
O teor humano da arte

Luciano Vinhosa*

RESUMO: A atividade do artista é caracterizada pela entrega incondicional à experiência do fazer. Seu êxito deixa na obra de arte um traço inconfundível: o *teor humano*. Assumindo formas artísticas e conteúdos muito distintos no decorrer da história, a presença desse *teor*, desde os mais remotos tempos aos dias de hoje, atravessa a prática do artista, permanecendo como uma de suas qualidades mais evidentes. Os conceitos de *forma artística*, *trabalho artístico*, *obra de arte* no contexto da esfera profissional também são objetos desta reflexão.

PALAVRAS-CHAVE: teor humano, forma artística, obra de arte

ABSTRACT: The activity of the artist is characterized by unconditional surrender to the experience of doing. His/her success imprints in the work of art a unmistakable trace: the *human content*. Assuming very distinct artistic forms and contents in the course of history, the presence of this *content*, since the most ancient times to the present day, crosses through the practice of the artist and remained as one of its more evident qualities. The concepts of *artistic form*, *artistic work*, and *work of art* in the context of the professional sphere are also objects of this reflection.

KEYWORDS: human content, artistic form, work of art

* Luciano Vinhosa é artista visual e professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Começarei defendendo a tese que, *grosso modo*, a arte é toda prática e, em particular, aquelas que visam o artefato cujas finalidades apontam para usos específicos em contextos sociais. Neste sentido, acompanha o homem desde o alvorecer da espécie *sapiens* quando esta desenhava as primeiras silhuetas nas cavernas, modelava as primeiras Vênus da fertilidade, confeccionava 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. Mas *artefato* talvez não seja o melhor termo para se reportar à prática, pois sabemos que em nossos dias existem práticas de artista que justamente não geram nem aspiram ao objeto.¹ Daí a preferência, que justificarei mais à frente, pelo termo *obra ampliada* que emprego de forma muito pessoal e não deve evocar minimamente a noção tradicional que entende “obra” como coisa acabada em seus pormenores, mas como o próprio *corpus* de um fazer que reúne diferentes iniciativas e trabalhos integrando a prática de um artista, reunindo-os pelo viés do *princípio de arte*.²

Em escritos anteriores havia aceito sumariamente a tese 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, entre os séculos XIV e XV, alvorecer do Renascimento, tendo em Florença um de seus maiores centros difusores. De fato, muito consolidada entre os autores (BELTING, 2007, p. 5)³, não refuto a tese quanto mais vezes retorno a esta cidade encantadora, mas queria ao menos começar relativizando-a para melhor explicar-me.

O artista precede a arte

Em sentido amplo, a arte sempre refletiu um fazer humano mais ou menos especializado. A certeza que temos de a atividade artística do antigo Egito, por exemplo, diferir-se completamente da de nossos dias só é efetivamente verdadeira se considerarmos que a arte cumpria, no seio da sociedade, função utilitária e simbólica completamente distinta da nossa. Contudo,

esta função é que tem mudado ao longo da história, fazendo com que o próprio artista adapte seu método aos novos fins, afetando diretamente seu estatuto social e o significado do produto e, por conseguinte, os modos de conceber, realizar e integrar a arte no contexto das culturas. Se na Grécia antiga o artista foi o artesão contemplado das musas, apto à realização das artes mecânicas, no século XVI de nossa era reivindicará o lugar do intelectual, idêntico ao do praticante das artes liberais e das ciências, sendo com isso levado a modificar os procedimentos e resultados. Pintura é *cosa mentale*! — esforçava-se Leonardo em argumentar ao comparar o trabalho refinado do pintor com o trabalho sujo e grotesco do escultor quando se referia ironicamente a seu rival Michelangelo. A preponderância mental da pintura sobre a escultura naquela época se devia em parte à predisposição conceitual e reguladora do desenho, capaz de programar com antecedência no plano o espaço tridimensional sugerido pela imagem.

Por outro lado se, por exemplo, na Baixa Idade Média a arte esteve muito mais ocupada em doutrinar os homens através daquilo que poderíamos considerar a transcrição dos textos bíblicos em imagens pétreas, a ponto de as catedrais góticas 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 “era da arte” pelo menos desde o século XVIII — aspectos *interessados*, embora relegados a segundo plano pelo discurso emergente da autonomia, sempre integrarão a “obra de arte”.

Recentemente, percorrendo alguns museus de etnologia e arqueologia⁴, deparei-me em Lisboa com um lindo tesouro da Idade do Bronze relativo ao patrimônio material dos povos neolíticos, recolhido na Península Ibérica ao longo dos anos.⁵ Entre os inúmeros trabalhos de preciosa ourivesaria, os que mais me chamaram a atenção foram os torques, espécie de gargantilha em metal maciço que somente os grandes guerreiros e chefes tribais tinham o privilégio de trazer ornando seus pescoços. Estes objetos ostensivos lhes conferiam poder e prestígio social, 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 conclusão sumária: a energia que emanavam só podia estar relacionada ao fato de que tais objetos, devido ao esmero e dedicação com que foram realizados, deixavam evidentes o *teor humano* neles investido e que, de algum modo, transubstancializado em *teor divino*, transferia-se diretamente para o guerreiro, conferindo-lhe uma espécie de *anima* sobrenatural capaz de alentá-lo espiritualmente, dotando-lhe de força e poder fora do comum. Esse *teor humano / divino* pode estar relacionado com a crença, persistindo naquela sociedade, de o artista empreender uma tal proeza que somente ele estava apto a realizar: o de ser o canal aberto aos deuses no momento que investe a energia vital no trabalho, cuja qualidade salta primeiramente aos olhos devido ao virtuosismo com qual o artefato foi confeccionado.⁶

De modo transversal, aquele que trazia tal objeto junto ao colo, vivendo entre os homens, estava no entanto conectado permanentemente aos deuses. A excepcionalidade de tais gargantilhas é que, para além de simples amuletos enlevados por sacerdotes, são obras de fatura elaborada, das quais sobressaem a exuberância humana — verdadeiro *dom da arte* que somado ao *divino* reúnem em si os dois *teores* mencionados acima, ordem temporal e atemporal, em uma só pessoa.⁷ A atividade do artista daquela época, por mais distante que pareça, já se assemelhava a 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, ao aproximar o trabalho do cientista ao do artista, remarca, no entanto, a diferença:

O artista elabora seu pensamento através dos 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. (DEWEY, 2005, p. 35)⁸

Esta tomada de consciência faz eco ao que eu havia lido há muitos anos atrás na introdução de *A História da Arte* de Ernest Gombrich (1978), mas que só hoje consigo entender em toda sua consequência. O autor afirmava 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) Quer dizer, indivíduos cujo pensamento se exprime enquanto objetos que realizam — artefatos e “obras” de arte —, e nos quais podemos constatar um valioso investimento humano. Graças a esta capacidade diferenciada, se destacaram em seus

contextos sociais, assumindo responsabilidades específicas. Neste sentido, podemos afirmar que a arte procede do artista e, por conseguinte, a questão do artista precede à da arte.

Quando apreciamos uma “obra de arte,” a figura humana que se mostra no objeto / evento é o que, em essência, se interpõe com toda força de sua humanidade. Fonte de toda admiração, saber, encanto, desejo, permanência, efemeridade, poder, inveja, ressentimento, prestígio e tudo mais, o *teor humano* (co)fundido no objeto é de fato o que nos acarreta. 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 disposição vital que, através do trabalho, se realiza no objeto.

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 mundo trabalhista, mas também o contexto global das experiências ordinárias. Claro que a sociedade se tornou mais complexa daquele tempo para cá. Mas desde que a arte tornou-se Arte, não parou de entreter relações profícuas com a cultura, considerando-se as manifestações ora conflitantes, ora conciliatórias com o liberalismo econômico que lhe viu nascer sob os auspícios do estado democrático burguês. E isso na mesma medida em que a religião perde aparentemente sua importância no mundo, ao menos como patrona das artes. Em outras palavras, a arte está muito bem integrada à dinâmica do mundo contemporâneo, não fosse isso já teria desaparecido e não seria motivo de tantas querelas e rompantes apaixonados por conta 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 de tudo que nos cerca em nossas vidas cotidianas — das vitrines de moda, dos muros grafitados das cidades aos produtos mais banais do *design*.

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 este o objeto provavelmente com a maior autonomia já conhecida na história da arte, mesmo se considerarmos a história recente da arte moderna. Estranhamente, o 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”, a Idade Média fez do “autêntico” um conceito completamente 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, dois padrões da origem alimentaram a lenda dos ícones sagrados que sabidamente são retratos — *imago* — de santos já falecidos.⁹ 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 corporal. A esses dois modelos junta-se posteriormente um terceiro, cujo artista teria sido o testemunho ocular da pessoa santa retratada. (BELTING, 2007, p. 13)¹⁰ O 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, 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 lhes 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 execução do ícone houvesse um artista, como Belting tem muito bem mostrado através das transformações em sua representação ao longo da história (BELTING, 2007)¹¹, este tornou-se uma figura socialmente obscura e a arte foi relegada a segundo plano, o que justificou no século XV se falar de 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. Mas, do ponto de vista da qualidade artística, sabemos muito bem distingui-las e, com certeza, reconhecer o *teor humano* que de uma delas releva-se. Certamente foi por esta via humana que Walter Benjamin concluiu que o culto das imagens na Idade Média se transferiu para as obras de arte na era moderna, cuja autenticidade está ligada ao pressentimento da presença do artista. (BENJAMIN, 2012)¹²

Ao passo que o artista da Idade Média já se dedicava a uma atividade específica visando o domínio das regras do *fazer*, compreende-se muito rapidamente que à nossa volta, aonde quer que possamos verificar o investimento humano no trabalho, haverá uma arte. Podemos constatar-na 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. Aonde mais se observe o *teor humano* haverá uma arte. A esse respeito Dewey 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 um outro incompetente, inepto e negligente, é do mesmo grau que poderíamos observar tanto na oficina do operário como no atelier do artista. (DEWEY, 2005, p. 23)¹³

Mas tudo isso 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 atenção. No entanto, da mesma forma que não podemos reduzir a complexidade da arte apenas ao *teor*

humano que a prática do artista se aplica, é mister não perdermos de vista os mecanismos de formação e as apostas sociais que engendram o campo profissional.

Das práticas dispersas à carreira artística

Em nossos dias, assim como também nos de outrora, embora toda atividade investida de *teor humano* seja uma arte, somente alguns indivíduos são acolhidos no seio da sociedade como artistas, apesar de Kaprow, Beuys, Lygia Clark ou mesmo de Rirkrit Tiravanija quando nos prepara uma simples sopa a título de *performance* gastronômica compartilhada. Em se tratando de arte, a liberdade parece mesmo ilimitada. Mas sendo uma prática, aponta também para regras e procedimentos a se seguir. Pouco importa a princípio, e sobretudo na arte contemporânea, o tipo de “produto” que se gere, mas certamente se sua “qualidade” e se as condutas do artista atendem às expectativas do campo profissional. Essa premissa só reforça a ideia de especialização que a prática do artista alcançou em nosso tempo quando se encontrou com a Arte, quer dizer com o campo profissional. Porque ao se falar de atividade artística, fala-se também da construção de uma carreira, por mais reticente que se seja, ao menos em aparência, às condições do mundo do trabalho que a envolvem. Reticências devendo muito 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 aristocrática que a impede de imiscuir-se completamente no mundo comum dos homens.¹⁴ Daí todo o mal entendido e as falsas controvérsias que se insinuam em torno dos contratos sociais vinculando a arte ao mercado e à cultura como um todo. A esse respeito, as reflexões de Jean-Pierre Cometti são particularmente esclarecedoras. (COMETTI, 2012)¹⁵ Evidentemente, uma das 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. Todavia, a experiência de sentidos que proporciona toma 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 e com a economia.

Uma carreira, como observou Rosalind Krauss (1990)¹⁶, passa sempre pelo processo de instrução inicial que, no caso da arte, pode ser o ensino formal em escolas de arte e cursos universitários; informal, como assistente em ateliê; e, como é mais frequente, seguindo ambos, observando o trabalho de outros artistas, consultando livros, revistas e visitando exposições. A frequência em cursos formais é importante porque nos familiariza com as questões do mundo contemporâneo, com a tradição artística e os debates atuais que poderão fomentar o conteúdo da obra. Além disso, o ensino acadêmico costuma fornecer os insumos metodológicos necessários à organização intelectual do trabalho.¹⁷ Por outro lado, o estágio em ateliê insere o aprendiz em um mundo de relações pessoais e de operacionalidade técnica indispensáveis ao êxito em qualquer carreira. Todo artista precisa recorrer a serviços de terceiros: oficinas de metalurgia, serralheria, fundição, acrílicos, vidros, impressão gráfica, edição, entre outros. O êxito de um projeto e o acabamento visado dependem muito do acesso à rede adequada de profissionais. Por outro lado, na carreira artística, as relações com o *mundo da arte* e seus agentes¹⁸ são particularmente fundamentais e sempre recobrem sutilezas impensáveis em outras profissões.¹⁹ Certamente as relações sociais permeiam todas as carreiras: não basta ser bom engenheiro para se obter êxito. Todo profissional precisa saber organizar o trabalho, liderar equipes, delegar funções e ter bom trânsito nas relações que envolvem o mundo do trabalho. A arte não é exceção. Mas nas trajetórias das profissões bem ancoradas socialmente, ao menos em parte, os procedimentos visando 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, inclusive àqueles que se alcança por concurso público. Em arte, porque lida-se 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.²⁰ Diria que tudo depende da predisposição do *sujeito social* em interiorizar as regras institucionais e aplicá-las com desenvoltura e firmeza quase inconscientes nas ocasiões adequadas e oportunas.²¹ Mas minha

intenção aqui, esclareço, recai mais sobre os problemas do trabalho envolvendo diretamente o fazer do que sobre aqueles do mundo trabalhista, embora inevitavelmente as duas instâncias se rebatam reciprocamente.

Da forma artística

Toda trajetória profissional se constrói por etapas a serem cumpridas de forma mais ou menos previsíveis. A prerrogativa primeira do artista é insinuar-se objetivamente naquilo a que se dedica de forma factível: a obra de arte. Mas, a noção que a recobre é problemática uma vez que se transformou com o decorrer da história e uma definição geral não poderia abranger as diferentes artes e tampouco seria um consenso entre as diferentes pessoas das mais variadas culturas. Foi entendida, do século XVI ao fim do XVIII ao menos, 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 enquanto objeto.²² Entendida na contemporaneidade como um modo de interagir com o mundo e de organizar as experiências que nele se vive, a obra se apresenta como fluxo de pensamento que se interrompe ocasionalmente no “objeto”, onde a ideia encontra resistência na matéria em que se exprime. Nesse sentido, não dispensa os resultados parciais bem sucedidos.

Portanto, ainda que em parte seja imaterial, pensamento ou visão de mundo, a obra engendra sempre algum traço exterior que subsiste entre os homens, seja objeto, documento, ação programada ou simples texto que, alentado pelo esforço do trabalho — o *teor humano* —, investe-se de *forma artística*. O “objeto”, enfatizando o adensamento e a culminância da experiência, isolando-a no espaço-tempo, marca o ponto de inflexão atual de sentidos religando passado e devir da obra. Ao comentar a súbita iluminação da paisagem no momento preciso do raio em uma tempestade em curso, Dewey remarca que “ela é a manifestação, em um instante culminante, repentino e isolado, da continuidade de uma experiência temporal ordenada.”²³ 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.²⁴

Desde que a profissão de artista se recortou socialmente no século XV, a instância da experiência, materializando-se em uma *forma artística*, deve ser posta à prova do público. Portanto, é da natureza da obra de arte ter vida pública, quer dizer, existir no espaço público dos homens, e da natureza do artista, sustentar-se em uma carreira pública. Artista e obra, mais do que se espera do mercado, dependem do reconhecimento social para ganhar legitimidade. Em outras palavras, dependem do assentimento de outros. A *forma artística*, ao dotar a ideia de corpo exterior, é portanto aquilo que viabiliza o trânsito entre a experiência privada e a pública. Por esta razão, servindo-se de dispositivos partilhados de expressão, o artista confere vida pública à sua obra.

Objetivar as ideias ou experiências privadas em uma *forma* pública é o primeiro desafio de todo aspirante. Talvez seja aí o ponto em que o ensino formal pode melhor contribuir instruindo-o com insumos metodológicos, procedimentos técnicos e estimulando-o a inventar novos modos de expressão para as ideias artísticas. Mas uma ressalva deve ser feita: *forma artística* não deve ser confundida com *formalismo*, que sumariamente define a forma como sendo o resultado das relações harmônicas entre o todo e suas partes, tampouco com o simples uso de meios de expressão, embora os compreenda. Antes de tudo, ela implica a combinação de meios e de modos de apresentação adequados aos tipos de espaços expositivos visando o trânsito de experiências e de conteúdos. Portanto mantém relação intrínseca com a noção de circuitos e canais de veiculação na mesma medida que faz apelo ao uso de dispositivos de visibilidade e tratamento artístico partilhados.

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 se exhibir e de circular, mas que podemos sempre reelaborar esteticamente e fazer avançar através de 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 experimentados 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 no 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, somente no início do século XX, com as vanguardas, se libertou do trauma da pintura e foi praticada 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)

Três exemplos a título de esclarecimento

Robert Smithson, precursor da *land-art*, tenta em um ensaio provisório de 1968 dar conta da contradição inerente ao problema de se realizar uma obra de intervenção na natureza, de acessibilidade problemática, e a necessidade de torná-la 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.²⁵ 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 difundir-los. 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 vitrines 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 por 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 outra, 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 os anos de 1966-77, Helio Oiticica desenvolveu, sob o conceito de *Penetrável*²⁶, a série *Tropicália*. Espécie de ambientes, “suprasensoriais” 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.²⁷ Constituem-se em geral de uma área aberta, de fato um jardim de areia, cascalho, terra e plantas tropicais em que foram dispostos alguns núcleos construtivos. Por essas arquiteturas o sujeito pode entrar seguindo caminhos estreitos e labirínticos, às vezes interrompidos por densos cortinados, outras por tanques rasos de água em que é convidado a atravessar. Seus limites laterais, em torno de 2,5 m de altura, são superfícies conformadas por materiais de texturas e cores variadas, de forte apelo visual, que vão de tecidos estampados, estopas e plásticos, à 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. Mas, devido à incompatibilidade que mantinha com os modos tradicionais de exibição, o vídeo também passou por um momento relativamente longo de elaboração até atingir um estado mais adaptado no final dos anos 1980 e início de 1990, já beneficiado pelas simplificações tecnológicas e pelas mudanças estruturais e conceituais pelas quais os espaços expositivos passaram, não mais se limitando ao simples uso de paredes e bases para exibição de pinturas e esculturas, como de praxe. A primeira utilização do vídeo em arte aconteceu em 1965 em Nova York por Nam June Paik para registrar um evento Fluxus.²⁸ Desde então as experimentações como 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 vídeo-escultura e vídeo-instalação. As empreitadas pioneiras de Bruce Nauman e Dan Graham, ao investigarem as relações do corpo com o espaço, puseram em dúvida os hábitos de orientação, convertendo o visitante de suas vídeo-instalações em agente ativo de percepção do espaço e do tempo. Na obra *Nick Wilde Installation* (Nauman, 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 no espaço, são as do próprio visitante solitário, capturadas em direções opostas por duas câmeras alocadas nas extremidades do corredor, uma à 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. As mídias analógicas, sendo substituídas pelas digitais entre os anos 1980-90, se aperfeiçoaram tanto que permitiram aos artistas criar ambientes de imersão em que o visitante se vê completamente implicado na realidade espaço-temporal 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 pretendemos tornar claro 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 enquadramentos, dimensões das peças, qualidade do suporte, material, tratamento de conjunto — a detalhes do projeto expositivo e da ambiência instalativa. Mas, implica finamente na invenção de dispositivos complexos de objetivação de ideias e conceitos, regimes de visibilidade e sentidos ancorados antes na experiência do fazer.

Circuitos, enfrentamentos políticos e persistência no fazer

Certamente o desafio de todo artista será sempre dotar as ideias e experiências de *forma artística* apropriando-se dos meios de expressão e das novas possibilidades tecnológicas que por si só não são artísticas. O que determina o bom aproveitamento das tecnologias na arte é a adequação dos conteúdos artísticos aos modos de exibição que favorecem a circulação e a consequente partilha pública das ideias. A passagem que se faz da ideia ou experiência difusa para a *forma artística* é o que efetivamente engendra o trabalho artístico. A “exposição,” em sentido tradicional e com tudo que acarreta o tratamento do material expositivo, tem sido, depois de duzentos anos, a principal modalidade para se atingir esse fim.²⁹ O tipo de espaço que lhe é tradicionalmente destinado, museus e galerias, surgiu junto ao modo de apreciação que o constitui: a experiência estética e o, conseqüente, julgamento de gosto. No entanto, o confinamento

da arte e sua separação dos modos comuns de experiência devem ser questionados tanto quanto relativizadas as opções convencionais de veiculação que lhe são destinadas.³⁰ Os artistas de nossos dias dispõem sem dúvida de um circuito, senão ampliado, ao menos mais ágil do que os de outrora. A *web*, principal novidade nos meios de comunicação global, tem exercido um impacto muito grande no mundo contemporâneo e suas formas de compartilhamentos. Certamente, é um espaço de visibilidade que se soma aos já tradicionais, com a vantagem de ser uma rede de exposição direta e instantânea que não conta com os fatores de constrangimentos institucionais como pré-seleção, pré-julgamentos e censura dos *experts* cuja vigilância, sempre alerta aos padrões de homogeneidade do gosto e em nome da “qualidade”, retira a obra de circulação antes mesmo que ela se dê à experiência e à apreciação de um público. Por outro lado, poucos trabalhos que circulam na internet tem sua *forma artística* adaptada à natureza da rede, permanecendo o uso como simples espaço de divulgação. Certamente o vídeo e a fotografia, devido às compatibilidades digitais, se adaptam bem ao meio. Mas é preciso, por parte dos artistas, incorporar as ideias artísticas, no que tange às formas e aos conteúdos, ao princípio produtivo que o rege. Os *insights* de Benjamin a respeito das artes reproduzíveis e da apropriação dos meios de produção de massa pelos artistas³¹ fazem jus ao que acabo de afirmar. Certamente Benjamin creditava aos artistas um poder político que, servindo-se da lógica produtiva dos meios, seria capaz de infiltrar suas formas e convertê-las criticamente a ponto de, através da arte, engendrar mudanças significativas na infraestrutura.

Embora menos ambicioso em seu alcance político e mais determinado pelos contextos sociais específicos que pelas ideologias universalistas que integraram algumas das utopias modernas, o trabalho do artista hoje está muito distante da frivolidade de uma atividade espiritual que não suja as mãos com as impurezas do mundo. Do mesmo modo que os impressionistas lançaram-se no Salão dos Recusados enfrentando a censura dos Oficiais, aqueles que permanecem às margens do sucesso imediato ou que atribuem ao fazer um sentido crítico consequente, sem recusar a condição do mundo em que vivem, seguem enfrentando as limitações impostas pelos circuitos tradicionais e inventam novas formas de infiltração social. Por toda parte em que se encontra resistência do sistema, vê-se a criação de táticas visando contornar a rigidez das estruturas para se por as ideias em prática. As iniciativas, muitas vezes empreendidas em forma de ações corporativas, vão do investimento na cidade como espaço

democrático de expressão, passando pelas empreitadas altruístas dos projetos colaborativos entre cidadãos (artistas e não-artistas) com financiamento público ou privado. Somam-se ainda as edições de livros e revistas, organizações de eventos, conferências e cursos em espaços autossustentáveis, chegando-se até ao mundo dos negócios quando os artistas decidem abrir suas próprias galerias. Apropriando-se de circuitos outros e inventando novos modos de administrar a produção é a forma com que a imensa maioria que não foi absorvida pelo mercado, ou que por princípios o recusa, encontra para dar curso ao trabalho criativo e as convicções pessoais. Podemos falar da atividade do artista, que ela conta, senão com as facilidades, ao menos com os percalços de organização e de geração de sustentabilidade previstas em toda e qualquer atividade que se pretende liberal e emancipada. Bem entendido, digo isso em sentido amplo: o de se pretender fazer e dizer quase tudo o que se quer sem subordinar-se completamente a qualquer figura de autoridade que seja, o *mundo da arte* ou o estado, que não a do próprio artista e de seu público.

Portfólio como espaço poético-reflexivo

Ainda sobre procedimentos do fazer, gostaria de chamar atenção para o instrumento intelectual e poético que é a elaboração de portfólios. Normalmente visando a apresentação consequente de uma obra, o portfólio não é ou não pode ser pensado simplesmente como sucessão cronológica de trabalhos realizados ao longo dos anos. Em si é espaço de exposição e de articulação de sentidos inerentes às qualidades de imagem tanto quanto às de montagem. Ainda que se trate de recorte temporal e muitas vezes conceitual, os trabalhos nele figurados representam momentos de síntese ao mesmo tempo que decantam sentidos de uma poética mais abrangente. Cada trabalho em particular vem a ser a interrupção de um campo amplo de experiências que, materializando-se em um qualquer regime de visibilidade, irrompe pontualmente em uma *forma artística* possível³², mostrando a fisionomia parcial da *obra ampliada*. Os “traços” dessa fisionomia, portanto, se divisados isoladamente no objeto acabado, não passariam de corriqueiras tentativas fracassadas e sem nenhum vigor artístico, ao passo que no conjunto insinuam-se com força de coesão interna. No cenário de aparente caos que governa o *fazer*, o portfólio representa para o artista o momento de revisão, a pausa necessária para contemplar o todo. Sua elaboração é a ocasião de se refletir sobre a produção na medida

em que o fluxo de sentidos que apresenta pode ser contemplado no espaço sucessivo das páginas e na escala reduzida das mãos. Um exercício ao qual o artista se submete para dar visibilidade pública, ainda que para si mesmo, a certa dimensão imaterial integrando a *obra ampliada*. A coerência intrínseca que o portfólio nos faz ver e sentir o torna o instrumento necessário para clarificar o *princípio de arte*³³, estado *ético-estético* capaz de revelar o *teor humano* da *obra*. Fazendo incidir a ênfase sobre o *princípio de arte*, o portfólio representa o esforço contra a dispersão de toda experiência envolvendo a prática.

Concluindo

Inicialmente chamei a atenção para aquilo que no artefato, devido ao virtuosismo com que era confeccionado pelo artista, revelava, ao menos em parte, a energia humana [co]fundida na matéria, testemunho da capacidade refinada de realização de si pelo trabalho. Terminei chamando a atenção para o fato que a *obra ampliada* releva em suas entrelinhas força de coesão interna, o *princípio de arte*, presença incontestável do *teor humano* nela investido, mas que não se substancializa em um único trabalho artístico e que emerge de seus intervalos. O sentido do *princípio de arte* é a dialética objetos / ideia integrando a *obra ampliada*.

Artigo recebido em setembro de 2014 e aprovado em outubro de 2014.

Notas

1 Esta reflexão é parte da pesquisa de pós-doutorado, *Museu das coisas: dois ensaios em torno da experiência ordinária*, desenvolvida entre novembro de 2013 e outubro de 2013 junto à Ecole Supérieure d'Art d'Avignon sob a supervisão do Prof. Dr. Jean-Pierre Cometti. A pesquisa contou com o apoio da CAPES (Bolsa de Estágio Pós-doutoral no exterior), agência do governo brasileiro de fomento à pesquisa, capacitação e formação de pessoal de nível superior, a quem devo meus agradecimentos.

2 O conceito “obra ampliada” já ocupava um lugar central em minha tese de doutorado, na qual o desenvolvimento de forma mais criteriosa. (Luciano Vinhosa. *De la pratique de l'art aux autres pratiques, le role de l'art dans la production de réalités*. Montréal: UQÀM, 2004). Pode ser revisitado consultando o artigo “Pensar a obra em seu sentido ampliado”. In: Luciano Vinhosa. *Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. Na França foi publicado sob o título “Penser l'œuvre dans son sens élargi”. Dans: Bernard Lafargue (dir.). *L'esthétique aujourd'hui*, Figures de l'art n. 10. Pau: PUP, 2005.

3 "Tel que l'entend ici l'auteur, l'art présuppose 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, Hans, 2007. *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris: Cerf, p. 5.)

4 Por uma estranha ironia, 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.

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

6 Hipóteses especulando sobre a dupla função do sujeito, artista e sacerdote, nas sociedades neolíticas já foram levantadas por pesquisadores. Chamo atenção, no entanto, ao fascinante *teor humano* que tais objetos deixam evidente.

7 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.

8 "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". (DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Farrago, 2005, p. 35.)

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

10 BELTING, 2007, p. 13.

11 BELTING, 2007.

12 A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas V. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

13 "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". (DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Pau: Farrago, 2005, p. 23.)

14 Bourdieu identificou essa postura como "denegação social", ingrediente essencial para se compreender o mecanismo do campo artístico. (BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Paris: Minuit, 1979.)

15 "[...] ce qui rend une œuvre vivante et la fait réellement accéder à son statut d'œuvre (reconnu), c'est la relation qui s'établit ou qu'elle établit avec un (ou des) individus dans de conditions de compréhension et de sens qui ne peuvent être complètement dissociées d'un vaste contexte non artistique de croyances, d'habitudes, d'aprendissagens et de vie". (COMETTI, Jean-Pierre. *Art et facteurs d'art, ontologies friables*. Rennes: PUR, 2012, p. 15). O mesmo artigo do foi publicado no Brasil com tradução minha e com o seguinte título: "As falsas sugestões da autonomia artística: as experiências das vanguardas, a arte e a cultura"; In: VINHOSA, Luciano; D'ANGELO, Martha. *Interlocução: estética, produção e crítica de arte*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 77- 88.

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

17 Marcel Duchamp, em discurso bem conhecido, aconselha o artista a se instruir na universidade. "L'artiste doit-il aller à l'université ?" dans *Duchamp du signe*, p. 236-239, Flammarion, 1994 © Succession Marcel Duchamp, Adagp, Paris, 2007. <http://mediation.centre-pompidou.fr/education/ressources/ens-duchamp/ens-duchamp.htm#texte2>

18 A noção de "mundo da arte" que emprego é de Danto, que o entende como lugar de *connaisseurs* — outros artistas, professores, críticos, curadores, diretores de centros culturais, colecionadores, marchands, entre outros — partilhando uma teoria da arte. (DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1989.)

19 Os inúmeros estudos de Bourdieu sobre o assunto são esclarecedores: *L'amour à l'art* (avec Alain Darbel. Paris: Minuit, 1971); *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire* (1998. Paris: Seuil, 1998); *La distinction, critique social du jugement* (Paris: Minuit, 1979), entre outros.

20 Tudo leva a crer que o campo artístico é *tout court* relações sociais. Com efeito, os dispositivos que as permeiam se mostram de modo quase rudimentar, revelando a essência mesmo de todo campo profissional. Talvez seja esse o motivo que levou Bourdieu a estudá-lo com tanto afino e inteligência.

21 A esse respeito, a leitura de John Searle pode ser esclarecedora: *La construction de la réalité sociale*. Paris: Gallimard, 1995.

22 BELTING, Hans. *Le chef-œuvre invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2003. Ver também: *Le chef-œuvre inconnu* (Balzac, 2008. Paris: Flammarion).

23 "Elle est la manifestation, dans un instant culminant, soudain et isolé, de La continuité d'une expérience temporelle ordonnée." (L'art comme expérience. Pau: Farrago, 2005, p. 45.)

24 "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." (DEWEY, 2005, p. 45)

25 *A Provisional Theory of Non-Sites*. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>.

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

27 <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>; ; <http://www.heliooitica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=4>

28 Hans Belting. *Le chef-œuvre invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2003, p. 520.

29 Emprego o termo no sentido estrito, quer dizer de apresentações artísticas em espaços tradicionais.

30 O livro *L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle* apresenta uma boa reflexão sobre as transformações nos conceitos de exposição e nos modos de se exhibir. (Sur la direction de Katharine Hegewisch. Paris: Editions du Regard, 1998.)

31 A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e O artista como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, v. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

32 Digo “possível” porque o portfólio em si é um lugar de exposição que tem suas especificidades associadas às qualidades da imagem (reproduções fotográficas). Os trabalhos, sendo levados para outros espaços, adquirem novos modos de visibilidade e configuração.

33 Trabalhei o conceito em minha tese de doutorado: *De la pratique de l’art aux autres pratiques, le rôle de l’art dans la production de réalités*. Montréal, UQÀM, 2004. Pode ser revisitado consultando o artigo “Pensar a obra em seu sentido ampliado”: In: Luciano Vinhosa. *Obra de arte e experiência estética, arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro : Apicuri, 2011. Na França foi publicado sob o título *Penser l’œuvre dans son sens élargi*. Dans: Bernard Lafargue (dir.). *L’esthétique aujourd’hui*, Figures de l’art n 10. Pau: PUP, 2005.

Referências

BELTING, Hans. *Image et culte, une histoire de l’art avant l’époque de l’art*. Paris: Cerf, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, v. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Paris: Minuit, 1979.

COMETTI, Jean-Pierre. *Art et facteurs d’art, ontologies friables*. Rennes: PUR, 2012;

CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEWEY, John. *L’art comme expérience*. Pau: Farrago, 2005.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

KRAUSS Rosalind. *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990.