

A IMPORTÂNCIA DO OBSERVADOR

Let us consider two important factors, the two poles of the creation of art: the artist on one hand, and on the other the spectator who later becomes the posterity. [...]All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.

[Duchamp, Marcel. "The Creative Act" – lecture in Houston, April 1957.]

Consideremos dois fatores importantes, os dois polos de criação da arte: de uma parte, o artista e, de outra, o espectador, que mais tarde se torna posteridade. [...]

Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso fica ainda mais evidente quando a posteridade dá seu veredito final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos.

[Duchamp, Marcel. "O Ato Criativo" – palestra em Houston, abril de 1957.]

Os objetos de arte são destituídos de função determinada, se prestam a existir, tão somente, e sua existência pode ou não gerar relações, possibilidades, leituras, sensações, experiências. De qualquer maneira, independente da motivação do artista para produzir determinada obra, é sua existência física (da obra, não do artista) o veículo de suas possibilidades relacionais, sempre com determinado observador. Resumidamente, por mais que uma obra signifique para quem a faz, a obra não é feita para o artista, mas pelo artista para um observador. A obra só se completa no outro, naquele que se conecta de qualquer maneira com ela. Podemos considerar que obras são discursos encapsulados, formais ou não, cognitivos ou sensoriais, objetivos ou lacônicos, mas são sempre discursos propostos, ineridos em sua fisicalidade.

Não importa se o ou os discursos de determinada obra foram previstos ou controlados pelo artista. Sabemos que obras oferecem possibilidades de leitura, e quem as lê sente, compreende ou nota, estabelece algum tipo de relação com elas. Na grande maioria dos casos obras são discursos, e não importa se são ou não discursos conscientes para quem os estabeleceu ou para quem os lê, que se dirigem a algum tipo de audiência. Isso continua verdade nas mais variadas definições de arte ou de artista.

A grande obra de arte, descrita por Hegel, seria a que melhor adequasse o meio de apresentação (suporte/expressão) ao conceito e/ou metáfora por ela pretendido, chamado por Hegel de conteúdo. A adequação, além de legitimar o objeto, soma ao amálgama objeto/significado novos itens, pistas sobre sua gramática e tradução.

A arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós, ela perdeu sua verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas *ideias* em vez de manter a seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual(i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que fora nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é.

(Hegel, G. W. *Estética*, p. 11.)

Novamente surge, além da compreensão de que a própria definição da arte é assunto central da criação artística, a certeza de que arte determina um tipo de relação, segundo Hegel agora uma relação intelectual, “transferida às nossas ideias”, relação essa que se dá entre obra e observador.

O pensamento sobre arte já nem se debruça sobre essa questão, que é tratada como algum tipo de atavismo do fazer artístico.

Não importa se as teorias são sobre processos ou fluxos, performance ou arte digital, o observador é parte integrante dos processos de tal maneira que não é discutida sua presença, mas aceita como obviedade.

Uma das funções do artista que veio a ser compreendida nas últimas décadas é, sobretudo, a de impedir que nos ajustemos a nossos ambientes. Há sempre o perigo de nos robotizarmos, de nos ajustarmos ou de nos condicionarmos como o homem que rema. O homem que rema parece muito simétrico e muito harmonioso em relação aos elementos. Ele é, na verdade, um servomecanismo. Quanto mais se ajusta ao remo, mais é um servomecanismo, o que não significa que isso não seja divertido. O perigo, contudo, de tornar-se um servomecanismo do nosso próprio ambiente em virtude do ajustamento é afastado pelo artista, que cria imagens violentas para desarticular as nossas sensibilidades. A tarefa do artista é desarticular a sensibilidade para impedir-nos de nos ajustar ao ambiente total e de nos tornarmos servos e robôs desses ambientes [...]

[McLuhan, M. *McLuhan por McLuhan*, p. 262.]

Pensamentos mais ou menos novos sobre arte, de densidades e profundidades variadas, sempre estabelecem arte e artistas como tendo ou não função, como sendo ou não necessários filosófica ou esteticamente, mas a relação entre observadores e arte jamais é contestada, tida como motivo primordial da existência da produção artística.

Mesmo em apostas nos cenários que distanciam ou enfraquecem a conexão entre obras e observadores, é nítido o pensamento que essa realidade deve ser levada em conta para que não se percam totalmente as possibilidades de conexão, como vemos em:

A arte pensada para essas interfaces exige obviamente a adequação dos tamanhos das imagens e textos às dimensões exíguas dos monitores. Contudo, essa é uma questão ontológica e não responde a clivagem epistemológica que se impõe nesse

contexto. Trata-se agora de refletir sobre a recepção em ambientes de constante fluxo e em condições entrópicas.

Celulares e PDAs remetem, acima de tudo, a situações que o indivíduo está sempre envolvido em mais de um atividade (dirigindo e falando, por exemplo), interagindo com mais de um dispositivo e desempenhando tarefas múltiplas e não correlatas.

Criar para essa condições implica, por isso, repensar a própria natureza da fruição artística e das convenções e formatos da comunicação no âmbito de uma cultura pautada pela ubiquidade, em que a contemplação eventualmente se esvanecerá, passando a conviver com um leitor de interfaces distribuídas e mídias divergentes e assíncronas [...]

[Beiguelman. *O livro depois do livro*, p. 79.]

Enfim, parece claro que a obra de arte nunca o é isoladamente. Ela precisa ser lida como tal, sentida, compreendida ou no mínimo percebida por alguém ou algo que a interpreta.

Mas por mais que a obra de arte também possa formar um mundo em si mesmo concordante e acabado, ela mesma não é, porém, enquanto objeto efetivo e singularizado, para si, e sim, para nós, para um público que a contempla [anschaut] e a desfruta. Na representação [Aufführung] de um drama, por exemplo, os atores não falam apenas uns com os outros, mas conosco, e devem fazer com que sejam compreendidos segundo os dois aspectos. E assim toda obra de arte é um diálogo com alguém que está diante dela [...]

[Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética*, p. 266.]

Note que Hegel não diz que toda obra de arte propõe um diálogo com quem está diante dela, mas que ela é esse diálogo. Ou seja, a obra de arte, na verdade, se faz quando interpretada, se constitui do sistema relacional objeto/observador em fluxo, enquanto a relação acontece.

O que isso nos indica? A crítica importância da interpretação não só para a compreensão da obra de arte em sua complexidade, mas importante também enquanto definição precisa do objeto de arte. O objeto de arte se faz e se completa na dinâmica de sua interpretação.