

A CRIAÇÃO COMO POTÊNCIA INFINITA

Pedro Bonfim Leal¹

Resumo

A arte contemporânea é essencialmente inventiva, não apenas no modo como o artista cria, mas também na maneira como solicita o espectador. Este não se posiciona frente de um trabalho artístico em posição contemplativa, mas insere na obra uma porção criativa. O fenômeno da arte produz, assim, espaços de interação, muito mais do que objetos para ser adorados. Através de digressões pela filosofia, o texto reflete sobre esta nova condição da obra e a potência que carrega.

Palavras chave: criação, estética, pensamento, experiência

¹ Doutor em Filosofia pela PUC- Rio.

A CRIAÇÃO COMO POTÊNCIA INFINITA

Pedro Bonfim Leal²

Prólogo

O artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação.

Encerrei minha época de fundar coisas, para entrar nessa bem mais complexa de expandir energias

Hélio Oiticica

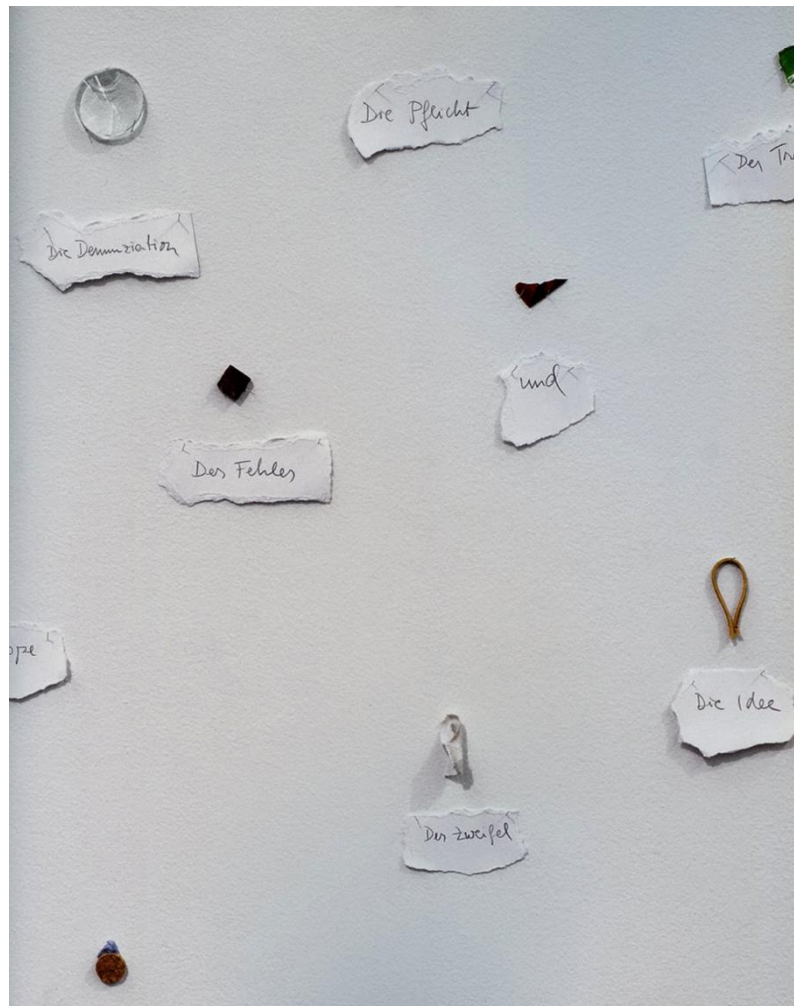


Figura 1: Luis Camnitzer, *Objetos Arbitrários e seus títulos* (versão em alemão)
Fonte: CAMNITZER, 2012, p. 103

² Doutor em Filosofia pela PUC - Rio.

Objetos variados – cerca de 30 ao todo – são pregados na parede com alfinetes. Abaixo de cada um, pedaços de papel irregularmente cortados exibem palavras, em sua maior parte substantivos como *o resto*, *o erro*, *a dúvida*, etc. Podemos ver, por exemplo, um elástico velho com a inscrição *a ideia*. Assim é a obra *Objetos arbitrários e seus títulos*, do artista germano-uruguaio Luis Camnitzer. Concebida em 1979, não se trata de uma obra acabada, mas recriada cada vez que é exposta. Em cada nova versão, não apenas a arrumação dos objetos varia, como a conexão entre palavras e objetos e idioma do texto também se adapta à língua local da exposição³.

Um dos fatos mais interessantes sobre essa obra é a maneira como o público a experiencia. As palavras e seus objetos criam conexões inusitadas, frequentemente enigmáticas. Esta união leva irremediavelmente o espectador a tentar elaborar o fundamento das conexões. Algumas delas são imediatas, óbvias, outras aparentemente inconciliáveis. Ainda assim, mesmo a princípio desconexas, um exercício interpretativo pode seguramente encontrá-lo. Ocorre que dificilmente dois espectadores encontram o mesmo fundamento para a relação palavra-objeto. Um pedaço de tijolo, dirá um, é chamado de resto, pois se trata do entulho de uma construção. Outro verá o mesmo título com o objeto, mas terá uma leitura completamente diversa. Se sentirá atraído, talvez, pelo vermelho esmaecente, afirmando se tratar do resto de uma cor desbotada pelo tempo.

E se, mesmo excludentes, leituras diversas sobre um mesmo objeto fizerem sentido, cada uma em seu campo interpretativo próprio? A questão que surge por parte de alguns é “mas afinal, o que o artista quis dizer?”, como se recorressem a um juiz para saciar este impasse. No entanto, para o escândalo de muitos – inclusive da tradição da arte, fundada na concepção de *ars* ou *techné*, da arte como fazer, o artista não quis dizer nada. Na verdade, ele pouco fez. As conexões surgiram ao artista de modo aleatório, sem se preocupar se o significado de certo termo se conecta bem ao objeto fixado na parede.

³ Foi assim que a obra ganhou uma versão em português ao ser exposta na Casa Daros entre 2014 e 2015.

Este exercício criativo de Camnitzer causa uma constante insatisfação no público, desapontado com o vazio significativo do artista. E há uma boa razão para que isto aconteça, algo mais do que um desagrado pessoal, fundado na própria relação estabelecida do homem ocidental com a estética, que o artista desconstrói e ironiza de frente. Contrariando uma tradição da arte como contemplação de uma forma, a conexão entre palavras e imagens não remete a um conteúdo mental do artista, nada tendo “esculpido” para o espectador acessar. E, no entanto, a obra produz significado, não cessa de produzir. Mas o que faria uma significação fluída se colocar inescapavelmente aos espectadores?

Da arte como beleza

Uma fala constantemente evocada por Cildo Meireles afirma a necessidade de o criador liberar a arte do domínio das mãos⁴. Tal ideia, na verdade uma citação de Duchamp, seria lida com grande escândalo caso proferida antes do século XX. Até então, a base para a produção artística se encontrava atrelada à habilidade das mãos, o que podemos entender como a capacidade do artista de dominar certa complexidade técnica e atrelá-la a um estilo pessoal. Um artista como Bach apenas firma seu nome por ninguém mais possuir a capacidade de compor uma fuga como ele. Reconhecimento artístico, portanto, significa uma técnica singular, assinada por apenas uma pessoa capaz de realizá-la.

Na aliança entre arte e técnica, havia a dependência de uma sólida formação, muitas vezes iniciada na infância de um futuro artista. Quando vamos às biografias dos artistas clássicos, vemos o longo processo através do qual sua técnica foi firmada, muitos deles inicialmente aprendizes de outros mestres, até consolidarem um estilo pessoal. Será toda uma compreensão estética que se depreende desta concepção do artista como habilidoso tecnicamente. Ela não

⁴ O artista cita constantemente esta frase em entrevistas. Textualmente, esta ideia aparece em *Inserções em Circuitos Ideológicos* (Ver: MEIRELES, Cildo. “Inserções em Circuitos Ideológicos”. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006, p. 264, 265).

restringirá apenas o papel do artista no fenômeno estético; oferece, do mesmo modo, um recorte preciso de como o espectador se relaciona com a obra.

A obra, criação acabada de um artista, repousa em si, absoluta, não sem nenhum grau de parentesco com aquilo que a metafísica tradicional entendeu como verdade. É porque o objeto estético, assim como a essência ou substância, foi entendido pela tradição como forma. Quando Helio Oiticica faz essa afirmação, vemos tal configuração de experiência estética:

[...] o espectador buscava na “forma ideal”, fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria “idealidade”. A forma era então buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante. O espectador situava-se então num ponto estático de receptividade, para poder iniciar o estabelecimento de um diálogo, pela contemplação das formas expressivas ideais, com a obra de arte⁵.

Em um texto sobre estética, Canguilhem relaciona explicitamente a concepção clássica de criação artística com a tradição helênica, fundada fortemente em Platão, e que persistiu em diversas concepções posteriores. Segundo o autor, “conscientemente ou não, a ideia que o homem se faz de seu poder poético responde à ideia que ele se faz da criação do mundo e à solução da origem radical das coisas”⁶.

Uma das mais célebres imagens da Grécia Antiga sobre o tema da gênese do mundo está presente no diálogo *Timeu* de Platão. No texto, o demiurgo de Platão dá origem ao universo ao inserir uma essência transcendente em uma matéria informe. O mundo físico e temporal, portanto, se originaria a partir da atuação de um demiurgo, que atuaria moldando uma forma sobre uma matéria amorfa. Já neste mito se encontra presente um julgamento que persistirá durante séculos tanto na estética, quanto na filosofia: a consideração de que a matéria em si mesma é falta de ordem, caos. A forma, por outro lado, é razão, regularidade, equilíbrio. O belo e o feio foram diretamente atrelados a esta

⁵ OITICICA, Helio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da construtividade”. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006, p. 93.

⁶ CANGUILHEM, Georges. “Le concept et la vie ». In: *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris: Vrin. 1968, p. 55.

proximidade ou afastamento da forma equilibrada, e razão porque a beleza se manteve tão diretamente relacionada ao domínio da técnica. A beleza deveria ser esculpida, imposta à matéria informe, assim como uma razão superior – a ideia ou Deus para a tradição – esculpiu forma e regularidade no mundo. Daí a proximidade do fazer artístico com aquele do mundo da natureza, este esculpido e ordenado por um ordenador supremo.

Outros textos de Platão, como os diálogos *O Banquete* e *Fedro*, foram também decisivos na tradição para estabelecer um sentido metafísico ao Belo e como o espectador se relaciona propriamente com a obra. Em *Fedro*, por exemplo, os homens, após terem contemplado as formas puras do mundo das idéias, antes de encarnarem, chegam ao mundo se esquecendo do que viram. A beleza seria o único signo sensível capaz de lembrar aos homens de um mundo transcendente do qual se apartaram. Deste modo, a beleza teria uma função didática, pois vai-se “de um para dois e de dois para todos os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências e, das ciências, chega-se enfim àquela ciência que não é outra senão a ciência daquele belo em si, para que conheça, por fim, o que é o belo em si”⁷. Ou seja, a beleza ensinava aos seus apreciadores que há uma ideia do belo do qual todos os exemplares belos participam.

O comércio entre espectador e a obra pronta, acabada, se apoia na admiração pelo trabalho pronto, posicionado em sua frente. O espectador clássico *contempla* a obra, e o que ele vê, neste ato, é a *beleza*. Do ponto de vista metafísico, esta contemplação é possível porque aquilo que o espectador encontra na obra, na verdade, é o reconhecimento de algo que contém em si, em sua própria alma. Esta, dotada de razão, enxerga nas coisas belas a proporção, equilíbrio e ordem que reflete seu próprio poder racional:

Digamos que o Belo é um ato, ou seja, o raio que dele emana e em tudo penetra: primeiro na inteligência angelical, depois na alma do mundo e em todas as almas, a seguir na natureza e, finalmente, na matéria corpórea. Esse raio orna a inteligência com a hierarquia das

⁷ PLATÃO. “O Banquete”. In: Lichtensein, Jacqueline (org.). *A pintura. Textos essenciais*, vol. 4: *O Belo*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 22

ideias, enche a alma da ordem de razões, fecunda a natureza com sementes e orna a matéria com formas⁸.

Embora esses parâmetros da arte clássica persistam ainda hoje, em diversos domínios eles se tornaram insuficientes para entender a arte atual e foram constantemente contestados, como se vê na frase de Cildo, tomada de Duchamp, mas que o artista brasileiro aplica à sua própria obra.

Inúmeras vias trilhadas pelo pensamento filosófico levariam a uma reflexão interessante sobre este momento de mudança, podendo partir dos pensadores românticos alemães, de Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty e outros. O caminho que trilha se centra em Henri Bergson, pensador com quem estou mais familiarizado e que serviu de tema à minha tese de doutorado.

Arte, pensamento e criação

Henri Bergson viveu a passagem dos séculos XIX e XX, momento histórico de fortes mudanças, seja para a filosofia, seja para a arte. Bergson teve a oportunidade de viver na época em que pontos fundamentais da estética clássica foram revistos e frequentemente recusados⁹. A filosofia, do mesmo modo, busca uma radical mudança de paradigma. Podemos dizer, de maneira bem genérica, que o principal anseio da filosofia neste período tenha sido recusar o pensamento que nega a experiência em favor de uma verdade estática. Há, com isto, uma aposta no mundo concreto, temporal, movente.

Mencionamos há pouco a proximidade da estética clássica com a verdade na metafísica tradicional. Textos como *O Banquete* e *Timeu* de Platão foram

⁸ FICINO, Marsilio. "Comentário sobre *O banquete* de Platão". In: Lichtensein, Jacqueline (org.). *A pintura. Textos essenciais, vol. 4: O Belo*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 42.

⁹ Frédéric Worms discute esta relação de Bergson com a mudança de paradigmas estéticos em um texto chamado "*L'art et le temps chez Bergson: un problème philosophique au cœur d'un moment historique*". (Ver: WORMS, Frédéric. « L'art et le temps chez Bergson : un problème philosophique au cœur d'un moment historique. » *Mil neuf cent, Revue d'histoire intellectuelle au tournant du siècle*, November, 2003, pp. 153-66.

decisivos para a arte ocidental. Mas se foi a produção da arte que se nutriu e buscou a filosofia, o que acontece na cena contemporânea é o contrário. Nesse esforço de encontrar novos paradigmas, Bergson assim como Nietzsche, Benjamin, Heidegger, Deleuze e diversos outros encontram na arte um meio privilegiado de suas pesquisas. Não que estes se pretenderam artistas, mas a orientação do pensamento ansiava encontrar algo que, como veremos, a arte realizava de modo privilegiado.

Em um texto como a conferência *A percepção da mudança* de Bergson, encontramos importantes colocações sobre a nova concepção de verdade encontrada na arte, que o filósofo tenta reivindicar para o pensamento. Nas primeiras páginas deste texto, Bergson defende a tese de que a tradição filosófica teria se afastado da experiência concreta como método necessário para encontrar a verdade. Bergson é radical neste ponto: metafísica significa sublimação da ordem temporal, da mudança, e a aposta na estabilidade do conceito.

Haveria um intervalo entre o que percebemos e a realidade que levou o homem a sentir que podemos acessá-la unicamente confiando na razão, em detrimento do que nos apresentam nossos sentidos. Estes nos atestam, por exemplo, que o sol gira em torno da Terra, enquanto o pensamento teórico prova o contrário. Fenômenos deste tipo povoaram o desenvolvimento do conhecimento desde a aurora da filosofia, e foi esta suscetibilidade enganosa dos sentidos que fundamentou sua recusa. É assim que Bergson afirma que “a insuficiência de nossas faculdades de percepção – insuficiência constatada por nossas faculdades de percepção e de raciocínio – foi o que fez nascer a filosofia”¹⁰. Em certo momento, na aurora da filosofia, com os pré-socráticos, o esforço do pensamento ainda se voltava ao mundo físico – o fogo, a água, o ar. Em certo momento, porém, o pensamento sentiu necessidade de “enxergar na filosofia uma substituição do conceito ao percepto”¹¹.

¹⁰ BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009a, p. 146.

¹¹ *Ibid.*, p. 146.

O pensamento bergsoniano, ante tal constatação, pode ser como uma tentativa de rever esta estrutura inquestionável da filosofia.¹² Bergson não nega que haja uma distância constituinte no intervalo entre percepção e mundo. A realidade, de fato, não se mostra inteira pelo que dela percebemos com a espontaneidade dos sentidos. No entanto, o filósofo não julga necessário partir daí a uma fuga do sensível. Ao invés de negá-la, a orientação do pensamento bergsoniano busca *aprofundar* a percepção, mergulhar em seu âmago:

Suponham que ao invés de querer elevar-nos acima de nossa percepção das coisas, mergulhemos nela para cavá-la e alargá-la. Suponham que nós ali inserimos nela nossa vontade, e que esta vontade se dilatando, dilata nossa percepção das coisas¹³.

É a arte que aparece como procedimento exemplar desta atitude. Frédéric Worms, comentando Bergson, afirma como a arte mostra a Bergson que o tipo de pensamento que ele almeja é possível¹⁴. Seguindo a fala acima, a pintura (Bergson se refere aos pintores que buscam pintar diretamente a realidade) designaria um meio de ultrapassar a visão utilitária das coisas, liberando desta forma aspectos imperceptíveis do real:

Aprofundemos o que nós experimentamos diante de um Turner ou de um Corot: nós acharemos que se os aceitamos e admiramos, é porque já tínhamos percebido alguma coisa do que eles nos mostram... Ele [o pintor] a fixou tão bem na tela que, a partir de agora, não poderemos nos impedir de perceber na realidade aquilo que ele próprio viu¹⁵.

Bergson não fala da arte como a criação de uma “forma ideal”, de que nos fala Oiticica. É por esta razão que, citando mais uma vez este artista, “enquanto a arte anterior se constituía numa *representação*, a moderna tende a ser uma

¹² Em outro texto, o capítulo 4 de *A Evolução Criadora*, Bergson mostrará que mesmo a tradição dita empírica que, a princípio, se fundamenta nos sentidos e no mundo externo, não deixa de seguir esta tendência de abstrair a realidade. No caso do empirismo antigo, como o de Aristóteles, a contraposição entre ato e potência elegeria um momento privilegiado dos seres como sua essência. Já o empirismo moderno, presente, por exemplo, em cientistas como Galileu, não teria feito diferente ao considerar o real como justaposição de instantâneos. Não há momento privilegiado, como para os antigos, mas há, na consideração do trajeto de um corpo no espaço, por exemplo, a suposição deste movimento como uma série de momentos estáticos, mensuráveis matematicamente.

¹³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴ Frédéric Worms afirmará que Bergson “toma a realidade [le fait] da arte como prova da possibilidade da metafísica” (WORMS, *op. cit.*, p. 155).

¹⁵ *Ibid.*, p. 150.

*apresentação*¹⁶. Aquilo que Bergson coloca como ponto de contato entre filosofia e arte – o aprofundamento da percepção –¹⁷ pode ser traduzido nos seguintes termos: a música contemporânea não busca produzir sons belos, mas experiências em que se revele o novo no som, o inaudível; na literatura, o escritor busca o sentido não expresso; assim como, na pintura, busca-se dar visibilidade ao invisível. É deste modo que um artista como Arthur Omar afirmará que “de série em série, há um movimento global, que atravessa todas elas, refinando e afinando a experimentação nas trocas entre sujeito e objeto, entre forma e fundo, sempre com o mesmo objetivo: ampliar o espaço da percepção”¹⁸.

A sensação como aprofundamento do real leva a arte a um tipo de produção que já não se limita ao belo. A beleza clássica, como já vimos, se liga muito mais à atitude de contemplação. O artista contemporâneo, por outro lado, se torna um pesquisador, criador de novas formas de apreensão do som, da cor, da linguagem. A arte se compromete então com o *novo*.

Esta prerrogativa é especialmente cara a Bergson, este filósofo que, nas palavras de Deleuze, será aquele que “transformou a filosofia ao colocar a questão do ‘novo’ em vez da questão da eternidade (como a produção e aparição do novo são possíveis)”¹⁹. Assim como a arte de seu tempo, Bergson direciona a filosofia a tematizar a própria experiência. A tarefa do pensamento e da arte será então mergulhar no real, revelar suas camadas inéditas, desvelar o sentido secreto que se encontra não em outra instância, eterna, mas insuspeito em seu seio. Este ato, no entanto, não se faz sem um esforço. Aquilo que o artista quer revelar precisa primeiro romper a barreira do já conhecido, já visto, estabelecido. A arte faz um uso não interessado do mundo, uma negação da práxis.

No âmbito da vida prática, as qualidades sensíveis não são autônomas, mas são signos, nos indicam algo que não elas mesmas. Fazemos uso delas para

¹⁶ OITICICA, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷ É essencial afirmar que, nesta busca de aprofundamento da realidade por Bergson, o que se coloca como ponto central é o tempo, o movente. Já outro autor como Merleau-Ponty, para quem a percepção é igualmente importante, trilhará um caminho distinto.

¹⁸ OMAR, Arthur. *Antes de ver*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014, p. 23.

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'Image – Temps*. Paris : Minuit, 1985, p.11.

nos orientarmos no mundo. O som de um sapo coaxando nos revela a proximidade deste animal em relação a nós. No entanto, quando Yannick Dauby grava um álbum como *Songs of the frogs of Tawain*, aquilo que o músico revela é o coaxar desses animais como som puro²⁰.

Acontece também que, embora numerosa, a produção de artistas como pesquisa da sensação pura não é exclusiva na contemporaneidade. Existe a arte política, a conceitual, performática, e outras que se voltam mais à apresentação de ideias e questionamentos, do que propriamente à materialidade e sensação pura. O artista, neste caso, ainda trata a arte “não mais como percepção de objetos artísticos, mas como um fenômeno do pensamento”²¹, como afirma Cildo Meireles. O que se faz, e talvez esta seja uma fórmula mais ampliada ainda do que é a arte contemporânea, seja *pensar a realidade*²².

Será isto que Luis Camnitzer, um dos mais importantes artistas conceituais da América Latina, traduz explicitamente ao dizer que: “o campo da arte não existe para produzir objetos. A arte é um campo do conhecimento onde se colocam e resolvem problemas, é o lugar onde se pode especular sobre temas e relações que não são possíveis noutras áreas do conhecimento.”²³

O inimigo número um da filosofia fundada na experiência não é mais o erro, a indevida manipulação de um arsenal lógico. O pensamento que Bergson requer se afasta da exigência de castelos argumentativos e se volta a uma aderência no real. Aquilo que este pensamento evita é tratar a realidade não do ponto de vista de como ela é, mas de como *deveria ser*, ou seja, abstraí-la. Do mesmo modo, aquilo que a arte deve vencer não é, através da boa utilização da forma, o feio, o imperfeito. O obstáculo a ser superado, tanto em um caso,

²⁰ Augusto de Campos, aliás, já havia falado em certa produção da música contemporânea que “desloca da estrutura para a própria materialidade sonora o foco da experiência musical.” (Ver: CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, p. 243)

²¹ MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos*. MEIRELES, op. cit., p. 265.

²² É famosa e essencial a colocação de Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* de que a filosofia, arte e ciência pensam, mas cada um com seus próprios meios.

²³ CAMNITZER, Luis. *O artista, o cientista e o mágico*. Tradução de George Bernard Sperber, 2011.

como no outro, são as constrictões do hábito, o corpo aprisionado pela rotina. É por isto que a arte contemporânea causa constantemente estranheza. Ela nos faz ver, pensar, nos *apresenta* as coisas de modo insuspeito, inusitado. No entanto, confunde-se sua novidade com o feio, sem muitas vezes se suspeitar que não é a beleza ou a sua ausência que o artista transforma em obra, e sim o não escutado, não visto, não pensado.

Do mesmo modo, voltando à frase de Duchamp citada por Cildo Meireles, a mão, a técnica apurada do artista, não é a condição necessária para a produção artística. Obviamente, muitos artistas são donos de uma técnica ímpar. Contudo, ela já não é condição para criar. A famosa obra de Duchamp, o urinol colocado em um museu, traduz o ato primeiro do artista: arrancar algo de um contexto utilitário e colocá-lo diante de nós.

Mas não apenas o artista altera o modo e a motivação de criar. A experiência estética também se altera radicalmente a partir da arte contemporânea. Para o público, o próprio termo “espectador” não dará conta dessa nova relação²⁴.

A beleza clássica, como vimos, se funda na ideia de contemplação, e esta, por sua vez, no acesso de um espectador a uma forma fixada pelo artista. A imposição de fundar a beleza em um valor racional requer também um espectador universal capaz de acessá-la. Supõe-se, com isto, que todos os espectadores, fazendo uso da própria razão, chegarão a uma mesma apreciação da obra.

Bergson é aquele filósofo para quem a memória não é algo que atua ocasionalmente em nós. Ela permeia espontaneamente nossa percepção de mundo e a maneira como o apreendemos. Não há sujeito puro, com uma racionalidade universal. Sempre se parte de um momento histórico, de uma língua, de certo modo de ver o mundo. Além disto, aquilo que aparece a mim,

²⁴ “Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação”²⁴ (OITICICA, op. cit., p. 93, 94 e “dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora” (OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986., p. 81).

se é efetivamente *novo*, não aparece imediatamente, senão sobre o disfarce do antigo. Eu devo criar os meios para percebê-lo. No ato de leitura, por exemplo, não há apenas a cópia de um conteúdo fixo, há a necessária intervenção de um ato criador do leitor. Jankélévitch, em seu livro sobre Bergson, chama atenção para isto:

A compreensão não é ela própria criação ou *poiésis* e, neste caso, recriação? Compreender não é de algum modo refazer? A compreensão não se encontra em sentido inverso da criação, marchando em seus passos, mas na mesma direção: a significação não é seu término, mas seu ponto de partida²⁵.

No caso da obra de arte, do mesmo modo, a maneira de acessá-la requer criação. Diversos artistas, cientes desta configuração, oferecem exemplos de como isto é radicalizado. Obras como os *Parangolés* de Hélio Oiticica e *Divisor* de Lygia Pape, apenas se realizam enquanto obras quando o espectador nelas penetra, delas participa.

É inegável que parâmetros da estética clássica persistam até os dias de hoje. No entanto, eles não possuem uma ontologia, um fundamento metafísico, assim como para a beleza clássica. Atualmente, esta restrição se aproxima muito mais de um fenômeno de consumo de massa. O fato é que a possibilidade, ou mesmo exigência, que a arte atual coloca é muitas vezes até desconhecida enquanto proposta, mascarada pelas exigências do mercado. Camnitzer dirá, por exemplo:

O conceito “comunicação” limita-se à aceitação da obra de arte. O objeto “é”, e então o artista retira sua responsabilidade de comunicador e o receptor está ali para apreciar a obra e com isso o assunto está encerrado. Daí a proliferação de cursos de história da arte e de apreciação da arte.

O conceito “público” presume a existência de uma massa homogênea de apreciadores da arte, todos os quais têm acesso às obras que se lhes apresenta e o dever de apreciá-las. Não há diferenciação de classe, de educação ou de interesses²⁶.

²⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Henri Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p. 290.

²⁶ CAMNITZER, *op. cit.*

Nestes casos, a potência criadora da obra se enfraquece no fetiche de objetos. A obra de Camnitzer citada no início deste texto apresenta um dos mais engenhosos exemplos sobre esta condição ofertada ao espectador pela arte contemporânea. *Objetos arbitrários e seus títulos* destitui a obra de uma proposta, um conceito fornecido pelo artista ao público. O fato de ela produzir incessantemente significado apenas ressalta o papel criativo do espectador.

Não é à toa a estreita ligação que Camnitzer mantém com a educação. O artista possui importantes escritos sobre o tema, participando ativamente ainda em programas de Arte e Educação de diversos museus²⁷. Neste último âmbito, sua atuação visa aproximar o público do processo criativo de cada artista, primeiro com a proposta de que capte o processo criativo dos artistas para, em seguida, criar ele próprio.

Talvez a constatação mais notória, mesmo subversiva desta atitude seja propor uma pulverização de centros criadores. A criação na arte não pertence, ou não deveria pertencer, a um grupo privilegiado de sujeitos inseridos no mercado, classificados e celebrados socialmente como artistas. Este rótulo atribuído a certos sujeitos é, muitas vezes, cruel, injusto, interessado e guarda estarrecedoras contradições²⁸. A potência da criação na arte contemporânea leva, em última instância, a tornar o espectador participador da obra, mas também despertar nele a autonomia de criar.

A criação reivindicada por Camnitzer em suas obras e pela arte em geral para o público, assim exigem Bergson e outros pensadores, não significa simplesmente a posse de um adjetivo, o de um sujeito criativo. Ela abre espaço para uma existência engajada, tanto com a sociedade, quanto com o real. Não espanta, assim, a proximidade destas afirmações, respectivamente de Camnitzer e de Bergson, que parecem afirmar a mesma coisa:

²⁷ O desprezo de muitos artistas pelos programas de Arte e Educação é notório e, muitas vezes, nem um pouco disfarçado. Isso mostra, inclusive, que a potência da criação de muitos se encontra além de suas próprias realizações.

²⁸ Como ignorar o fato de a maioria dos artistas brasileiros celebrados no mercado sejam de classe média e alta, por exemplo, geralmente moradores do Sudoeste ou Sul do país?

Acho que o artista é um intermediário entre o Universo e o público. Se a arte atingisse seu propósito, todo mundo teria seu próprio acesso ao Universo e, assim, todos seríamos artistas e essa especialização deixaria de existir²⁹.

Se pudéssemos entrar em comunicação direta com as coisas e nós próprios, julgo bem que a arte seria inútil, ou melhor, todos seríamos artistas³⁰.

²⁹ CAMNITZER, Luis. Entrevista concedida ao site Nova Escola, 2012.

³⁰ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 112.

BIBLIOGRAFIA

BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009a.

_____. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CANGUILHEM, Georges. “Le concept et la vie ». In: *Études d’histoire et de philosophie des sciences*. Paris: Vrin. 1968.

CAMNITZER, Luis. *O artista, o cientista e o mágico*. Tradução de George Bernard Sperber In: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622845.htm>. Acessado em 29/01/2016.

_____. *Luis Camnitzer*. Zurique: Daroslatinamerica AG e Ostfildern: Hatje Cantz, catálogo de exposição, 2010.

_____. Entrevista concedida ao site Nova Escola, 2012. Disponível em : <http://revistaescola.abril.com.br/arte/fundamentos/luis-camnitzer-todos-deveriam-ser-artistas-610098.shtml?page=1> . Acessado em 31/01/2016.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L’Image – Temps*. Paris: Minuit, 1985.

FICINO, Marsilio. “Comentário sobre *O banquete* de Platão”. In: Lichtensein, Jacqueline (org.). *A pintura. Textos essenciais, vol. 4: O Belo*. São Paulo: Editora 34, 2008.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Henri Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

OMAR, Arthur. *Antes de ver*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

OITICICA, Helio. “*A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da construtividade*”. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

_____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

MEIRELES, Cildo. “Inserções em Circuitos Ideológicos”. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

PLATÃO. "O Banquete". In: Lichtensein, Jacqueline (org.). *A pintura. Textos essenciais, vol. 4: O Belo*. São Paulo: Editora 34, 2008.

WORMS, Frédéric. « L'art et le temps chez Bergson : un problème philosophique au cœur d'un moment historique. » *Mil neuf cent, Revue d'histoire intellectuelle au tournant du siècle*, November, 2003, 153-66.