



Figura 1 - Árvore, 2003  
Foto do autor

# Da prática da arte à prática do artista contemporâneo<sup>1</sup>

Luciano Vinhosa Simão\*

Em face do lugar que o objeto "sem qualidade" artística ocupa na cena contemporânea, adotei o ponto de vista do público e refleti sobre a singularidade da prática do artista, assim como do objeto dessa prática: a obra de arte. Se referir-se à prática artística implica reconhecer seu estatuto diferencial no campo social, seria porque o objeto dessa prática tem um modo particular de funcionamento, o qual lhe assegura autonomia. A *filosofia do uso* esboçada por Jean-Pierre Cometti<sup>2</sup> e a noção de *horizonte de expectativa do receptor* avançada por Hans Robert Jauss<sup>3</sup> constituirão o fundamento teórico da discussão.

Estética, arte contemporânea, poética

## Por uma filosofia dos usos

### Considerações preliminares

Para o público não especializado, um número considerável de objetos de arte expostos nos museus e galerias não passa de objetos ordinários. O *ready-made* vem a ser o paradigma dessa situação porque, aos olhos do receptor, ele não revela nenhuma "qualidade" que se possa atribuir à prática do artista. Os fatos levam a crer que o estatuto de arte do objeto seja simples efeito dos "espaços protegidos"<sup>4</sup>. Ora, contexto e objeto, entretanto, formam uma só entidade no momento da experiência, constituindo assim a condição da recepção.

Além disso, a concepção de contexto toma um sentido mais amplo do que o associado apenas às condições físico-simbólicas dos lugares de exposição; ela remete também às condições de aprendizagem dos indivíduos. Noções como a de "arte", por exemplo, encontram seu limite nas convenções que concernem às práticas culturais. Em seu cotidiano, o grupo social apreende os objetos mediante seus modos de emprego ao mesmo tempo que os organiza em exemplos de classe ao compará-los no momento da experiência.

Por outro lado, mais do que corresponder a um objeto, toda prática engendra seus objetos. Dessa forma, no centro da prática artística encontra-se a prática da obra de arte. De saída, diferentes atores sociais colaboram de diversas maneiras para a produção da obra: o fabricante engaja-se na produção material, indispensável a sua concretização; os técnicos colaboram com os procedimentos

\* Luciano Vinhosa Simão é professor adjunto do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense e colaborador na Pós-Graduação em Artes Visuais de EBA/ UFRJ. É doutor em Études et Pratiques des Arts pela Université du Québec à Montréal. É mestre em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1 Uma versão deste artigo foi publicada na revista de estudos estéticos *Figures de L'art n 10, l'esthétique aujourd'hui*, sob o título *Penser l'œuvre dans son sens élargi*, na França.

2 *Art, modes d'emploi: esquisses d'une philosophie de l'usage*. Bruxelles: La lettre volée, 2000.

3 *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

4 Talvez tenha sido isso que levou Baudrillard a denunciar o complô da arte: *L'art contemporain joue de cette incertitude, de l'impossibilité d'un jugement de valeur esthétique fondé, et spéculé sur la culpabilité de ceux qui n'y comprennent rien, ou qui n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre*. (Baudrillard, Jean. *Le complot de l'art*. Paris: Sens et Tonka, 1977, p. 27) (A arte contemporânea joga com a incerteza, com a impossibilidade de se ter um julgamento estético fundamentado, e especula acerca da culpabilidade daqueles que não a compreendem, ou que ainda não compreenderam que, nesse tipo de arte, não há nada para se compreender).

executivos.<sup>5</sup> De um ponto de vista mais estreito, porém, a prática da obra institui-se por duas vertentes: de um lado, concerne à prática do artista, de outro, à da recepção. A relação comum às regras é o que atravessa a obra e une os dois lados da produção. Assim, artista e público são cúmplices de um mesmo mundo: o mundo da arte.

Fica evidente que, se as convenções são compartilhadas tacitamente por um grupo social, qualquer membro desse grupo poderia, servindo-se de uma delas, instaurar um evento artístico. Contudo, embora o recurso a certas convenções possa promover um tal evento, esse não seria suficiente para evidenciar a singularidade da prática do artista. Penso que o artefato pode impor-se como obra de arte mais pelo que revela do modo "fazer" do artista do que por possuir um eventual caráter "artístico" ou, ainda, por ser apreciado por uma instituição social (*um mundo da arte*)<sup>6</sup>.

Os atributos não artísticos que integram as proposições artísticas de Duchamp, por exemplo, nos dão a prova de sua atitude iconoclasta e corrobora sua visão de mundo. Desta forma, tudo que a obra revela em sua aparência aponta também para uma ética. Uma breve comparação entre Beuys e Duchamp esclarecerá essa consideração. Ninguém contestaria que o pedaço de feltro com gordura exposto num museu tira proveito da estratégia artística de Duchamp. Mas, ao contrário desse último, Beuys investe o objeto de uma perspectiva metafórica, digamos, edificadora. Nele, a matéria da qual o objeto é composto, a gordura, vem a ser o símbolo encarnado do que a constitui: energia condensada, ponto de convergência entre isto que é visível e aquilo que não o é. Dessa forma, as obras dos artistas em questão investem em representações de mundo distintas. Fica evidente que existe uma diferença fundamental entre um simples objeto artístico e uma obra. Donde a seguinte premissa: uma crítica do objeto de arte deve hoje levar em conta um novo estatuto de obra, muito além daquele centrado no objeto. A obra deve ser abordada a partir de um ponto de vista ampliado.

Enfim, penso que o *ready-made* possui, sim, um caráter artístico, que não seria um meio efeito dos espaços da arte. Na verdade, sendo o objeto ordinário que ele é, a *Fontaine*, por exemplo, incorpora em sua forma tanto as condições ambientais quanto os discursos aí produzidos. Em outras palavras, as contingências espaço-temporais são constitutivas da forma final do *ready-made*. Antes que se constituir como um "objeto de arte", o *ready-made* é um **evento artístico**, na medida em que tira proveito das condições ambientais para instaurar suas qualidades.

Essa reflexão, apresentada até o momento de maneira condensada, será desenvolvida ao longo deste artigo. No momento, farei uma aproximação da filosofia do uso desenvolvida por Cometti (2000)<sup>7</sup> àquela de Jauss (1978)<sup>8</sup>, relativa ao horizonte de expectativa do receptor – as quais me servirão de embasamento teórico.

5 Becker, H. S. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.

6 Para Dickie (1973) « Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1) un artefact 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation. » (Dickie, George. *Définir l'art*. In: Genette, Gerard. *Esthétique et poétique*. Paris: Seuil, 1992. p. 22) (Uma obra de arte, em termos de classificação, é 1) um artefato 2) ao qual um ou mais indivíduos, agindo em nome de uma determinada instituição social (o mundo da arte), conferiram o estatuto de candidato à apreciação).

7 *Op. cit.*

8 *Op. cit.*

## Das funções, dos usos e das regras

Admitindo com Dickie (1973)<sup>9</sup> que, no sentido amplo, a arte seja uma instituição social, ao orientar-se para o público, a obra se erige ao centro de uma arena pública em que as regras têm curso. No entanto, segundo Cometti, certas dificuldades se impõem quando aplicamos as regras às artes. Uma delas consiste em reduzir as regras aos cânones e, dessa maneira, torná-las acessíveis à razão; outra consistiria em reduzir sua compreensão aos critérios convencionais limitados a uma comunidade, de maneira que se admita que qualquer tipo de prática possa ser arte.

A partir de uma abordagem dos usos secundários que estendem o emprego das palavras para além do campo das regras gramaticais, Cometti contribui para a compreensão dos usos suscitados pelas práticas artísticas no contexto de nossa cultura. Ora, se há regras, há também um "resto" que lhes escapa. Este, próprio da arte, não se concebe como linguagem primordial funcionando paralelamente à linguagem ordinária. As linguagens ordinária e poética são uma e só se diferenciam pelo uso: primário e secundário. Mais do que linguagem metafórica, há o uso metafórico da linguagem. As nuances dependem das diferentes experiências relativas ao emprego da linguagem.

Para satisfazer à exigência do "resto", Cometti vai desenvolver uma teoria que põe em paralelo as teorias de Wittgenstein e as de Merleau-Ponty sobre a experiência do sentido na prática da linguagem. Compara os "jogos de linguagem" de um à fenomenologia do outro. O "resto" seria subjacente à noção de "expressão", compreendida no contexto da experiência. O que ultrapassa as regras se alojaria na experiência do sentido, em que o sentimento e a cognição estão unificados. Por outro lado, há uma produtividade presente no ato de aplicação das regras que é imanente a uma "forma de vida". Assim, as regras postas em práticas no contexto de uma comunidade participam de uma entidade coletiva ao mesmo tempo em que se somam às experiências individuais.

Para Wittgenstein, as condições de aplicação das regras residem *nas capacidades associadas a sua aprendizagem, e as aprendizagens são suas únicas condições*.<sup>10</sup> Se a palavra possui uma "fisionomia", um caráter próprio, o contexto em que ela é empregada é, no entanto, o fundamental. Porque, mesmo que ela conserve os traços originais de sua fisionomia, esta entraria, nos usos, em interação com as outras palavras (outras "fisionomias"). Por consequência, a palavra adquire expressão sempre atual, o que lhe confere uma "qualidade especial". Cometti enfatiza o paradoxo aparente da experiência: mesmo que ela evoque um tipo de experiência dita privada, a "qualidade" que a palavra adquire não deve nada à subjetividade, mas "evoca uma 'interioridade' sem instância interior"<sup>11</sup> porque, segundo Wittgenstein, a experiência da linguagem se ancora em uma "forma de vida". Cometti observa que a "experiência da palavra" em Wittgenstein está ligada à imediaticidade: "o que se exprime não está dissociado da expressão".<sup>12</sup>

9 Genette, G (1992). *Op. cit.*

10 Cometti, *op. cit.*, p. 12. (TA)

11 *Id.*, *ibid.*, p. 85. (TA)

12 *Id.*, *ibid.*, p. 86. (TA)

Do outro lado, Merleau-Ponty distingue dois tipos de linguagem: falada e falando. Em resumo, uma linguagem aprendida e outra que se constrói no momento da expressão, de onde emerge o sentido. No discurso corrente, constituindo o que excede à gramática pura, as palavras não são os únicos elementos em jogo, porque também está ali o corpo inteiro daquele que fala: "o sotaque, o tom, os gestos, a fisionomia".<sup>13</sup> Segundo Cometti, o "momento da expressão" em Merleau-Ponty vai ao encontro da "forma de vida" em Wittgenstein: "nos dois casos, toda expressão é da ordem do gesto, e um só sentido que 'saia da linguagem' é o que a relaciona ao horizonte não-formulado, e em certa medida mudo, das circunstâncias, dos atos e dos contextos compartilhados que constituem seu pano de fundo".<sup>14</sup> Para Cometti, "a origem da significação" situa-se mais na emergência das regras no momento de sua aplicação e de sua aprendizagem do que numa linguagem paralela com significação predeterminada.

Neste momento, eu creio ser possível fazer uma aproximação das teorias de Cometti e de Jauss, porque, na medida em que a experiência artística implica o *horizonte de expectativa* do receptor,<sup>15</sup> um objeto artístico qualquer só funciona como obra caso satisfaça às exigências do receptor em relação à arte e ao mundo. Nesse caso, as experiências pessoais do indivíduo, seus desejos, suas necessidades, suas aspirações investem-se na forma artística do objeto.

Se, de certa maneira, pode-se afirmar que o receptor "produz" a obra, é porque ele a reconstitui segundo suas expectativas ao mesmo tempo em que a apreende. Por outro lado, como a obra procede de intencionalidade, o confronto com ela leva o receptor a redimensionar seu universo de referências e, por conseguinte, seu horizonte de expectativas. A experiência do sentido provém então, por um lado, do objeto da experiência e, por outro, daquele que o experimenta. Nesse campo exploratório, a obra escapa às regras em seu sentido restrito. Podemos sustentar, então, que a relação artística de fato põe em curso uma produtividade.

Se, para Cometti, existe um uso *da* linguagem e outro *na* linguagem, usos primário e secundário, pode-se dizer igualmente que existe um uso *da* arte e outro *na* arte, o primeiro ligado às regras, revelando a dimensão pública da experiência artística, e o segundo, à experiência do sentido, a do indivíduo em face da obra. Entre a dimensão pública e a privada existe um ponto de interseção em que reside o que Wittgenstein chamou de "forma de vida". Essa noção remete à idéia de uma comunidade dentro da qual nos inscrevemos tão logo aspiramos a valores comuns. Posto que uma experiência coletiva participa também da experiência pessoal, um elemento de coesão social encontra-se na experiência privada do sentido. Assim, mesmo que ela se constitua em uma dimensão do coletivo, a forma de vida abraça também nossas expectativas pessoais em relação à arte e ao mundo. Lá onde aspiramos a uma forma de vida, a experiência privada nos religa ao mundo e nos subtrai da alienação.

13 *Id.*, *ibid.*, p. 100. (TA)

14 *Id.*, *ibid.*, p. 101. (TA)

15 Jauss (1978) sustenta que o horizonte de expectativa do receptor é modelado tanto esteticamente quanto sociologicamente. Assim, esse horizonte diria respeito tanto aos códigos estéticos compartilhados por um grupo social quanto aos interesses e às necessidades do grupo, condicionados pela situação histórica e econômica. No entanto, a insistência de Jauss em relacionar o horizonte de expectativas às determinações de classe social inspira reserva. Mesmo que o horizonte de expectativas reenvie aos códigos estéticos compartilhados por um grupo determinado, os indivíduos, antes de agirem em nome de uma classe, agem segundo seus interesses particulares. Ora, a noção de «comunidade», tal como sugerida por Wittgenstein, demonstra-se mais adequada a apreender a noção de horizonte de expectativa.

Se a obra de arte se erije em uma arena pública, é possível afirmar, ao menos de maneira relativa, que a arte ganha autonomia segundo o modo de funcionamento de seu objeto.

## Da autonomia da arte

### O sistema sociossimbólico da arte

Se estamos de acordo quanto ao fato de que toda prática agrupa indivíduos em torno de uma ordem produtiva comum, podemos conceber a autonomia da arte por simetria entre o modo "fazer" e o modo de emprego. A partir do momento em que essa ordem engendra objetos, eles se articulam intrinsecamente e se inscrevem num sistema de representação simbólica. Circulando nos limites desse sistema, tais objetos compartilham traços comuns, representam idéias, adquirem valor e se endereçam, em seguida, a um modo singular de compreensão do espaço e do tempo. Não surpreende, assim, que todo sistema simbólico se instaure enquanto instituição no centro de uma sociedade. Se toda instituição social engendra uma tradição, o sistema da arte não é diferente.

Para Becker,<sup>16</sup> que adota o ponto de vista de Kubler, "uma tradição representa uma cadeia de soluções para um problema comum".<sup>17</sup> Quando um mesmo problema se reconstitui em um novo contexto, ele se insinua sobre novos parâmetros. Por conseqüência, avança por soluções diferentes. Segundo essa lógica, em vez de estática, a tradição integra a dinâmica da sociedade. Assim, acumulando experiências até nossos dias, o sistema simbólico da arte ocidental inscreve-se em uma longa tradição que tem suas origens na Grécia antiga. De transformações em depurações, o que hoje resta intocável na prática artística é o modo estético de apreensão de seus objetos.

Como todo sistema simbólico implica um grupo de indivíduos, ele induz à organização de um campo mais ou menos autônomo dentro da sociedade, no qual esse grupo adquire representatividade. Com efeito, todo sistema simbólico engendra assentos funcionais em que atores sociais específicos têm lugares reservados. Em se tratando da prática das artes, o artista e o público são os componentes fundamentais, no momento mesmo em que ocupam lugares simétricos em relação à produção da obra. Associando o sistema de representação simbólica ao sistema de representações sociais, a prática da arte dá lugar a um sistema de representações sociossimbólico. Assim, os símbolos não são jamais dissociados do contexto dos usos sociais.

É possível que, no interior de um sistema sociossimbólico, proliferem continuamente objetos materiais e ideais, além de técnicas operacionais. É igualmente possível que ali se elaborem certos discursos e conceitos respectivos à organizações de seus objetos; que se edifiquem lugares específicos para sua ritualização;<sup>18</sup> que se criem esquemas simbólicos para a transmissão e socialização

16 Becker, *op. cit.*

17 *Id.*, *ibid.*, pp. 333-334. (TA)

18 Tais como as igrejas, os museus e os estádios olímpicos.

do sistema<sup>19</sup> e que, enfim, se estabelecem redes de reflexões críticas<sup>20</sup> e de trocas de produtos.<sup>21</sup>

De fato, na medida em que uma prática se organiza e se singulariza socialmente, opera-se uma recrudescência em seu aparelho funcional. Então, uma prática simbólica espontânea, vivida por um grupo social enquanto experiência cotidiana, tende a ser absorvida e reelaborada pela máquina institucional. Isso significa que, entre a produção e sua destinação, instâncias antes interligadas, se instala outra instância, mediadora, que as distancia. Tão logo os parceiros sociais, que até então participavam organicamente de um sistema de trocas simbólicas, são substituídos pelos agentes emblemáticos que se investem do poder institucional, o produto importa mais do que a produção. Tão logo a autoridade do *savoir-faire*, antes legitimada pelo grupo social diretamente implicado, é substituída pela caução do especialista, o discurso crítico tende a reorientar a experiência comum. No campo da arte contemporânea, os curadores, os comissários, os críticos, os colecionadores, os conservadores, os *marchands* representam sua parte forte, enquanto artistas e público, a parte fraca. Um tipo de prática que se impõe enquanto modelo hegemônico tende, no entanto, a apagar a diversidade.

Seria ingênuo acreditar que se possa falar a respeito de arte hoje sem pressupor a existência de um “campo social autônomo” fortemente amparado pelas instâncias de poder.<sup>22</sup> De fato, falar em obras, artistas e público enquanto entidades é já estabelecer uma estrutura funcional no centro de um sistema francamente singularizado. Mas, se, de um lado, o campo assegura a permanência do sistema simbólico e permite ao artista profissionalizar-se, propiciando as condições de produção, circulação e difusão de sua obra, de outro, esse mesmo campo reduz esse sistema a seus interesses imediatos. Assim, embora um vasto número de objetos e de *métiers* integrem o sistema da arte, o campo, ao se manifestar pelas decisões individuais de seus agentes, atua como receptor coletivo e os seleciona segundo suas expectativas em relação à arte. Todavia, tomada no largo quadro das tradições, antes que ater-se ao campo, a autonomia funcional da arte emerge do sistema simbólico, o qual assegura ao objeto sua forma de apreensão no campo social em geral.

### O objeto de arte e seu contexto total

Para Goodman,<sup>23</sup> é mais importante saber como um objeto funciona como obra do que conhecer a essência da arte. De acordo com o autor, quando um objeto é utilizado como arte, torna-se um símbolo. Nesse sentido, funcionar como obra é fazer referência, seja representando, seja exprimindo, seja exemplificando. Ainda que, para Goodman, a função simbólica implique ao menos um dos três modos de referir, eles não são exclusivos das obras de arte. Para autor, o símbolo artístico possuiria certas características particulares.

19 Tais como as partituras e os planos de arquitetura.

20 Tais como as universidades, as publicações especializadas, os seminários e os colóquios.

21 Tais como o circuito e o mercado de arte.

22 Chateau, Dominique. *L'art comme fait social total*. Paris: L'Harmattan, 1998.

23 Goodman. *Manières de faire des mondes*. Paris: J. Chambon, 1992.

Certos *sintomas estéticos* como a densidade sintática e semântica, a saturação, a exemplificação e a referência múltipla e complexa participam do modo simbólico da arte. Por outro lado, o fato de que ele apresente tais sintomas não nos permitiria afirmar em que medida um objeto é estético. Na experiência estética, antes que se faça atenção ao referente, existe um apego ao símbolo em si: "não podemos simplesmente atravessar o símbolo para ir direto àquilo a que ele se refere, como o fazemos quando respeitamos os semáforos, ou quando lemos os textos científicos."<sup>24</sup> Na arte, a opacidade do símbolo constituiria a singularidade do seu modo de funcionamento.

Como Goodman, penso que um objeto, antes de "ser" arte, funciona como obra. Todavia, visto que não possui essência artística, o que de fato lhe permite se constituir e funcionar como obra é o **contexto total** em que a experiência tem lugar. No **contexto total**, objeto e receptor não estão dissociados das contingências ambientais que dão lugar à experiência. De um lado, esse contexto remete o receptor ao interior de um sistema de representação simbólica, e, de outro, suas competências individuais fornecem o "tom" à experiência. Posto de outra forma, tão logo a função de todo objeto dependa do contexto, o que determina seu uso artístico é tanto as contingências espaço-temporais de sua apresentação quanto as condições de aprendizagem do receptor.

Ora, se Cometti<sup>25</sup> tem razão, significado ordinário e significado artístico constituem um só significado, o qual procede a uma diferenciação de funcionamento simbólico segundo o uso do objeto. Se a função ordinária implicaria uma ação direta, uma verdadeira instrumentalização do objeto enquanto ferramenta, a função artística o remete antes a uma metáfora. O modo de funcionamento dependeria das circunstâncias em que a experiência se realiza.

Haveria então um ponto em que as dimensões ordinária e metafórica do objeto convergem no sentido da obra, ainda que assumindo funções simbólicas diferentes. Se, numa dada situação, por exemplo, a forma de um artefato se adapta àquela da fechadura, dele me sirvo a fim de abrir a porta do cômodo em que estou involuntariamente trancado. Essa representação se deverá a uma prática quase atávica, que me impele a empregar o objeto como ferramenta. Se, em outra situação, as contingências espaço-temporais me sugerissem o uso artístico, o objeto seria antes apreendido metaforicamente, por exemplo, se eu o encontrasse sobre um praticável no museu. Bem entendido, da dimensão artística participa também a dimensão ordinária do objeto, pois o sentido metafórico que ele assume é uma co-extensão do sentido trivial. De fato, no **contexto simbólico total** em que a experiência tem lugar, o modo de funcionamento do objeto não está separado das condições espaço-temporais, assim como essas não se dissociam de um sistema de representação intrínseco a uma prática. Tão logo a experiência artística se encontre na interseção entre o objeto, o sujeito e o meio ambiente, o **contexto total** reterá a experiência

24 *Id.*, *ibid.*, p. 92. (TA)

25 Cometti, *op. cit.*

para o **evento**, mais do que para o objeto.<sup>26</sup> Em suma, uma obra de arte só o "é" na condição de ser proposta e, então, recebida como arte em consideração às conjunturas de sua aparição.

## Da prática do artista

### Do estético ao artístico

Na prática cotidiana, as noções de relação estética e de relação artística, de objeto artístico e de obra de arte acham-se confundidas. Com isso, algumas distinções conceituais tornam-se, de saída, úteis. Segundo Genette,<sup>27</sup> a relação estética define-se primeiro por uma atenção dirigida às propriedades *aspectuais*<sup>28</sup> do objeto. Em seguida, essa atenção nos conduz a uma apreciação da experiência. Se todo objeto de arte é um objeto estético, por outro lado, nem todo objeto estético é forçosamente um objeto de arte. De tal maneira que, enquanto o objeto de arte é o objeto singular porque prometido à relação estética, o objeto estético pode ser um objeto qualquer, pois não importa qual seja, sempre se pode prestar à experiência estética. Assim, a relação estética do tipo artístico diferencia-se da outra por possuir, *a priori*, seu próprio objeto.

Se, por outro lado, o que, para Genette, define as obras de arte é o caráter estético deliberado,<sup>29</sup> a relação estética com as obras de arte dependeria do reconhecimento por parte do receptor dessa intenção, pouco importando que ela seja factual ou apenas suposta. Ora, supor uma intenção implica antes admitir que um dado objeto da relação seja o portador evidente de uma ação humana orientada a um fim, sendo essa ação, como afirma Dickie,<sup>30</sup> o gesto que faz de um objeto o candidato à apreciação de um grupo social – o mundo da arte. Se tal ação produz um efeito particular sobre um grupo, isso se deve à evidência de certas convenções. No conjunto, tais convenções constituem estratégias de indução sobre a forma de apreensão do evento. Assim, as estratégias vêm a ser o que chamo "artístico". Gestos tão simples quanto banais, como fazer um desenho, assiná-lo, emoldurá-lo, pendurá-lo na parede, independentemente do resultado, são estratégias que corroboram na constituição de um evento estético do tipo artístico. Assim, pode-se compreender o "artístico" como o conjunto das operações convencionais aplicadas a um objeto particular tendo por finalidade implicar o outro (o receptor) em um modo singular de relação estética: a relação artística.

Por outro lado, como estão disponíveis no campo social, qualquer um pode fazer uso de uma estratégia artística em seu cotidiano e evidenciar uma intencionalidade estética. De fato o artístico está por quase toda parte, seja na moda, nos penteados, na ornamentação, na cirurgia plástica, nas vitrinas, nas prateleiras dos supermercados e onde quer que se observe ao redor. Eu não concluiria, porém, como o fez Chateau, afirmando que a publicidade, por

26 Peirce afirma que a "coisa" à qual a noção de experiência melhor se aplica é o evento. (*Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978).

27 Genette, G. *L'œuvre de l'art: la relation esthétique*. Paris: Seuil, 1997.

28 O autor emprega o termo "aspectuel" no lugar de "formel" ou "perceptuel" porque acredita que aquele primeiro qualificaria melhor a relação estética que abraça simultaneamente certas informações laterais (conceituais), as quais não estão sujeitas à percepção direta.

29 "(...) car il est pour moi spécifique, et donc définitoire, des œuvres d'art de procéder d'une intention esthétique, et donc d'exercer une telle fonction, là où les autres sortes d'objets ne peuvent provoquer qu'un effet esthétique purement attentionnel". (Genette, 1997, *op. cit.*, p. 7) (... porque é para mim específico, e então *definitório*, das obras de arte que elas procedam de intencionalidade estética, e então de exercerem esta função enquanto os outros tipos de objetos só podem provocar um efeito estético puramente atencional.)

30 Dickie, *op. cit.*

exemplo, não poderia ser recebida como arte,<sup>31</sup> porque, apesar de artística, ela não caberia, segundo o autor, no universo dos objetos de arte. Eu não saberia, por conseguinte, encerrar a prática da arte dentro de um só quadro de valores, dentro de um só campo da arte. A partir do fato notório de que ela participa do sistema simbólico da arte, a peça publicitária pode, potencialmente, funcionar como arte. No entanto se a publicidade pode funcionar como arte sob certos aspectos, esse funcionamento depende dos parâmetros em que se funda a orientação artística do receptor. Assim, embora Genette<sup>32</sup> sustente que proceder de uma intencionalidade estética seja uma condição necessária à definição de obra de arte, essa condição não me parece suficiente. Para que o evento funcione como obra, será necessário que o receptor dele se sirva como arte.<sup>33</sup>

Pode-se então supor que haja uma correspondência implícita entre as estratégias artísticas empregadas e as expectativas do receptor em relação à arte. Dessa forma, são suas próprias expectativas que estabelecem o parâmetro para que use um determinado objeto como arte. Assim, um penteado ou uma ornamentação podem muito bem vir a ser um objeto da relação artística e funcionar como obra tão logo eles satisfaçam a suas exigências.

### Das intenções do receptor às intenções do artista

Como vimos, nenhum artefato humano pode funcionar fora do **contexto total** no qual ele é apreendido. A fim de agrupar as condições ideais de experiência e instaurar um evento artístico para um certo público, o artista se serve de estratégias específicas as quais têm um determinado efeito sobre esse público. Assim, onde quer que ele se ache nem sempre o objeto funciona como arte em face de qualquer indivíduo. Seria, primeiramente, prudente perguntar em quais circunstâncias um objeto se erige como obra para "um" público.

Se a estratégia artística salienta a intencionalidade estética, segundo o grau de inserção dessa estratégia numa prática social ampla, a obra seria mais ou menos destinada ao público em geral. De fato, a obra exposta só vem a ser pública no momento em que se erige como obra em face da experiência do público. Por outro lado, ao selecionar certas estratégias, o artista estabelece as condições públicas de recepção da obra. Dessa maneira, é possível que uma obra instalada num lugar público só possa se constituir como tal alhures, onde as condições reunidas a tornem "obra" publicamente.

Assim, um artista iconoclasta pode propor uma ação fora de toda evidência; por exemplo, um objeto qualquer da paisagem natural que ele tenha fotografado e em seguida exposto numa galeria declarando que se trata de uma apropriação. De fato, essa ação só vem a configurar-se como evento artístico para o artista que assim a declarou e, com certeza, para o pequeno grupo de iniciados sobre o qual age a declaração. Os textos e as fotos, antes de constituírem simples registros, são os verdadeiros objetos da relação artística, porque são atuais. É

31 "Ainsi, l'utilisation en publicité d'un style *Pop Art* (individuel ou collectif) ne désigne aucune changement de destination du message, pas la moindre substitution d'une visée spécifiquement artistique à la finalité publicitaire..." (Chateau, *op. cit.*, p. 76). (Assim, a utilização em publicidade de um estilo *Pop Art* (individual ou coletivo) não designa qualquer mudança de destinação da mensagem, o menor desvio que seja da finalidade publicitária para o ponto de vista especificamente artístico.)

32 Genette, 1997, *op. cit.*

33 Quantos não são os artefatos que encontramos nos lojas "R\$1,99", por exemplo, que foram realizados para fim decorativo, então estético? Esse fato evidente não nos impele a tomá-los automaticamente por obras de arte.

evidente que a proposição em questão funciona como obra para aqueles que podem ter acesso às informações e, desde então, às intenções do artista.

Genette<sup>34</sup> nos ensina que o técnico (o concebido) e o estético (o percebido) fundem-se no quadro de uma relação artística. Nesse caso, certos dados conceituais considerados secundários à experiência porque atribuídos à competência do indivíduo,<sup>35</sup> estão, de fato, a ela integrados. Retomando o exemplo do artista iconoclasta na ordem inversa, pode-se, desde que se tenha assimilado as intenções do artista, ir ao lugar geográfico em que o objeto natural se acha e ali não ver outra coisa senão um evento artístico: o gesto de apropriação da natureza pela arte, ou seja, a paisagem que o artista inventou e nos dá a ver agora. Segue-se que as informações assimiladas pelo receptor instauram as condições simbólicas no justo momento em que ele as integra às condições espaço-temporais atuais. Por essa razão, só percebemos "qualidades" no objeto se estamos em contexto. Assim, embora uma obra seja apresentada em lugar público, talvez seu público não seja diferente do público específico com o qual o artista compartilha suas idéias.

Se bem que o público seja uma figura a princípio indiscernível, desde que o artista participe de uma comunidade, ao menos em certa medida, o público se lhe torna semelhante. Nesse caso, antes de agir individualmente, o artista age coletivamente ao elaborar sua obra. É possível mesmo afirmar que, em sua prática, ele se guia por manobras e meios escolhidos de um vasto repertório que a tradição lhe oferece, podendo ainda inventar outras tantas, que ele recombina às antigas. Servindo-se de umas e afastando-se de outras, o artista encarna o receptor hipotético, ainda que este seja simultaneamente genérico e específico: *um* mundo da arte no qual ele age e suas estratégias atingem resultado. Nesse sentido, nenhuma prática artística saberia ser neutra.

Tomemos agora a Figura 1. Encontrei essa árvore por acaso, num passeio pela rua Duluth, em Montreal. A princípio, isso me parecia ser um território inventado por um "operador de sentidos".<sup>36</sup> Em seguida, considerando-se a prática contemporânea, ela poderia ser interpretada como uma instalação realizada por um artista de vanguarda ou, segundo outra hipótese, uma brincadeira de criança que, sem pretensões, pensava simplesmente em embelezar a cidade. Emergem várias motivações diferentes para um só fenômeno. Conhecer as causas implicaria mudanças nas condições de recepção.

Essa equívoca situação lembra-me a proposição do SYN-*atelier d'explorations urbaines*, um coletivo de artistas: várias mesas de piquenique são instaladas nos mais improváveis lugares públicos da cidade de Montreal, acorrentadas à base de algum corpo inerte como, por exemplo, uma árvore (Figura 2). Talvez poucas pessoas as tenham em conta, mas quem as tem pode perguntar-se por que razão as mesas estão assim acorrentadas e lançar-se em diversas hipóteses, o que me parece constituir a própria razão da intervenção, cujo título, antes inabordável, não deixa nenhuma dúvida: *Hypothèses d'Amarrages*. Assim, se a proposição em

34 Genette, 1997, *op. cit.*

35 Por exemplo, dizer que uma tal pintura é a óleo implica não só o conceito de pintura, mas também o discernimento do pigmento – tudo isso está invariavelmente integrado à experiência perceptiva.

36 Eu chamo de "operador de sentidos", essas pessoas que adaptam o mundo a suas necessidades expressivas e fazem de seu habitat, de seu modo de vida, um *étos*.

questão demarca uma intenção, revelaria também o mundo da arte do artista. Saber de onde ele fala e, em certa medida, para quem fala, nos esclarece sobre as intenções e modifica o modo de percepção do evento.

### Da intenção de obrar

Umberto Eco<sup>37</sup> levanta a hipótese de que na prática da arte contemporânea é notável que as obras estejam voltadas para a proposição de novas poéticas. A poética, para o autor, define-se como intenções guiando as operações artísticas, o que implicaria um modelo operacional abstrato assim como uma estrutura conceitual que a gere formalmente. Com efeito, para compreender as proposições contemporâneas, é necessário compreender as poéticas que elas engendram.

O autor observa que, desde o Romantismo, a questão da poética não se inscreve toda e simplesmente na obra feita e acabada: na arte moderna "o problema da arte prevaleceu sobre o problema da obra enquanto coisa feita e concreta" (p. 248). Assim, a obra é proposta enquanto tentativa real de formulação de uma poética. Por exemplo, "Mallarmé fez poesia para discutir a possibilidade da poesia e as possibilidades de uma poesia da poesia (...)" (p. 246).

Se as observações de Eco são pertinentes, a mudança radical que as práticas de vanguarda implementaram nos anos 50 e 60 foi a de considerar obra a intenção presidindo o evento, mais do que o próprio evento em si. Em 1964, Lygia Clark propõe a ação *Caminhando*. Servido-se de uma simples instrução, a artista propunha ao *sujeito participante* pegar um fita de papel e unir em seguida suas extremidades, colando-as de modo a configurar um anel de Moëbius. Em outro momento, indicando um certo caminho, ela pedia ao participante que cortasse continuamente a fita no sentido longitudinal, advertindo-o sempre de que tomasse cuidado de deslocar a tesoura quando, no percurso, ele reencontrasse o ponto de partida. Nesse momento, o sujeito deveria decidir tomar a direita ou a esquerda. O participante, ao manipular o objeto, deveria seguir cortando-o até onde não fosse mais possível. Para a artista, "o único sentido desta experiência reside no ato de fazê-la. A obra é seu ato".<sup>38</sup> Ela justifica assim a escolha do anel de Moëbius: "se utilizo uma fita de Moëbius para a experiência, é porque ela contrasta com nossos hábitos espaciais: direita-esquerda; avesso-direito, etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo".<sup>39</sup> Talvez tenha sido nesse sentido que Eco tenha compreendido que a noção de obra fora deslocada do evento para o modelo operacional que o tem gerado.

Fica evidente que, se o modelo operacional fosse extraído da obra e enunciado, digamos, num texto crítico, o evento em si perderia boa parte do interesse. Eco, consciente do problema imposto por sua teoria, apressa-se em corrigi-la. Para ele, uma obra terá êxito quando objeto formado e modelo formador constituírem uma totalidade. No entanto, o problema que persiste na teoria de Eco é a redução da poética a um só modelo operacional, quer dizer, a

37 Duas hipóteses sobre a morte da arte (1963). In: Eco, U. *A definição de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

38 Clark, L. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 26. Ob. Arte Brasileira Contemporânea.

39 Idem.

uma só estrutura ou plano conceitual passível de enunciação dissociada da prática. Na minha opinião, a poética, constituindo-se como "fazer", de fato apresenta-se como uma modalidade complexa em que os conceitos e as teorias, francamente destacados, só constituem um aspecto da prática. Contudo, ocupo-me da teoria de Eco porque ela me ajuda a modelizar um novo parâmetro para a prática da obra, o qual ultrapassa os limites impostos pelo objeto de arte.

### **A obra ampliada**

É pertinente nos perguntarmos se hoje seria admissível considerar artista alguém que tenha realizado apenas uma obra, para nos convencer de que o estatuto de obra do objeto assume uma dimensão mais ampla em que a poética tem lugar. Se, no quadro particular da prática de um artista, uma proposição pode ser vivida de forma singular, também se pode supor que a intenção do artista só se manifesta plenamente na medida em que essa proposição entre em interação com outras de suas proposições. Dir-se-ia que as proposições *têm* lugar e, ao mesmo tempo, *dão* lugar a uma rede; no conjunto, elas induzem um **complexo representacional**.

Talvez o leitor argumente que a consciência desse aspecto tenha sido sempre importante para nos aproximar da obra de qualquer artista, como, por exemplo, Rafael. Eu replicaria que, conquanto efetivamente se trate de um critério relevante para abordar a obra de qualquer artista, temos que na obra contemporânea a condição de "complexo" é uma demanda da própria lógica do processo criativo. O exemplo seguinte esclarecerá sobre essa idéia: um pedaço de feltro lambuzado de gordura, na obra de Joseph Beuys, não engendraria uma totalidade se fosse tomado fora do quadro de referências que o artista nos fornece, suas outras proposições, como o conceito de transferência de energia, o de escultura social e, finalmente, sua mitologia pessoal. De toda evidência, fora do **contexto auto-referencial de criação**, o pedaço de feltro seria um fragmento, ao passo que uma pintura de Rafael constituiria sempre uma totalidade. Além disso, se hoje enfocamos a obra de Rafael a partir do conjunto de suas idéias, seria necessário questionar se tal concepção não seria, antes, uma exigência dos parâmetros atuais.

Por essa razão, evidencia-se que a condição ampliada é o próprio pressuposto da obra contemporânea. Com efeito, essa condição permitiria ao artista concebê-la enquanto campo de produção heterogênea. Tal campo engloba as ações, os objetos, as teorias, as proposições e as atitudes cotidianas do artista. Nesse sentido, em vez de puramente ater-se ao objeto, a **obra ampliada** remete ao **contexto auto-referencial de criação** no qual se insinua o **princípio de arte**.

### **O contexto auto-referencial de criação**

Ainda que ele faça apelo aos amplos condicionantes da prática, tal como o momento histórico e cultural impõe, o contexto ao qual me refiro é mais estreito

e diz respeito ao complexo produtivo do artista. Ao reunir uma diversidade de objetos e ações, o **contexto auto-referencial** dá lugar a um campo amplo de representações em que certas manifestações particulares ganham força. Assim, os sentidos que uma proposição adquire emergem do espaço intersticial que a rede das manifestações proporciona. Pode-se supor que, em se articulando uma às outras, as proposições engendrem a totalidade representacional da **obra ampliada**.

Se ao realizar sua obra o artista a tecesse como uma rede em que o fragmento se desloca para o todo, a proposição para o conjunto, o objeto para o conceito, o fazer para a reflexão, o passado para o presente, e também vice-versa, as formas da **obra ampliada** resultariam de seu próprio tecido contextual. Assim, embora se apresente em superfície por uma ordem perturbada pela deriva e fuga de sentidos (pois é um corpo heterogêneo), a **obra ampliada** conjuga-se em várias formas organizadas segundo o poder formador do receptor. Também, quanto mais o **contexto auto-referencial** proceda da dinâmica do tecer, mais a totalidade representacional se desloca e se reorganiza à deriva das novas manifestações. O modelo formal sugerido só se poderia ater ao da rede estruturante: o gesto de obrar, ao tentar harmonizar as partes ao todo, procura a unidade representacional, quer dizer, o **princípio de arte**.

Supondo que as linhas das ações artísticas cruzem ortogonalmente as linhas das intenções, o **contexto auto-referencial** apresentar-se-ia como uma rede ético-artística. Se a cada cruzamento se encontra uma manifestação, o **princípio de arte**, ao realçar a poética da obra, se alojaria nos intervalos entre manifestações. A estrutura da rede, cuja continuidade é assegurada pelo tempo, se desdobra na medida em que a prática avança. O que une as proposições, atravessa o **princípio de arte** e, alhures, destaca do tecido contextual uma figura são as formas que a obra ampliada assume quando o receptor se representa. Obrar segundo o **princípio de arte** é assim estabelecer um amplo campo de representações, em vez de dar forma íntegra ao objeto.

Quem se dedica a criar a obra ampliada, tão logo se engaje em um processo permanente de formação, de formulação, de reformação e reformulação, aspira ao **princípio de arte** e busca encontrar a unidade ético-artística. Mais do que alcançá-la de imediato, esse indivíduo por ela anseia, pois o **princípio de arte**, ao ater-se à dinâmica do processo estruturante, é sobretudo um devir. Esse aspecto particular da **obra ampliada** impulsiona a prática para um futuro do presente, cujo caminho se desenha à medida que avança.

### O princípio de arte

O **princípio de arte**, ao proceder do modo “fazer” do artista, afirma-se na zona de interseção entre as regras de um mundo da arte e as regras instauradas pela obra. Um modo de “fazer” abraça um processo e um procedimento. Toda



prática de artista pressupõe então o estabelecimento de uma conduta operacional, além do domínio de certas técnicas expressivas. Assim, é útil estabelecer algumas diferenças entre processo e procedimento.

A conduta operacional, antes de ser uma mecânica, implica a elaboração contínua de uma disciplina interior que ministra uma prática objetiva. Assim, certas ocupações rotineiras, como passear pela cidade, fotografar, conceitualizar, classificar, ler um livro, podem muito bem derivar de uma conduta operacional, pois podem nutrir a criação. À diferença do método científico, em que o *a priori* epistemológico exerce controle sobre o objeto e a validade da experiência, o artista joga com o acaso e a imaginação ao apreender seus objetos. Ao nutrir-se das ações lúdicas que a experiência sugere, as inflexões de sentido assumem grande importância no processo criativo. Mais do que visar a conclusões, o processo do artista atém-se à experiência em si.

Por outro lado, dominar um ou vários procedimentos técnicos e conhecer os recursos de material e de equipamentos disponíveis são medidas fundamentais para transpor em arte o que está na base de um processo. No entanto, enquanto o técnico se limita aos contratos que prescrevem as normas, o artista tira proveito conceitual e expressivo da técnica. Com efeito, o artista, menos do que circunscrever sua prática pela técnica, dela faz uso, reinventando-a segundo suas necessidades. Tão logo a manipulação da técnica esteja a serviço de sua intenção, é permitido ao artista cometer "erros", na condição de que eles concorram para a emancipação de uma forma artística, e essa forma, à emergência de uma ética.

Notadamente, o *medium* concerne à prática do artista em boa parte devido a seu embasamento sobre componentes conceituais. Por exemplo, para realizar uma fotografia de boa qualidade, à primeira vista bastaria dominar a técnica, mas para desenvolver um trabalho em fotografia é necessário conhecer os princípios dessa linguagem. Por outro lado, certas intenções são mais bem

Figura 2 - Hypothèses d'arranges - SYN, 2001  
Foto do autor

realizadas num *medium* específico. Assim, procurando produzir uma arte impessoal e indiferente, Warhol encontra na serigrafia a abordagem técnica que lhe permitirá a reprodução mecanicista da imagem. Vê-se igualmente que, se uma postura se traduz mais pelos conceitos trazidos pelo *medium* do que pelo *medium* em si, o artista pode potencialmente mudar de *medium* preservando suas intenções. Desse modo, ao servir-se da câmera fixa, Warhol realiza filmes em tempo real, sem variações de planos nem montagem. Perpetuando a atitude *blasé*, Warhol também integra a sua obra a fotografia instantânea e as imagens de imprensa. Além disso, o nome de seu ateliê – *Factory* – reflete essa atitude. Dessa forma, ao aliar processo e procedimentos, técnicas e conceitos, comportamentos e produtos, o **princípio de arte** ressaltava as regras intrínsecas da obra.

Por outro lado, Chateau<sup>40</sup> nos lembra que o modo de ser e de agir do artista é induzido pelas regras do campo, o que faz com que ele as traga subjetivadas. Por exemplo, o inconformismo, erigido enquanto moral da arte moderna, integra e define a atitude do artista moderno. Fica evidente que essa atitude não reside apenas no comportamento do sujeito, mas é também ressentida na obra tão logo sua forma artística a torne evidente. Pode-se presumir que a forma que Warhol encontrou para exprimir seu ponto de vista tenha correspondido às expectativas de um campo de arte particular. Assim, supõe-se que o “sujeito artista” seja um efeito paradoxal do campo. Por uma determinada perspectiva, espera-se que a obra enfatize a postura do sujeito, porque, no limite, obrar é representar um mundo do ponto de vista singular. Por outra, esse mundo participa também de um lugar comum.

Quando num dado momento, para um dado mundo da arte, certas questões se tornam mais pertinentes do que outras, elas podem motivar a produção e induzir um *medium* preferencial, assim como uma forma artística particular. Isso explicaria em parte a onipresença da fotografia e do vídeo nas práticas contemporâneas, ao mesmo tempo a atual dificuldade de realizar boas pinturas. Por outro lado, é sempre um prazer descobrir certos artistas que conseguem pintar e desenhar atualizando tais procedimentos.

## Conclusão

A obra tendo saído de uma experiência de mundo que ultrapassa a do mundo da arte, e sendo este mais amplo do que o campo, a relação com a obra pode ter uma entrada ao mesmo tempo mais ampla e mais estreita. Mais ampla, porque a prática poderá sempre se valer de estratégias notadamente públicas. Mais estreita, porque a comunidade, antes de ser uma entidade *a priori*, se funda na experiência do sentido. Na condição que o receptor partilhe da visão de mundo do artista, os mundos deste e daquele entram em interface no momento mesmo em que o receptor “produz” a obra. Assim, da atitude *de* artista à atitude *do* artista, a forma artística proposta pode escapar aos limites impostos pelo campo e se lançar no mundo.

40 Chateau, *op. cit.*