter um ateliê separado do quarto de visitas. Há alguns anos consegui encontrar um em tamanho e arranjo de cômodos que me agradou. No entanto, ao me deslocar para uma planta mais ampla, demorei um tempo – alguns anos mesmo – para que não me sentisse um estranho no ninho. Sinto hoje que o





102 apartamento, com todos os objetos com que co-habito, passou a me acolher totalmente na mesma medida em que seu espaço se elaborou comigo ou, ao contrário, fui-me elaborando com ele. Descrevo sucintamente o trabalho de habitar não de forma gratuita, mas para evidenciar que a casa é de fato a morada do ser. Walter Benjamin (1994), no empenho de explicitar seu conceito de imagem tátil, aproxima-o da arquitetura.⁴⁵ Podemos entender por aí que o autor se refere a uma experiência que toca nosso corpo tão diretamente, que, em resposta, pensar e agir estão na mesma medida do viver. Eis que a arquitetura, em sentido mais evidente do habitar, é arte como experiência.

Dando um salto da arquitetura para o espaço urbano, da esfera privada para a pública, do interior para o exterior, a cidade como “obra de arte” é sem dúvida o artefato coletivo mais completo. Seu sentido artístico não reside apenas nos exemplos isolados e pontuais, este ou aquele objeto espetacular destacado na paisagem, mas, ao contrário, na relação que se estabelece, até dos espaços vazios, com as outras edificações vernaculares e dessas com as formas de vida que abrigam. É, portanto, no espaço cavo, negativo e contínuo entre as edificações que os atores urbanos encenam seu drama. A rua vem a ser então o cenário, o *éthos* de uma coletividade: uma paisagem social e política em que os homens, referência em escala, aparecem como principais agentes transformadores nas interações sociais que promovem. Morei em

45 Esse conceito aparece ao menos em dois de seus ensaios: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”.



Montréal de 2000 a 2005; entre muitas iniciativas interessantes, me chamaram a atenção os Parques de Bolso, diminutas praças que surgem nos vazios residuais de antigos incêndios ou demolições. Criando um espaço de respiração e verdura entre a solidez contínua dos volumes apertados das edificações, são ambientes acolhedores, que pontificam um repouso ao olhar quando o atravessamos, cortando o caminho, ou quando sentamos um pouco para contemplar as ideias. A qualidade do espaço urbano, considerando as situações de convivialidade e exposição pública que promove, reflete-se indubitavelmente na qualidade de vida do cidadão. A experiência estética 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 em que se possa caminhar com desenvoltura tanto quanto a heterogeneidade dos tipos que ali circulam, se cruzam e embatem, do mesmo modo que o jardim florido, a rua que se estreita, afunila-se e vira a esquina, a sombra de uma árvore sob a qual se refugia para se arrefecer do calor e os diferentes cheiros que exala em cada um de seus cantos em particular, tudo faz parte da arte e integra a experiência singular que se vive em cada cidade e as torna assim tão diferentes umas das outras. As favelas, por exemplo, que vemos eclodir por toda parte do mundo em que o desequilíbrio econômico e desigualdade social são notáveis, não são ambientes que degradam o homem por sua natureza caótica. Maltratadas e continuamente negligenciadas pelo poder público, acabaram por se





104 tornar palco de uma violência fora dos padrões aceitáveis que afeta seus moradores quando subjetivam todo esse sofrimento coletivo. 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 desenvolvidos para o desabrochar integral do ser humano.

A exemplo da pequena arquitetura que acolhe a vida doméstica em seu interior, podemos compreender que os objetos artificiais, sendo já conceituais, não podem simplesmente ser divisados, de um lado, pelo desempenho funcional, sendo, portanto, técnicos; de outro, por suas qualidades formais e ou conceituais, então artísticos. Da mesma forma que em arquitetura, a arte não está em contradição 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 lembrar 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 (BOURDIEU, HAACKE, 1994).

Por último, gostaria de pontuar que a arte como experiência relativiza as fronteiras rígidas que se erigiram entre as atividades do artista e 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 já ressaltado, o ato de participação vem a ser também o motor da produção de uma experiência em processo. 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.⁴⁶ 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 posicionar integralmente no centro dos agenciamentos da história que ele mostra.



EXPERIÊNCIA EM TRÂNSITO

Para Marcel Duchamp (BATTCKOCK, 1975, p. 73), 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”, abrindo a via à participação do público no processo de criação. A “obra” como experiência começa com o artista e se consoma no outro. Nesse caso, a noção de participação não tem necessariamente a ver com a interação

46 Sobre o assunto ver Vinhosa (2011).



106 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, voluntariamente se apropria 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, o reinsere em outro quadro de coisas, um novo conjunto de agenciamentos em vista de lhe acrescentar ou subtrair uma ou mais 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 lacunas inadvertidamente deixadas pela intenção do artista, as consequências são imprevisíveis, e o tanto de digressões que é praticado e acrescentado ao objeto, antes inerte e mudo, faz 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 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*. Porquanto 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; seu destino está entregue à posteridade, como apontou Duchamp (BATTCKOCK, 1975).



DA INSTABILIDADE DOS LUGARES DE CADA UM



As iniciativas do Minimalismo quando este se recusa ao objeto autônomo fechado em seu interior, a favor de uma expansão da escultura no ambiente, parecem colocar o problema de outro modo, mas igualmente fundamental. Michael Fried, no texto *Art and objecthood*, publicado originalmente na *Artforum*, em 1967,⁴⁷ sustenta que certas obras de Donald Judd, Robert Morris e Tony Smith, por exemplo, já não constituíam 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, por meio de leitura crítica dos

47 No Brasil: Fried (2002).



108 textos e depoimentos de alguns artistas implicados, em especial os de Judd e os de Morris, o caráter de objetividade 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 pintura/nem esculturas de Judd, por exemplo, constituindo-se como totalidades sem partes, apresentam-se como objetos ocultos que, em vez de projetar um espaço interior em que habitualmente as partes se articulam em prol de uma estrutura fechada e coesa em conteúdos formais, se revelam 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 a intervalos regulares no espaço (paredes ou chão), em virtude da forma constante, simples e inteira que cada uma delas contempla isoladamente, induzem 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 no espaço real, juntamente com a arquitetura em que foi inserido, formando um quase ambiente. 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,



110 fora de questão. Os minimalistas estão a um passo de aproximar experiência estética e uso.

Fora do eixo habitual da arte ocidental – Europa - Estados- Unidos – outras investidas importantes, mas seguindo por outros caminhos, estão concorrendo para igual aproximação. As iniciativas de Lygia Clark, por exemplo, partindo primeiramente de questões levantadas por Mondrian a propósito de uma arte que se projeta no espaço real do espectador, alcançam, nos anos 1960, independência conceitual quando se descolam de uma postura restritamente plástica para se lançar em uma aventura sinestésica. Em trabalhos como *máscaras sensoriais*, cheiros, texturas e sons convocam os órgãos dos sentidos a se integrar na experiência de imersão psicológica que promovem. A proposição *Caminhando*, em que a artista instrui o público a fazer uma fita de Möebius e em seguida cortá-la longitudinalmente, seguindo seu contorno até não conseguir mais e, por fim, abandonar a tarefa, representa uma torção capital na trajetória da artista. Primeiro porque a noção de proposição⁴⁸ que vem a substituir a de obra remete o artista a uma posição distinta da que até então ocupava desde o Renascimento; ele passará agora a induzir o público a executar uma ação, ainda que seja banal como a de cortar uma fita de papel, em vez de ele mesmo a empreender com suas habilidades diferenciadas. Em segundo lugar porque, enfraquecendo a autoridade do artista sobre a obra, mas nem tanto em termos de autoria,

48 Esse termo passa a ser usado por muitos artistas da época; o fato de ter sido ou não inventado pela artista importa pouco para o que estamos afirmando.



entende o público como elo fundamental de sua consumação e sentido. Posteriormente, as proposições de Clark evoluem para os objetos relacionais em contexto terapêutico, que segundo a artista só ganham conteúdo e expressividade quando são experimentados pelo sujeito, e acabam por ultrapassar em muito as expectativas unicamente do campo da arte, adentrando o da psicologia; preservam, contudo, em sua coerência estendida, a coesão interna que se espera de uma obra ampliada investida de um princípio de arte, como veremos adiante.

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 promovem. A pergunta, portanto, seria se mesmo assim o artista estaria ainda em situação de ocasionar uma obra – pergunta que recai igualmente sobre a nossa questão inicial, a de saber o que nos qualifica como artistas.

A PARTICIPAÇÃO NO ENLACE DA ELABORAÇÃO

A participação em suas diferentes nuances de comprometimento com os sujeitos – artista e público – não só mudou a noção de obra como afetou profundamente a prática artística



112 desde ao menos os anos 1960. Desde então, todo objeto de arte é, antes de tudo, relacional não somente por promover interações entre pessoas, mas por se constituir por intermédio delas. A noção de trabalho de arte como intrusão intencional de um evento no espaço social, e então de um objeto em interlocução com o outro, sendo esse evento um segmento integrado à obra ampliada, como temos sustentado, veio a ocupar o lugar da obra dada. É fato que, na ambiguidade dos polos agentivos – artista e público em interação participativa –, o objeto relacional se reparte em dois no momento de sua ativação pela experiência. Se o artista é o agente da debragem inicial de uma matéria inerte que ganha forma intencional,⁴⁹ tornando-a causal (ativa) no contexto de uma situação posta – sujeito-objeto-sujeito –, em retorno, para exercer de fato seu efeito agentivo, o objeto vai depender de sua ativação. Um terceiro endereçamento acontece quando os polos da ação causal são invertidos, agora pelo público, e o objeto é reelaborado na relação sujeito/sujeito em suas atribuições imprevisíveis; que seja um qualquer destino prático que o público, em arbítrio de sua liberdade, faça uso do objeto, redirecionando o vetor causa-efeito. Se essa situação ambivalente desloca o artista para uma posição mais acanhada da que até então vinha ocupando, ela não o elimina da cadeia de ações consecutivas. Antes de defender esse ponto

49 Vale esclarecer aqui que a expressão forma intencional não significa necessariamente uma ação de transformação direta sobre a matéria, mas pode ser simbólica senão já não o seria desde sempre, visto que o objeto de arte, sendo antes de tudo um objeto de cultura, é sempre simbólico.



de vista que redime a posição do artista na cadeia produtiva da arte, faço aqui uma breve derivação para explicar que esse círculo agentivo aberto que alimenta a prática artística está baseado em minha compreensão das leituras que fiz de Alfredo Gell (2018). O autor desconfia do fato de a arte ser caracterizada unicamente em termos estéticos, preferindo o conceito de agência para a qualificar. No caso, Gell entende que a sensibilidade estética é uma atribuição da cultura europeia que a supõe universal e direcionada para as formas de beleza, inerente e necessária a todo humano. Ao entendê-la como tal, ele questiona, e com razão, certa tendência da antropologia da arte em reconhecer que uma cultura não dispondo do conceito de arte teria, no entanto, competências apreciativas reservadas a alguns de seus objetos esmerados, que poderiam vir a ocupar esse lugar da arte em um vetor de equidades reparativas de uma humanidade perdida. Com efeito, se considerarmos a equivalência humana em termos eurocêntricos, bastaria encontrar os padrões de beleza endógenos para justificar a existência da arte em outras culturas. É justamente esse equívoco que o autor quer evitar ao pôr em dúvida a sensibilidade estética como traço universal da sensibilidade artística, porque supõe que identificar a arte por esses termos seria conservar cada cultura em seu próprio enclave antropológico, criando um desnível significativo entre a arte ocidental e as artes étnicas, realizadas por outros grupos sociais a partir de seus próprios valores artísticos. Se o autor está certo em sua crítica, ele, no entanto, tem uma compreensão muito restrita de estética quando





114 a indentifica com certos padrões de beleza no lugar de a entender como uma interação do indivíduo com o mundo, seus objetos e sujeitos. A arte como experiência não está direcionada nem aos padrões de beleza nem à apreciação de certos objetos que revelem certo grau de sensibilidade artística dos sujeitos. A relação com o mundo será eficaz na mesma medida em que nos propiciar uma experiência gratificante, seja qual for o seu objeto. Por outro lado, o conceito de participação abraça tanto o círculo agentivo quanto a experiência estética nos termos em que a estou defendendo.

Assim e retomando a discussão, se a nova situação que se insinua com a participação abriu passagem para a contribuição de um público aos desfechos incertos do trabalho, fosse uma proposição ou matéria tradicional (uma pintura, por exemplo), ela introduziu, aparentemente, o risco de se perder de vista o artista tanto quanto o seu objeto: a obra de arte. Em vista, porém, do que estou argumentando desde o início, minha crença afirma justamente o contrário. Ao repartir os lugares que tradicionalmente instituíram a obra de arte desde o Renascimento,⁵⁰ reconfigurando sua compreensão, a participação não liberou o artista do primeiro passo para o enlace da trama relacional. Se ele se mostra um tanto enfraquecido devido à sensação de que seu objeto se esvaneceu na ideia de arte ou de proposição, reside na laboração, noção discutida no primeiro capítulo, o sentido que restitui a obra pelo viés de sua compreensão ampliada, que exige elaboração e trabalho;

50 Ler a este respeito o ensaio O que a arte faz? (VINHOSA, 2010).



não fosse isso não poderíamos ressentir o princípio de arte que religa cada um dos avanços na obra de Lygia Clark, por exemplo. Se o *Caminhando*, como comentado, enfraquece o artista como hábil executor, ele não deixa de ser menos um objeto de arte no sentido, igualmente já discutido, do evento, esse de tornar pública uma proposição, conferindo-lhe coerência e clareza operacional. Enquanto forma artística propositiva, o *Caminhando* demarca um importante movimento de virada, mas que mantém um elo se não com tudo que Lygia fez anteriormente, ao menos com a principal envergadura de sua obra ampliada, determinando uma conduta, uma postura e, por fim uma ética da artista, toda conduzida pela vereda da arte como experiência. Nesse sentido, o *Caminhando* demarca uma intencionalidade clara e se inscreve desde o interior da obra de Lygia Clark quando a artista, ao se apropriar da fita de Möebius, insiste no reverso do inverso que estrutura os eus de cada eu de nós no objeto.

No esforço da elaboração e da laboração, é possível dizer que, em um sentido, a obra de arte que vale o predicativo ampliado põe em evidência o princípio de arte, desde sempre tão solidário ao modo de fazer do artista, que, por sua vez, sobrecarrega a obra de teor humano. O dom do artista é então unicamente o legado exemplar do trabalho investido na obra. Uma potência criativa que o particulariza, mas que se insinua em um outro qualquer como possibilidades de aprofundamentos mútuos. Seu fim e justificativa constituem a própria condição na qual nos vemos como agentes de nossa humanidade.



116 A REVIRAVOLTA HUMANA

Ao fim e ao cabo, é a qualidade da experiência que nos traz de volta ao teor humano, não importando se o objeto é de arte ou simples ferramenta funcional. 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 tratamos 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, sua condição de existência. Qualidades artísticas, por exemplo, podem ser observadas em trabalhos científicos ou filosóficos movidos pela obstinação gratuita e desinteressada de saber. Saber por saber, trabalhar por trabalhar como um artista.

Fazemos arte porque somos humanos; é uma fatalidade da espécie. Certamente o caráter mais proeminente dessa atividade é a gratuidade com a qual o artista se entrega à



experiência. Quanto mais espessa a camada humana for ressentida na obra, mais relevante ela será para nós que, do nosso lado, a experimentamos. Fato que reenvia indubitavelmente à noção de qualidade. Nesse ponto, tanto a obra do amador quanto a do profissional se assemelham. Suas consequências na cultura dependerão, contudo, do acesso aos circuitos de visibilidades e apreciação que uma e outra terão. 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 uma instituição psiquiátrica 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, e sua obra figura nos principais eventos internacionais do gênero.⁵¹ No final e para nossa perplexidade, o teor humano é tudo [ou apenas] o que fica para nós até a extinção da espécie. É nele que residem toda a necessidade, a profundidade, quiçá toda a “superficialidade” da arte. A experiência com ela nos espanta porque nos vemos espelhados.



51 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.





CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

1) Se tomo a arte como produção de objeto, é porque a entendo como necessariamente transitiva, quer dizer uma intrusão de um evento qualquer no espaço social levada a cabo por um sujeito, endereçada a um qualquer outro de sua espécie, portanto estruturada sempre na relação sujeito/objeto/sujeito, sendo esta uma estrutura ambivalente de vai e vem com todas as suas consequências agentivas, como discutimos.

2) O termo evento utilizado aqui me é caro por dois motivos, primeiro porque nele reside a agudeza daquilo que rompe com a linha contínua do espaço-tempo e introduz uma exceção no cotidiano para a qual somos subitamente atraídos. Em segundo lugar, porque é nessa fissura que se abre no curso da vida que a experiência tem lugar e começa a se processar enquanto tal (PEIRCE, 1978). Nesse caso, o evento



120 informa sobre uma mudança de nossa atitude, seja ela sutil ou brusca, que faz deslanchar todo um envolvimento do sujeito com o objeto de sua atenção. A contingência que lhe é própria nos é oportuna para falar de arte como algo que, ao inscrever-se fortuitamente no cotidiano, nos proporciona uma experiência excepcional em condições de transformar toda uma vida, como quando neste texto chamo a atenção para o momento em que, ao me encontrar com a arte, ela me tocou tão particularmente, que mudou meu caminho em sua direção.

3) Assim, acredito que a arte, estando alinhada com o curso da vida, introduz em sua costura um corte, uma descontinuidade necessária sem a qual ela não poderia surtir seu efeito transformador e nos proporcionar uma experiência completa. Com isso quero dizer que qualquer problematização que ressinta o afastamento da arte em relação à vida já é, de partida, uma falsa questão, porque é justamente demarcando sua excepcionalidade que a arte se integra à vida.

4) Podemos ter experiências profundas com as coisas da natureza, podemos mesmo nos sentir tristes ou alegres com o canto de um pássaro que nos pegue desprevidido, com o desenho inusitado de uma montanha, a agilidade escorregadia de uma serpente no solo, mas em se tratando de arte, essa experiência colocará sempre dois sujeitos frente a frente porquanto tem no objeto o ponto de desalinhamento intencional. Não importa se de fato o objeto foi ocasionado





ou não por um sujeito, mas basta supor que sim para que exerça sobre mim seu efeito relacional (GENETTE, 1997). Sendo essa a exigência mínima, o objeto de arte será aquele supostamente elaborado por um sujeito e direcionado, que seja, a mim, a todos nós. Assim, a arte está na vida em entrelace aos nossos agenciamentos simbólicos, sejam eles quais forem.

5) Também argumento que artista é todo aquele que abraça com afincamento o trabalho, sofrendo todo o desvelo de dor e prazer que o envolve. Em sua gratuidade, todo trabalho, exprimindo-se em um objeto, é um dom ao outro, por isso, em sua realização, a arte conserva em si a energia que lhe foi investida, o teor humano, que, como tal, é um bem inestimável que se transmite à posteridade, a toda a humanidade. Se o objeto de arte é um qualquer da prática do artista, então o artista precede a arte, ao passo que se qualificará por sua atitude em relação ao trabalho. Nesse caso a prática artística abre-se para todo sujeito com igual predisposição de espírito, na mesma medida em que teremos o universo dos objetos da arte ampliado.

6) Na relação original que ela mantém com o trabalho, a arte tornou-se modelo porque conservou em sua atividade o princípio de totalidade e de entrega incondicional do sujeito ao que faz, transferindo isso para todas as outras atividades humanas cuja atitude de doação de si é incondicional e sem finalidade imediata. Assim, em sentido ampliado, todo





122 ser humano que trabalha pode de fato ser um artista se ele preserva o prazer no que faz e o faz com a gratuidade de quem doa, ainda que receba compensação monetária, o que é louvável. Não se trata evidentemente de se pensar o artista como marginal ao sistema em que vive. Como todo profissional, o artista deve cobrar e receber dignamente a recompensa monetária por seu trabalho diferenciado. Assim, todo artista encontra os meios de continuar fazendo sua obra se ele é um artista como está prescrito em sua obsessão de viver na arte.

7) Ainda sobre o desnível arte e vida, se a arte está aberta a todo sujeito que introduz um objeto excepcional no espaço social como estou sustentando, essa ação no entanto remete-se a certas atividades, as quais desde sempre reconhecem certos sujeitos, assim como os designam para lugares distribuídos segundo as especificidades da prática de cada um. Temos então instituições sociais e reguladoras, seja aquela do escriba no antigo Egito, a do mestre de ofícios na Idade Média, a do embalador de defuntos no Japão, por exemplo. A esse propósito, lembro-me aqui do filme *A partida*, cujo argumento se desenvolve em torno da concepção de arte no Ocidente em confronto com a do Oriente, ambas enredadas no desejo obstinado do personagem principal em ser admitido na Orquestra Nacional de Tóquio, mesmo sendo um músico medíocre. No dia em que é aceito, a Orquestra encerra suas atividades, e o destino o empurra para um posto infeliz, o de o embalador de defuntos a serviço





de uma funerária, arte ritual na qual se tornará, aos poucos, um grande mestre.⁵² Em todos esses casos, a instituição instaura uma tradição que reúne sujeitos e objetos em torno de certos problemas técnicos e conceituais, os quais podem atravessar gerações. Eles embasarão não somente as condutas operacionais, como também o plano discursivo sobre as práticas, mesmo que esse discurso não seja formalmente elaborado, como seria o caso da arte popular; ele é aplicado pelos pares na avaliação horizontal e recíproca do trabalho de cada um ou, no caso vertical, na transmissão de saberes mestre/aprendiz. Os sujeitos dessas práticas, os artistas, excedem em suas competências, que podem ser verificadas nos objetos que produzem por quem os experimenta.



8) Se toda arte aspira a técnicas, essas podem, por um lado, ser relativas ao *métier* e, por consequência, são procedimentos passíveis de ser ensinados para se atingir um resultado esperado; por outro, elas serão intrínsecas à própria elaboração do trabalho, participando de seu conteúdo em alinhavo expressivo com a ideia. Nos dois casos a técnica insinua-se no objeto, mas no último, apesar de ser possível apontá-la, ela não poderia ser útil a qualquer outro que seja porque se encerra na noção de trabalho artístico que estou propondo: como criação de regras operacionais.



52 *Filme* de Yojiro Takita realizado em 2008.





124 9) Conhecer as regras não nos ajudaria em sua replicação no objeto independentemente do sujeito de sua ação, porquanto são dinâmicas e não estão separadas de sua aplicação. Assim para cada trabalho que se inicia uma nova regra é inventada, de tal forma que suas combinações internas funcionam como um jogo que nos permite vislumbrar desdobramentos possíveis enquanto o trabalho se faz enquanto regras. Podemos dizer que regra e trabalho são pensamentos integrados nas ações.

10) Todo trabalho assume uma ou várias formas artísticas dependendo de seu suporte ou lugar de exposição. A noção de forma artística associa o modo expositivo com o conteúdo do trabalho. Não se confundem nunca como meras situações formais e compositivas, mas visam ao maior desempenho expressivo da ideia/poética segundo o meio material em que o trabalho encarna.

11) Com o advento do campo artístico que emerge lentamente em finais do século XV até a sua consolidação no século XIX no Ocidente, a arte foi repartida em torno daquilo que veio a ser o objeto de sua prática: a obra de arte. Na seara dessa especialização um discurso foi sendo também lentamente elaborado com lastro na história e nas teorias autorreferentes que recortaram um campo de saber em torno das dificuldades e problemas relativos à concepção e realização de seu objeto enquanto agente expressivo da beleza e/ou das ideias e poéticas. Dessa forma a figura do ar-





tista e o objeto de sua prática se recortaram nitidamente no campo social, sendo possível pensar a arte como um sistema produtivo entre outros que visa à formação profissional. Se ser artista implica assumir certas agendas sociais, seguir na profissão exige, primeiro, formação e, em seguida, que se consolide uma carreira pública. Fosse isso diferente não justificaria estar aqui refletindo sobre o que nos qualifica nem me esforçaria em transmitir o conhecimento adquirido em seu exercício.

12) Depois de tudo, negar o lugar da arte como arte na sociedade seria o mesmo que trair os artistas. Enquanto houver arte como atividade diferenciada, haverá artistas. E mesmo que a arte acabe, os artistas continuarão a existir e a exercê-la em atividades outras, outros objetos, pois vieram antes dela, mas não mais a iremos encontrar onde, de hábito, a encontrávamos.

13) Se na redistribuição de lugares ocasionada com a emergência do campo interessava ao artista desenvolver habilidades técnicas que melhor lhe servissem na execução do trabalho de modo a impressionar o público, a este interessou adquirir competência para julgar os resultados. Justamente nessa brecha da apreciação pública o julgamento de gosto ganha relevo entre os assuntos filosóficos. Saber se o gosto estava ou não fundado nas qualidades evidentes, então se era objetivo ou subjetivo, levou à individualização da experiência sensível como estética, uma faculdade comum,





126 atribuída a todos os homens. Se a conceituação e descrição da experiência estética, isenta de toda finalidade e conceito, acessível a todo homem, reconhece a autoridade do público por sua sensibilidade inata e preferências de gosto; por descuido ou mal entendimento, transferiram-se essas condições de isenção para o objeto, repartindo seu universo em dois: o dos artísticos e o dos técnicos. Dessa forma, os espaços da arte se especializaram de forma a propiciar uma atenção orientada para a apreciação do objeto, aumentando a sensação de distanciamento entre a arte e a vida.

14) Se o desnível entre arte e vida é uma ilusão necessária do campo profissional, o qual prescreve certas regras e determina os lugares de seus agentes que compartilham crenças, esse campo exclui, no entanto, um vasto número de objetos e sujeitos cuja obra e ofício não foram por ele acolhidos.

15) Finalmente, a noção de estética como uma qualquer experiência que nos traga plena satisfação, ressitua a arte no fluxo de nossas vidas, sem perder de vista o artista. Se sua qualidade é o termômetro de nossas escolhas, é porque reconhecemos no objeto experimentado o teor humano que se transfere a nós como dom de todo artista. Ressentida em nossa intimidade, a experiência qualitativa, qualquer que seja, travada na relação sujeito/objeto/sujeito, reconhece a arte naquilo em que seu objeto pode transformar nossa existência.



16) Retive-me em alguns momentos do texto para chamar a atenção para a arquitetura, em especial a casa, que, no meu entender, é um dos exemplos mais vivos de arte como experiência em fluxo de nossa existência. Assim na vida como na arte.



REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Unicamp, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BALZAC, Honoré de. *Le chef-œuvre inconnu*. Paris: Flammarion, 2008.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique*. Paris: L'Herne/Bibliothèque de Philosophie et d'Esthétique, 1998.

BAXANDALL, Michael. *L'œil du Quattrocento*. Paris: Gallimard, 1985.

BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.



- 130 BELTING, Hans. *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris: Cerf, 2007
- BELTING, Hans. *Le chef-œuvre invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambron, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. Gênese histórica de uma estética pura. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009, p. 281-298.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction, critique social du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Libre échange*. Paris: Seuil, 1994.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *L'amour à l'art*. Paris: Minuit, 1971.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien: l'art du faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1989.
- DEWEY, John. *Art comme expérience*. Pau: Farago, 2005.
- DICKIE, George. Defining Art II. In: GENETTE, G. (Org.). *Esthétique et poétique*. Paris: Seuil, (1992) [1973], p. 9-32.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Editorial UFMG, 2018.





DUCHAMP, Marcel. *L'artiste doit-il aller à l'université?* In: *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994, p. 236-239. © Succession Marcel Duchamp, Paris: Adagp, Adagp, 2007. Disponível em <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-duchamp/ens-duchamp.htm#texte2>. Acesso em 10/04/2022.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 71-74.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese?* São Paulo: Perspectiva, 2016.

FRANCA-HUCHET, Patricia. O que na arte nos qualifica? In: VINHOSA, Luciano (Org.). *Horizontes da arte, práticas artísticas em devir*. Rio de Janeiro: NAU, 2010, p. 14-30.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 130-147, 2002.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art: la relation esthétique*. Paris: Seuil, 1997.

GENETTE, Gérard. (Org.). *Esthétique et poétique*. Paris: Seuil, 1992.

GOMBRICH, Ernst. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HEGEWISCH, Katharina. (Dir.). *L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*. Paris: Editions du Regard, 1998.

HUME, David. Do padrão do gosto. In: *Hume – vida e obra*. (Coleção Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HYDE, Lewis. *A dádiva: como o espírito criador transforma o*



132 mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

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

KRAUSS, Rosalind. (1990). Les espaces discursifs de la photographie. In: KRAUSS, R. *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, p. 37-56.

LAGEIRA, Jacinto. Valor estético do dom. In: VINHOSA, Luciano; D'ANGELO, Martha (Orgs.). *Interlocuções: estética, produção e crítica de arte*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 345-351.

PEIRCE, Charles Sanders. *Écris sur le signe: rassemblés, traduits e commentés par Gérard Deledalle*. Paris: Seuil, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível, estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SEARLE, John. *La construction de la réalité sociale*. Paris: Gallimard, 1995.

SILVA, Isabela Souza da; SANTOS, Jean Carlos de Souza dos. (2020). Galpão Bela Maré: sentidos e práticas curatoriais urgentes. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 71-86, 2020. DOI: 10.22409/poiesis.v21i35.40411.

SMITHSON, Robert. *A provisional theory of non-sites*, 1968. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>. Acesso em 10/04/2022.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes. 2011.

VINHOSA, Luciano. (2021). Dispositivos de imersão e a autorrepresentação do espectador: o uso do televisor em



espaços expositivos. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 336-346, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8663932.

VINHOSA, Luciano. O teor humano da arte. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 15, n. 24, p. 179-198, 2018. DOI: 10.22409/poiesis.1524.179-198.

VINHOSA, Luciano. Prática artística e experiência humana. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 22, n. 36, p. 1-14, 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: 10.22456/2179-8001.44963.

VINHOSA, Luciano. Artista e receptor, fronteiras amolecidas no ato fotográfico. In: *Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

VINHOSA, Luciano. O que a arte faz? In: VINHOSA, Luciano (Org.). *Horizontes da arte, práticas artísticas em devir*. Rio de Janeiro: Nau, 2010, p. 184-206.

VINHOSA, Luciano. Da prática da arte às outras práticas: o papel da arte na produção de realidades. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 116-123, 2006.

VINHOSA, Luciano. Da prática da arte à prática do artista contemporâneo. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 143-157, 2005.

VINHOSA, Luciano. *De la pratique de l'art aux autres pratiques, le rôle de l'art dans la production de réalités*. Tese (Doutorado). Université du Québec à Montréal, Montréal, 2004.

VINHOSA, Luciano. Da arte: sua condição contemporânea. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 35-63, 1998.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. (Col. Os pensadores). São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.









UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor **Antonio Cláudio Lucas da Nóbrega**

Vice-Reitor **Fábio Barboza Passos**

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação **Andrea Brito Latgé**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES**

Coordenador **Luciano Vinhosa**



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

V784a Vinhosa, Luciano
Assim na arte como na vida / Luciano Vinhosa. – Rio de Janeiro: Circuito; Niterói: PPGCA-UFF, 2022. 140 p.: il. ; 13x20 cm. – (Coleção Teses & Ensaios Críticos).

Bibliografia p. 129

ISBN 978-65-84927-03-2

1. Artes. 2. Arte Contemporânea. 3. Filosofia. 4. Sociologia.
I. Título. II. Série. III. Estudos contemporâneos das artes.

CDU 7:316

CDD 700





