

OS TERRITÓRIOS DA SUBJETIVIDADE ARTÍSTICA A PARTIR DO OLHAR DA MODERNIDADE

Ursula Rosa da Silva*

SÍNTESE – Este artigo apresenta uma leitura da estética contemporânea a partir de elementos instaurados pelo olhar da Modernidade, tais como o caráter efêmero e uma nova forma de percepção, inquietante e acelerada. Assim, os territórios da arte demonstram que ela revela o Eu e seus vários espaços.

PALAVRAS-CHAVE – Arte. Estética. Modernidade.

ABSTRACT – This paper presents a reading of contemporary aesthetic from elements established through the Modernity view just as the fleeting character and a new way of perception, worried and quick. Like this, the art's territories prove that it shows the Self and his spaces.

KEY WORDS – Art. Aesthetic. Modernity.

Ao pensar a arte contemporânea como um elemento revelador de nossa cultura, lembramos de Ítalo Calvino, quando diz que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.¹ Desta forma, vemos a produção dos artistas nos desvelando por meio de sua visualidade, o registro de nossa cultura em seus diversos momentos históricos. Muitas vezes esta expressão se dá como confidência, pois confidente é aquele a quem confiamos nossas intimidades mais secretas: a arte, segundo Heidegger, é uma das possibilidades de revelação do Ser, ela é o âmbito de manifestação de uma essência que só se mostra por meio de arte. A arte se tornou uma possibilidade de registro de uma história que é, ao mesmo tempo, íntima e social, pessoal e cultural.

A produção artística no século XX apresentou uma visualidade propícia ao estabelecimento de novos parâmetros, principalmente no que se refere ao desloca-

* Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

¹ Apud SILVA, Paulo Cunha. *O lugar do corpo – elementos para uma cartografia fractal*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, introdução.

mento da percepção para além do olho natural. Este olhar agora funciona inerente à totalidade do corpo – como um olho-tátil, olho-territorial – e está vinculado à produção de sentido.

À arte é permitido ir ao mundo sem a pretensão de arrancar-lhe um sentido objetivo, a ela é dado o direito de banhar-se no sentido originário do mundo sensível, este mundo de nossas vidas que se relaciona com nosso corpo de forma mais complexa do que com a ciência. A arte não procura a verdade, mas o segredo. "Perante a arte, as coisas não são nem verdadeiras nem falsas. Elas estão lá, o presente absoluto da sua presença. É este o seu inviolável segredo".²

O grande salto que a arte contemporânea deu foi o de ampliar infinitamente a relação do espectador com a obra. Aquele que percebe, vivencia uma obra, pode atribuir-lhe diversos significados, pois esta não se encontra acabada – porque é fenômeno, ou seja, manifestação constante. O artista, por sua vez, dá ao mundo sua visão, seu expressar, que não termina em uma obra. Encontramo-nos diante de um processo resultante de uma nova compreensão das especificidades do campo da arte: a autonomia moderna é vivida agora de forma aberta, enquanto espaço de troca com o ambiente e com os outros territórios.

A arte contemporânea tornou-se fragmentária, apresentando, por vezes, elementos efêmeros, fugidios, perenes. A arte de agora é assim porque, por incrível que pareça, nós nos tornamos assim. A arte nada mais é do que reveladora daquilo que é e vivencia a humanidade, em cada época histórica.

Se não compreendemos as formas de manifestação desta arte, talvez seja porque estejamos distantes do caminho que permita a compreensão de nós mesmos, do ser humano que nos tornamos. Mas, no encaminhamento de uma reflexão sobre esta percepção fragmentada e acelerada do mundo, estão pensadores como Baudelaire e Benjamin, que nos mostraram alguns aspectos da Modernidade que surge no século XIX e na qual mergulhamos. A partir da consciência das influências que marcaram nossa percepção do mundo, é que podemos ver mais claramente o que significam as noções de sujeito e subjetividade, bases da criação artística.

Exemplos de artistas que revelam em suas obras uma nova experiência de abertura para o mundo, um olhar que se volta para as constantes e diferentes percepções dos fenômenos e de propostas de uma visão do espaço pictórico em novas dimensões, temos desde Cézanne e Van Gogh a Picasso e Duchamp. Contudo, antes destes artistas, o olhar da Modernidade começa com Guy, segundo Baudelaire, e a reflexão própria do modernismo teria iniciado com Kant, conforme Greenberg.

Baudelaire esboçou as características peculiares da Modernidade na união do efêmero com o eterno. O perfil definido pela Modernidade do século XIX só nos fez mergulhar, cada vez mais, no universo da ansiedade, do tempo acelerado, da necessidade constante do novo. Não somos mesmo assim? O que Baudelaire per-

² LE BOT. "Les corps d'amour", in: *Le Corps-Spectacle*, Revue de l'Université de Bruxelles, 3-4, p. 157-182.

cebeu é que aquela Modernidade demandava um olhar que a compreendesse para poder representá-la. No texto "O Pintor da Vida Moderna", ele nos apresenta o ilustrador Constantin Guys, que foi o artista que teve condições de captar a linguagem da Modernidade nascente e de traduzi-la em suas obras. Guy seria o pintor da vida moderna por sua forma de viver completamente inserido no cotidiano, nos lugares, nas ruas, junto à multidão – e por mostrar o presente, o atual daquele momento em cenas de situações corriqueiras do dia a dia, tanto em um passeio de senhoras, quanto em um desfile militar.



Constantin Guys (1802-1892),
Dame au décolleté,
desenho aquarelado.



Constantin Guys (1802-1892),
Au Bal, desenho aquarelado.



Constantin Guys (1802-1892),
Dame dans une Victoria,
desenho aquarelado.

Guy não utiliza mais o modelo, como os pintores tradicionais, ele sai às ruas, corre, procura, observa e

eis que o olho de G. já viu, inspecionou, analisou [...]. Fardas, cintilações, música, olhares decididos [...] tudo entra misturado nele, e em alguns minutos o poema que resulta disso estará virtualmente composto. [...] Agora, na hora em que os outros dormem, este está inclinado sobre a mesa, lançando sobre a folha de papel o mesmo olhar que há pouco lançava sobre as coisas.³

A importância que Baudelaire atribui ao registro dos costumes do presente e da moda é que estes, apesar de fugidios e efêmeros, se captados em sua essência, são o que revelarão, em qualquer época futura, o que ele chamou de “estética do tempo”. “A moda, portanto, deve ser considerada como um sintoma do gosto do ideal fluando no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural acumula ali de grosseiro, de terrestre e de imundo, como uma deformação sublime da natureza.”⁴ A moda não é vista apenas como algo que muda constantemente, mas uma instância reveladora da própria essência humana: em permanente mudança, ávida pelo novo. Os gestos, as roupas, os sapatos, a gravata, o chapéu, as luvas, o lenço: os adereços, os adornos complementam os olhares, a fala. Nas cenas de costumes o comportamento cotidiano revela uma cultura, um modo de ser, uma forma de viver o seu momento histórico. Se todas as obras de arte vestissem seus personagens com roupagens mitológicas, jamais teríamos o registro destes costumes e a essência de cada época, transposta do olhar do artista para a tela.

A arte contemporânea, por sua vez, utiliza outros elementos para traduzir essa essência. Alguns aspectos se tornaram recorrentes no cenário das artes visuais, transformando-se em temas, conceitos ou âmbitos em que a produção artística contemporânea se sente à vontade para se manifestar. Temas como: cotidiano,

³ BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”, p. 226; IN: *Obras estéticas – filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

⁴ BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”, p.245; in: op. cit.

corpo, objetos, cartografias, identidade, passaram a ser o território de algumas das formas de expressão da subjetividade contemporânea, e são noções que se imbricam.

A subjetividade artística só foi conquistada após os vários movimentos de autonomia da arte – que ocorreram a partir do Renascimento, depois no Romantismo e no Modernismo europeus. Somente então é que se chegou à noção de obra como criação de um sujeito, de uma individualidade. Por outro lado, a concepção de sujeito e a maneira como se expressa sua subjetividade têm um vínculo intrínseco com a visão de mundo, que permeia a cultura visual, e com os conceitos de corpo e de objeto das diversas tradições filosóficas ocidentais.

Assim, foi dissecando o corpo humano que Leonardo Da Vinci chegou a defini-lo como algo que tem altura, largura, comprimento e profundidade, dando ênfase à profundidade como o que fundamentaria qualquer corpologia. E a própria abordagem renascentista da natureza convencionou a visão em perspectiva como sendo a forma de opticamente efetivar a concepção do homem como ponto de partida para o conhecimento do mundo e como medida de todas as coisas. É este olhar que mede, demonstra e domina a natureza que passa a, cientificamente, abordá-la e representá-la, tanto na arte quanto na filosofia.

A nascente racionalidade científica do Renascimento, que almejava passar para o plano bidimensional toda a verdade possível da natureza, de forma verossímil, aponta para o dualismo entre homem e natureza, entre sujeito e objeto, que será tema e ponto de partida epistemológico do método cartesiano.

O pensamento clássico mantinha uma separação entre a alma e a matéria, ficando a "essência do sujeito afastada das engrenagens corporais".⁵ Este dualismo entre corpo e objeto, matéria e espírito, foi acentuado com a concepção cartesiana de sujeito, e serviu de base metodológica para que todas as ciências (exatas e humanas) definissem seus objetos específicos de estudo e estabelecessem um método científico de conhecimento.

Dentro da visão cartesiana, a imaginação do artista era limitada ao conteúdo de sua consciência, a razão guiava a ação e a criação não poderia ir além dos limites impostos pelo racionalmente cognoscível. Neste sentido, o juízo com que se avaliava a obra de arte, desde então até o século XVIII, foi o juízo lógico, o mesmo utilizado para analisar uma proposição lógica. Ou seja, se não se diferenciava uma obra de uma formulação matemática, o valor estético era elaborado no mesmo âmbito que o valor lógico.

Kant foi quem possibilitou a autonomia da arte em relação aos outros campos do conhecimento, diferenciando o juízo lógico do juízo estético, definindo o último como sendo o único tipo de juízo que dependia da experiência com o objeto, constituindo-se, então, num juízo *a posteriori*. Ocorreu aí, um primeiro passo para a autonomia da arte, quando a imaginação do artista foi reconhecida como uma faculdade do conhecimento sensível. A partir dos conceitos kantianos, o Roman-

⁵ GUATTARI, Félix. "Da produção de subjetividade", in: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina – a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 177.

tismo lutou por uma liberdade de criação, e o artista foi reconhecido como espírito criador, subjetividade perceptiva, e até mesmo gênio.

Reconhecida a subjetividade artística, e a liberdade de percepção e expressão do artista, ainda era preciso ultrapassar a “fenda cartesiana que fez do corpo um objeto para biólogos e do espírito um objeto para filósofos”.⁶ A antinomia cartesiana, segundo Le Breton⁷, fez do homem um objeto antropológico e do corpo um objeto biológico. É essa nova profundidade ou ‘pele profunda’ – como chamou Andy Warhol – que importa dissecar. Pois,

o corpo exige ser olhado por um tipo de conhecimento menos preocupado com problemas de demarcação [...]. O corpo exige uma corpologia, um logos, que o apreenda na complexidade das suas manifestações, capaz de contornar a obsessão classificatória, a angústia taxonômica; um conhecimento que o entenda na multiplicidade, por vezes contraditória, dos seus trajetos.⁸

O corpo contemporâneo vai, aos poucos, perdendo a densidade e profundidade, da visão de Da Vinci, e torna-se etéreo e superficial. Na troca entre superfície e profundidade, encontra-se um poder potencial de superação dos limites inerentes às finalidades mecânicas.

A fenomenologia de Merleau-Ponty (1908-1961) nos permite compreender pensar essa nova abordagem sobre o corpo e a visualidade própria do espírito contemporâneo, sendo responsável pela apresentação de certas noções⁹ e significados no campo epistemológico e também no campo artístico, tais como, comportamento, intencionalidade, corporeidade e consciência encarnada.

Merleau-Ponty ao criticar a noção de comportamento das psicologias experimentais e do behaviorismo, chega ao conceito de corporeidade, ou corpo-sujeito, ou seja, um corpo com intencionalidade, gestualidade, liberdade de percepção e expressão no mundo. O sujeito merleau-pontyano tem uma consciência, não a transcendental, como a filosofia de Descartes a Kant procurou, mas uma consciência encarnada, diluída pelo corpo e não limitada pelo racionalmente cognoscível. O sujeito definido por Merleau-Ponty é uma subjetividade, criativa e criadora, tendo ampla liberdade para perceber e expressar o mundo de que faz parte. Esta noção de sujeito contempla tanto o artista como o espectador, na medida em que a relação com o objeto artístico pressupõe uma corporeidade, uma vivência do sujeito no mundo com as coisas, uma vivência contextualizada.

O objeto, por sua vez, dentro da fenomenologia é visto como fenômeno, ou seja, aquilo que se manifesta constantemente. Esta noção amplia a maneira de abordar o objeto, que anteriormente era abarcado por um conceito, uma represen-

⁶ SILVA, P. C. Op. cit., p. 21-22.

⁷ LE BRETON. *Antropologie du corps et modernité*. Paris, 1992.

⁸ SILVA, Paulo Cunha e. *O lugar do corpo – elementos para uma cartografia fractal*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p. 22.

⁹ A este respeito consultar SILVA, Ursula R.da. *A linguagem muda e o pensamento falante – sobre a filosofia da linguagem em Merleau-Ponty*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. Ver também SILVA, U. R.; LORETO, M. L. S. *Elementos de estética*. 2. ed. Pelotas: EDUCAT, 2003.

tação única. O fenômeno tem infinitas possibilidades de manifestação e de atribuições de significado, não é algo que possa ser percebido, experimentado apenas por um ponto de vista, mas por tantas intenções quantas forem possíveis ao ser humano, que, por sua vez, tem como característica a diversidade de intenções, de acordo com suas vivências. A obra, enquanto fenômeno, tem o poder de dizer o não-dito, remetendo ao âmbito do irrefletido, que está presente na relação do espectador com esta.

Merleau-Ponty acredita que toda visão efetua-se em algum lugar no espaço tátil. "Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, entrelaçamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele".¹⁰

O corpo, por sua vez, não é objetivo, mas expressivo, é um feixe de significações. "Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo".¹¹ As coisas, os objetos, o mundo, estão em constante manifestação, por isso é impossível lhes abarcar o sentido todo, atribuir-lhes um significado fixo e nós, por meio de nossa intencionalidade, constantemente mudamos a maneira de olhar essas mesmas coisas.

Merleau-Ponty reelabora a própria estética com suas concepções de reversibilidade, intencionalidade, recriando espaço e tempo, estabelecendo a possibilidade do conhecimento e da expressão por meio de um Logos do mundo sensível. Este Logos refuta o espaço cartesiano e a separação kantiana de sentido interno e sentido externo, pois o Logos do mundo sensível é "pré-reflexivo", pré-objetivo. Ele destaca Cézanne como exemplo de artista que teria vivido a verdadeira experiência fenomenológica de abertura para o mundo. Podemos ver, na continuidade deste, outros artistas que tiveram também o anseio de revelar tudo ao mesmo tempo, como Picasso em sua proposta do Cubismo. Ou ainda aqueles que nos fazem redimensionar a própria arte e seu objeto, como Duchamp.

Quando Duchamp (1887-1968) questionou o estatuto da arte e o contexto artístico, apresentando os *ready-mades*, a proposta era a de deslocar os objetos de sua função cotidiana e torná-los objetos de arte. Este momento representou, para a história da arte, um impasse no qual foi imprescindível que o artista se redimensionasse perante a arte e os objetos por esta produzidos; o espectador, por sua vez, passou também a integrar o contexto da obra, na medida em que suas vivências são requisitadas, e o estatuto da arte contemporânea desvinculou-se da pretensão estética antecedente: a obra não é mais produzida meramente para ser bela ou feia, para agradar ou não, mas primordialmente, para apresentar-se em relação com o contexto em que se insere, para refleti-lo, questioná-lo, decompô-lo, recriá-lo. Com a superação da estética idealista: a obra de arte não é mais a expressão de uma forma ideal ou de uma única e bem definida personalidade artística.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, M. *Lé visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964, p. 177.

¹¹ Idem.

ca, mas é fruto de uma soma de elementos que não são necessariamente concentrados numa pessoa, num estilo ou numa época.

Corpo, materiais e espaço passam a constituir a nova noção de ambientalidade. Como sublinha Zielinsky,¹² corpo e espaço, abandonando a concepção de unicidade da tradição humanista, passam a sugerir agora uma leitura considerando a multiplicidade e a fragmentação – *body-art*, *happenings*, *land-art*, instalação, performances.

Para Lê Breton, o corpo só se apresenta liberto de forma fragmentária. Pois este corpo, que emerge na contemporaneidade numa sucessão aparentemente incconciliável de fragmentos, consegue burlar qualquer esforço de objetivação sistemática, ele se revela escondendo-se, aparece desaparecendo, independentemente da maneira com que seja abordado. Este corpo, de natureza essencialmente fragmentária, deixa de ser a profundidade, de que falava Leonardo, passando a ser superfície, deixando de ter um lócus passível de representação, e passa a ser incerto, transformante. E a identidade da arte contemporânea torna-se acessível a partir deste conjunto fragmentado.

O corpo que se move, como diz Paulo Cunha, é uma espécie de corpo cartografante: os lugares por onde passa organizam-se como um mapa. E o mapa, ao revelar o corpo por meio do registro dos lugares por onde passou, surge como uma possibilidade do conhecimento, que pode denotar ou metaforizar a relação existente entre o corpo e o lugar.

O corpo humano, simultaneamente, depende essencialmente do lugar em que se insere e ele é quem mais transforma esse lugar. O corpo é aquele cujo lugar se inscreve na sua profundidade (seja ela qual for). O corpo-fragmento é uma característica do sujeito contemporâneo. Na representação clássica, o corpo deveria ter uma representação de corpo inteiro. O homem de hoje não quer sentir-se fragmentado, mas poderá admitir o fragmento numa perspectiva fractal. É no corpo-todo que o corpo-fragmento adquire significado e ganha forças para se tornar autônomo. Assim, o corpo só pode ser entendido a partir de um lugar fractal: um lugar que “o reconheça no pormenor, mas que o identifique no todo”.¹³

A temporalidade é apresentada de forma exemplar e única, porque cada subjetividade ordena seu tempo – um tempo específico do indivíduo – e coordena este tempo junto ao tempo do contexto em que se insere, tempo cultural.

Por sua vez, colecionar objetos é criar um universo particular onde cada coisa, cada artefato, reveste-se de valores que, muitas vezes, extrapolam suas características originais. Na abordagem do objeto que se torna arte, “forma e matéria, suas partes constitutivas, deixam de ser elementos práticos, utilitários. A leitura individual do objeto transforma-se novamente na medida em que, de peças singulares, passam a ser reunidas em coleções. Alheios, então a suas funções intrínsecas,

¹² ZIELINSKY, M. “Espaços, corpo, espaços do corpo: questões de significado e de representação”, in: KERN, M. L. B.; ZIELINSKY, M.; CATTANI, I. *Espaços do corpo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995.

¹³ SILVA, Paulo Cunha. Op. cit., p. 24-26.

constituem-se como partes de um todo, objetos de posse (apropriações), plenos de sedução".¹⁴ As coleções, os relicários, são conjuntos que se organizam em razão de memórias afetivas ou territórios do cotidiano. A obra de arte torna-se um lugar de estranhamentos e memórias, processos que fazem parte da construção da identidade humana.

Nossa identidade é gerada num processo de relações entre o espaço exterior e o espaço interior. Como diz Bachelard, vivemos nossa memória, com lugares, personagens e objetos que traçam nosso mapa cotidiano. Cada pessoa guarda seus caminhos, suas estradas, seus entroncamentos. Nossa vida íntima também tem seu espaço. Não apenas nossas lembranças, mas também nossos esquecimentos estão aí alojados e revelam nossa identidade, nosso verdadeiro Eu. Somos um conjunto de: cartografias do olhar (traçado feito pelos lugares do cotidiano) e de cartografias do sentimento, que revelam nossas preferências, nossos amores e desamores. As cartografias demonstram as formas de organizar um contexto, ordená-lo, o que é próprio de uma visão de mundo (interior e exterior) tanto de um indivíduo como até mesmo de um grupo cultural.

O cotidiano torna-se, assim, um lugar fecundo que nos confere uma identidade. Ele se constitui de cenas efêmeras e pontuais, acontecimentos diários insignificantes, isolados, tecidos dia-a-dia, que dão a consistência da cotidianidade. Por sedimentação, tudo o que é insignificante ou não – rituais, odores, ruídos, imagens – se transforma no que Nietzsche chamou de "diário figurativo", que revela os laços existentes no cotidiano.

Enfim, a compreensão de uma visualidade estética contemporânea só é possível se voltarmos o olhar para a Modernidade que deu origem a uma nova forma de percepção, que é inquietante e acelerada, mas que não se contenta mais com o espaço reduzido e em perspectiva, e que quer sempre mais, o todo ao mesmo tempo. Assim, os territórios da subjetividade artística passam pela concepção de que a arte revela o Eu e seus vários espaços de vivência (interior e exterior), que resultam em âmbitos expressos nas obras, tendo como suporte os objetos ou o próprio corpo do artista. Este seria o procedimento de manifestação da arte contemporânea que deixa seu registro no mundo por meio de diversas formas cartográficas: mapas que são histórias pessoais, visões de mundo únicas. É preciso, assim, acreditar na arte como um espaço para a expressão de diversidades, questionamentos, limites, revelações e ocupar este espaço de maneira dinâmica como aquele que nos instaura como seres simplesmente humanos.

¹⁴ DUPRAT, Camila. *Objetos/Coleções*, in: Catálogo Santander Cultural, out. 2002.