

Experiência Estética na Arte e no Design; casos de estudo

Ana Nolasco *

Jorge Bárrios **

Unidade de Investigação em Design e Comunicação do IADE*
Escola Superior de Educação de Lisboa**

analascosapopt@gmail.com *

jorgeb@eselx.ipl.pt **

Resumo

Este ensaio procura refletir sobre as tensões entre dois conceitos geralmente tidos como antagónicos: a função e a experiência estética. Procuraremos demonstrar como, no regime estético, tal como é definido por Rancière, estes não se opõem: o que caracteriza, precisamente, o regime estético é a abolição das fronteiras rígidas entre os domínios e as atividades a eles associadas. Estas inseriam-se num sistema autoritário na medida em que as formas de interpretação e de utilização eram dirigidas para certos enquadramentos pré circunscritos.

Neste contexto, procuraremos analisar o modo como os sentidos (do corpo e das interpretações) se libertam através da polissemia de significados que advém da descontinuidade entre as coisas e as suas leituras e usos, através da análise de casos de estudo de arte e design, nomeadamente, Joe Chair de Jonathan de Pas, Q- Drum criado pelos designers P. J. e J. P. S., Hendrikse, um caso de design não intencional e por fim a instalação Tropicália de Hélio Oiticica.

Palavras-chave: corpo, perceção estética, função

O ser corpóreo, perceção e expressão

A experiência pré-reflexiva não é verbal. E, no entanto, através de atos de reflexão procuramos descrever as nossas experiências. Atos nos quais a consciência se volta refletidamente sobre si própria para se tornar consciente da consciência. É pela reflexão que se atribui, pelo uso da linguagem, a significância formal à experiência. A experiência é assim preenchida por linguagem mesmo que a linguagem e a experiência sejam incomensuráveis. A

linguagem mundana, e mais frequentemente a linguagem teórica, tendem a ocultar a experiência. Por um lado, a linguagem codificada da cultura institucionalizada apropria-se da experiência, podendo-a condicionar e transformar. Por outro, a linguagem não reflexiva que utilizamos na vida de todos os dias circunscreve-nos ao habitual, ao lugar-comum, e pode não deixar ouvir a linguagem vital e dialética que nasce da própria experiência. A fenomenologia, como refere Vivian Sobshack (1992), permite “destabilizar” a linguagem que descreve os fenômenos da experiência, partindo necessariamente de um corpo-vivo socialmente situado.

A fenomenologia proposta por Edmund Husserl volta-se, reflexivamente para os “lugares-comuns”, os truísmos da vida quotidiana e das várias epistemologias da ciência para encontrar um substrato subjetivo na ontologia da experiência consciente a partir da qual toda a episteme é gerada. Para Husserl, todo o conhecimento do mundo resulta da *experiência* e emerge como uma relação mediada entre a *consciência* e o fenômeno. A consciência tal como a vivemos, e sobre ela refletimos, é sempre mediada e mediadora, é consciência de algo, estrutura-se na relação entre dois polos: o sujeito e o objeto. A estrutura ou o caráter relacional da consciência é designada por *intencionalidade*. Os objetos intencionais da consciência (*noemas*) que estabelecem o fenômeno da nossa experiência estão sempre correlacionados com os atos intencionais da consciência – com o modo da nossa experiência (a *noesis*). A intencionalidade é a correlação invariante que estrutura e direciona a nossa experiência e lhe incute significado.

A fenomenologia existencial estabelece o foco na correlação entre o corpo-vivenciado e o *Lebenswelt* a qual é designada por Merleau-Ponty por *être-au-monde* – estar-presente-ao-mundo. Em *A Fenomenologia da Percepção* (Merleau-Ponty, 1999), Merleau-Ponty refere que a construção do sentido sobre o mundo tem sempre lugar no mundo dos nossos corpos-vivenciados e não é objetivamente exterior a ele⁶¹.

O corpo-vivenciado não é apenas um objeto no mundo, é também um sujeito do mundo. É simultaneamente agente e agência do cometimento com o mundo que é vivenciado de modo *subjetivo* como *percepção* e de modo *objetivo* como *expressão*. A percepção é mais que um fenômeno fisiológico que resulta das sensações no corpo-objeto. Os nossos sentidos são, antes de mais, as dimensões pelas quais compreendemos e nos interrogamos como seres-no-mundo. Assim, a percepção é também a agência, o acesso corpóreo ao estar-no-mundo. A percepção é a perspectiva corpórea e situada a partir da qual o mundo nos é apresentado constituindo um significado particular. Não só a percepção nos envolve com o mundo que percebemos, mas também é uma condição ontológica para a nossa existência: existência que é permanentemente sentida e que se faz sentir. Sendo o corpo-vivido simultaneamente sujeito e objeto do mundo e dos outros, a sua percepção individual está sempre presente, para o mundo e para os outros, como expressão objetiva sendo articulada como gesto visível da percepção. Assim, para Merleau-Ponty, a *primazia da percepção* é também a *primazia da*

⁶¹ Merleau-Ponty refere-se à construção de um sentido no plano da comunicação com os outros, “antes de ser um fato objetivo, a união entre a alma e o corpo devia ser então uma possibilidade da própria consciência, e colocava-se a questão de saber o que é o sujeito que percebe se ele deve poder sentir um corpo como seu (...) Ser uma consciência, ou, antes *ser uma experiência*, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles.” (Merleau-Ponty, 1999, p. 142).

expressão. O corpo-vivido não é apenas um lugar para a percepção e expressão, mas também realiza a comutação ente percepção em expressão e vice-versa. O corpo-vivido percebe o mundo enquanto o mundo objetivamente se expressa e exprime o seu ato de percepção no mundo.

A experiência estética

O regime estético

Na entrevista, transcrita no livro *Estética e Política, a partilha do Sensível* (Rancière, 2010a), Jacques Rancière propõe uma contra narrativa para a história da arte, na qual rejeita as noções de modernidade e vanguarda artística, por considerar que falham em conceptualizar a singularidade de um determinado regime de identificação da arte. Por *regime das artes*, o autor entende a ligação entre as práticas artísticas, a visibilidade destas práticas e os modos como ambas são conceptualizadas. Circunscrevendo-se às práticas artísticas no mundo ocidental, Rancière identifica três regimes: o ético, o representativo e o estético. No primeiro, a arte é subsumida, não só, nas condições da produção das imagens, do seu estatuto, da significação e dos efeitos que os simulacros miméticos provocam, mas também, às maneiras de ser das imagens que afetam o *ethos*, as maneiras de ser da coletividade de indivíduos. A emancipação das artes miméticas e a importância dada à ação trágica está na gênese de um novo regime, designado por *regime representativo* ou *poético* no qual a imagem tem a função de complemento ou representação da palavra escrita. Neste regime estabelecem-se as condições segundo as quais os produtos das artes miméticas são classificados e apreciados no contexto de determinada arte. O foco nas condições de possibilidade de produção da obra de arte implica que a *mimésis* é antes de mais um princípio norteador das “ocupações sociais que tornam as artes visíveis; não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes” (Rancière, 2010a, p. 24).

A hierarquia das artes, dos seus temas e géneros – próprios do regime representativo – foram sendo desafiados ao longo dos dois últimos séculos. A partir do século XIX, assiste-se à uma gradual indiferença do estilo para com o conteúdo e à criação de obras cujo sentido é imanente às próprias coisas. O discurso foi perdendo o privilégio sobre a visibilidade e procura do revogar a precedência do *logos* sobre o *pathos*. Este novo regime é denominado por Rancière por *regime estético da arte* e caracteriza-se, não pela diferenciação de maneiras de fazer, mas pela distinção do modo de ser sensível próprio dos produtos da arte. Do regime representativo para o regime estético dá-se a redistribuição das relações entre o dizível e o visível, que constituem a matriz do regime sensível dos objetos artísticos. A rotura com o modelo hierárquico e orgânico do regime representativo liberta o sensível, que “subtraído às suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea” (idem). Potência que se encontra na indeterminação de “um pensamento que se tornou estrangeiro a si próprio” (idem). No regime estético, identifica-se a arte no singular, dissociada de regras específicas, hierarquias de géneros e temas ou formas de fazer. Esta viragem implica uma suspensão “durante a qual a forma é apreendida em si mesma, mas também é o momento da criação de uma humanidade específica” (Rancière, 2010a, p. 25).

A passagem do regime representativo para o regime estético tem subjacente a rotura com a relação causa-efeito. Em o *Espectador Emancipando*, Rancière (2010b) refere a ideia de uma arte contemporânea na qual a mistura de géneros tem como resultado a elevação da potência dos produtos das operações artísticas, não pela amplificação dos seus efeitos, mas por interrogar a própria relação causa-efeito. Rancière defende que estas práticas artísticas heterogêneas ligam “o que se sabe com o que se ignora” (p. 35) desafiando os artistas a mobilizar competências em dispositivos de efeitos não antecipados. A incerteza dos efeitos, isto é, o *dissentimento* provocado pela abolição da causalidade, pode ter um resultado emancipatório junto dos espetadores que passam a ter um papel ativo na elaboração da “sua própria tradução para se apropriarem da «história» e dela fazerem a sua própria história” (idem). Criam-se assim as condições para produzir novos contextos junto de outros espectadores pois, “uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores.” (idem)

Rancière estabelece um modelo de eficácia emancipatória que resulta da distribuição da sensível própria do regime estético da arte e denomina-o *modelo de eficácia estética*, “(...) trata-se de uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais essa mesma produção é apropriada por espectadores, leitores e ouvintes.” (Rancière, 2010b, p. 85). Assim, pensar a arte que suspende as convenções de géneros e normas de representação cria condições de emancipação que lançam o espetador num *trabalho poético de tradução* e que o levam a percorrer uma distância, que “não é um mal a abolir, é antes a condição normal de toda a comunicação” (Rancière, 2010b, p. 19).

A função da percepção estética

O conceito de função implica a pré-existência da ideia de uma futura ação, e a dissociação entre o elemento que irá executar essa ação e a ação propriamente dita. Mas a função da percepção estética é uma função paradoxal, pois a sua essência reside, precisamente, em desarticular a percepção da ação. Ela suspende o tempo linear, implícito na função, enquanto elo entre o momento passado - de projeção da ação -, o presente - a percepção da materialização dessa projeção - e o futuro - a antecipação da ação.

Ao vincular a noção de desinteresse à percepção estética, Kant preconizou a viragem para o regime estético (Kant, 1998). Kant, observou, que, dado que a percepção estética não pressupõe um conceito, à partida, não convoca um juízo racional mas um juízo subjetivo. A percepção estética implica assim uma reflexão subjetiva, uma dobra da subjetividade sobre ela mesma. Não apela ao universal mas ao particular, ao dado imediato, para o qual ainda não existe uma grelha de inteligibilidade. Liberta do entendimento - que esquematiza -, e da sujeição à razão, que analisa e diseca o mundo segundo conceitos à priori -, a imaginação reverbera livremente. Para Kant, o juízo estético torna-se assim o garante das condições de possibilidade das faculdades do homem, o selo da sua humanidade. O prazer sentido da percepção estética não resulta da forma exterior do objeto mas da libertação das faculdades da relação causa-efeito. É a libertação do jugo da natureza (primária), dominada sempre pela relação causa-efeito, que faz o Homem descobrir a sua segunda natureza; a de se recriar.

Se vivenciamos o mundo que nos rodeia simultaneamente, de modo *subjetivo* como *percepção* e de modo *objetivo* como *expressão* – quer se manifeste através de um som, de uma imagem, de um objeto ou num gesto –, na medida em que lhe atribuímos um sentido esta transforma-se num signo. Mas, como Mukarovsky (1988) notou, o signo estético é um signo especial. Sendo um signo, por definição algo que está “em lugar de”, que remete para algo fora dele, o signo estético tem a particularidade de remeter para a sua totalidade. É o correlato de um olhar de um sujeito também ele presente na sua totalidade, ancorado no aqui e agora, sem estar disperso nem na antecipação passada do futuro, nem na sua antecipação.

É a nossa atitude que molda o nosso olhar. Segundo Mukarovsky, tanto a atitude prática, como a teórica implicam percepções com funções seletivas: enquanto a primeira abstrai do objeto as características que permitirão realizar uma ação posterior, a segunda pressupõe a retenção apenas das propriedades universais de forma a constituir o conhecimento que, em última análise, tem sempre subjacente, uma eventual aplicação posterior na no domínio da natureza. Deste modo, orientados pela ação, apenas vemos das coisas as características que nos conduzem a uma cadeia de causa efeito. Segundo Mukarovsky, a particularidade da percepção estética seria, a de ter a função de potenciar o nosso olhar para “aquela coisa perceptível pelos sentidos cujo papel é significar, aludir a qualquer coisa”.

A função da percepção estética coloca-nos assim perante um paradoxo, pois a sua “função” consiste em quebrar a linha de continuidade entre a percepção e a expressão. Sendo através do nosso corpo que tomamos consciência das sensações, é através da expressão dessas sensações que o mundo ganha corpo para nós, pelas linhas que lhe emprestamos, pelas cores com o que o colorimos, pelos contornos que lhe recortamos. Neste sentido, toda a expressão é também corpórea, não só porque sentimos com o corpo, mas também porque o corpo-vivenciado objetifica a relação subjetiva com o mundo – estabelece a comutação entre a percepção e a expressão – exprimindo-se objetivamente em gestos, palavras ou sons que serão, por sua vez, percebidos por outros corpos, numa contínua relação intersubjetiva.

O desfasamento existente entre a experiência vivida e a expressão é a condição desse contínuo, o hiato que sela a irredutibilidade do ser, o silêncio que permite a fala, que lhe subjaz como trauma fundador. É dessa distância insuperável, essa fissura cavada entre sujeito e objeto, que nasce a consciência, a qual, por sua vez, a perpétua, criando em atos de intencionalidade uma nova expressão.

A percepção estética permite-nos levantar o véu desse vazio, sem que, no entanto deixemos de ter consciência. É fruto de uma “finalidade sem fim”, ou de uma “intencionalidade sem intenção”. Ou seja, o objeto (finalidade da intenção) não está pré-definido, não é anterior à experiência estética, a sua expressão terá que ser totalmente (re)inventada pelo sujeito: o objeto (da intencionalidade) está “porvir”. Daí o potencial emancipatório que Rancière inscreve no regime estético, isto é, o regime de produção e visibilidade da arte dominado pela percepção estética, a qual, na essência dismantela a relação causa-efeito. Neste sentido, a percepção estética será uma “meta-percepção” pois, através dela observamos o nosso próprio olhar sobre as coisas, o recorte que sobre elas fazemos, tem a função de nos libertar da transparência do olhar, causado pela aparente banalidade das coisas. A ação estreita a

percepção das coisas; a percepção estética devolve-nos a espessura do mundo, o(s) sentido(s) do sentir.

A funcionalidade na arte e no design

Arte e design

A origem etimológica do termo “arte” deriva” do grego *Téchne*, em latin *ars*. *Téchne*, na Antiguidade tinha um sentido mais abrangente do que o atual, e englobava tanto o que entendemos atualmente, no sentido estético, como o belo, isento de uma finalidade prática, como a justa adequação a uma função ou o desenrolar de uma vida conforme um desígnio: em *Hípias Maior*, Sócrates descreve como sendo belos tanto uma jovem mulher (Platão; 288^a), como uma vida, rica e saudável e uma morte com honras fúnebres, como um objeto bem construído, adequado para o seu fim, uma marmita ou uma colher (Platão; 291^a).

Por outro lado, o termo “design” está ligado ao conceito de desígnio, isto é, à projeção de uma finalidade, de um propósito, tendo surgido em Inglaterra, no séc. XVIII, como tradução do italiano “disegno” (do latim “designare”). No sentido em que, para Platão, as ideias, as formas inteligíveis, eram o real e o modelo, que antecedia a cópia, as coisas no mundo material, seriam sempre fruto de um desígnio, de um projeto que as antecedia. Na República, Livro X, no contexto de uma reflexão sobre a *mimesis*, Platão considera três formas de cama, a ideia em si criada por deus, o objeto executado pelo marceneiro e o simulacro feito pelo pintor⁶². Apenas a criada por Deus é a real e “una”, as outras são múltiplos. Sendo o marceneiro um “artífice”, o pintor um “imitador”⁶³, cuja cama pintada se afasta em “três pontos” da cama real, Deus é o “artífice natural”, o que projeta “tudo o mais na sua natureza essencial”, o designer dos desígnios.

Nesta perspetiva, tanto os fenómenos que entendemos atualmente como arte como os que entendemos por design, contemplam o domínio das habilidades, no sentido de técnicas, *Téchne*, de tornar sensível, ou de dar forma ao único dos desígnios de Deus capaz de resplandecer no mundo material; a ideia do Belo.

No Renascimento, com a ascensão do logo centrismo, o mundo das artes foi gradualmente separado do mundo das ciências e da razão. O mundo inteligível das ideias, que tinha sido assimilado na Idade Média à ideia de Deus, deu lugar a uma razão instrumental, com a sua sede no Homem, a qual visava domesticar a natureza, como um Jardim de Versailles. Neste contexto, o paradigma do desinteresse kantiano, isto é, da desarticulação do olhar dos seus efeitos, da ação prática, nos finais do séc. XVIII, salvaguardou a liberdade da esfera do estético ainda que a custo da cisão entre o domínio da ação, da objetividade, e o domínio das artes, da contemplação e da subjetividade.

A rutura operada pelas vanguardas, no início do séc. XX, pela mão de Duchamp, colocou em questão esta oposição entre o mundo quotidiano e o universo artístico subjacente à noção de

⁶² Platão, República, trad. Maria Helena de Rocha Pereira, Gulbenkian, p. 455, 597b

⁶³ *Idem*, 597e

desinteresse kantiano. Através da colocação de um urinol num espaço expositivo artístico, Duchamp suspendeu a sua função provocando uma constante oscilação no olhar do espectador, entre o objeto utilitário e o objeto artístico. Do mesmo modo que a *mimesis* tinha subjacente a separação entre a arte e a vida, também esta oscilação entre a percepção de um objeto utilitário e de um objeto artístico é apenas possível, justamente, pelo fosso que os separa que é assim tornado perceptível. Segundo Rancière, a rutura estética, não foi, como aparenta, o abandono da *mimesis* numa pressuposta modernidade artística, mas o abandono da separação entre a arte e a vida. Esta separação corroborava uma hierarquia social da qual fazia parte uma economia do tempo dividido entre o tempo do lazer, o ócio, *versus*, o tempo do trabalho, colocando de um lado o não útil, o prazer, e do outro o produtivo, o prático, de forma a regular os fluxos de energia e a maximizar a sua convertibilidade entre consumo anódino e produção.

Esta viragem vai dar origem ao retorno do antigo conceito de arte como *Téchne*, segundo o qual o artista era considerado um “fazedor”, de “representações” de ideias, i. é, imagens. Tanto o designer como o artista, neste sentido, configuram aquilo que aparece, (en)formam a matéria que aparece⁶⁴. Nos seus primórdios, através de William Morris e dos ideais de John Ruskin, o design procurava restaurar a essência de um “estilo” em oposição à multiplicação de estilos ligados à anarquia capitalista e mercantil. Tanto o movimento de Arts & Crafts como a Deutscher Werkbund, e a Bauhaus que lhes sucedeu, estiveram, nesse sentido, unidos numa linha de continuidade pela crença no poder reformador da educação estética. Estes movimentos têm assim em comum a ideia de uma *Téchne* capaz de reconfigurar o mundo sensível através da criação de objetos da vida quotidiana livre do jugo das relações mercantis e das hierarquias de géneros artísticos (Rancière, 2011). Assim, não existe contradição entre a funcionalidade prática e utilitária e um regime estético da arte. Ambos coexistem na mesma superfície, ligados pela indeterminabilidade dos efeitos e pela permutabilidade dos papéis entre os fazedores de formas, as linhas do sensível e os sujeitos que as experienciam. Tal é o caso, por exemplo, dos Parangolês, de Oiticica, em que o sujeito se torna co-autor da obra que se torna, simultaneamente, imagem do corpo de quem se vê e de quem vê, o dos redesigns espontâneos, criados pelos não profissionais, a que se conceptualizou como NID (Non-Intencional-Design), que em seguida analisaremos.

Funcionalidade da percepção estética na arte e no design, estudos de caso

A imediata relação corpórea que se estabelece com o sofá “Joe Chair” de Jonathan de Pas, 1970-01 seduz-nos pela cor, pela macieza da textura tanto da superfície, semelhante à pele humana, como do volume “fofo”, mas, sobretudo, pela conjugação destes elementos com a subversão da escala, que evoca a percepção da nossa infância. Neste caso, a percepção corpórea induz um estado de “rêverie”, transportando-nos para um mundo em que a ficção e a realidade se misturam, como no sonho. Apela, assim, a uma experiência pré-reflexiva, que se

⁶⁴ Este conceito é desenvolvido por Vilém Flusser, em *A Filosofia do Design* (2010) “O design, tal como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (não é ostensiva), senão na medida em que é en-formada, e que, uma vez en-formada, começa a aparecer (torna-se um fenómeno). Assim, a matéria no design, como em qualquer âmbito da cultura, é o modo como aparecem as formas.”

liberta do freio da razão, a e estimula uma atitude lúdica com o espaço. O que se desvela é a relação do nosso corpo com o espaço, que, de certa forma, surgiu de um doloroso segundo nascimento: o parto do mundo do qual, enquanto crianças, não nos distinguíamos.



A nossa constituição como sujeito implicou a fragmentação do corpo do mundo e a constituição do nosso corpo, irremediavelmente só. Este passou a constituir o nosso eixo coordenador: à medida que nos movimentamos, o mundo vai rodando, da esquerda para a direita, de cima para baixo, aumentando e diminuindo conforme nos afastamos ou aproximamos. No entanto, através da estratégia da constância perceptiva, o nosso olhar confere a estabilidade aos objetos que assim permanecem, para nós, iguais, ainda que diferentes. A familiaridade com os objetos é assim salvaguardada, mas, de certa forma, essa familiaridade, cega-nos, para a percepção das coisas: como elas aparecem: sofá Joe Chair, não tem, ao contrário do que parece, a função de nos reclinarmos, mas de interromper a ilusória familiaridade com os objetos despertando a nossa imaginação.

A estratégia utilizada por Jonathan de Pas, é a apropriação duchampiana de um objeto, neste caso, uma luva de baseball, que, através do título homenageia o campeão de baseball, Joe Dimaggio. A apropriação e recontextualização de um objeto banal tem sido utilizada, desde Duchamp, não só no design, mas também na arte que, frequentemente, (re)contextualiza objetos de design, como são exemplo as famosas *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, de 1964.

Entre estas apropriações, existem aquelas que têm a mesma “função” do sofá “Joe Chair”, a desconstrução da noção funcionalista e/ou a alteração da nossa percepção do espaço, como as instalações em néon do artista minimalista Dan Flavin, na Grand Central Station, 1976. Jonathan de Pas acaba por trazer a desconstrução da função para o interior de um domínio, o design, cuja quintessência, segundo o paradigma modernista, era precisamente, a função. O trabalho deste criador constitui-se, assim, numa meta-reflexão sobre a função do design cuja “função” é a de desativar a função perceptiva da constância ilusória.

No regime estético não apenas deixam de existir fronteiras entre os domínios artísticos, como uns podem tomar o lugar de outros, ou podem criar-se núcleos de ligações interdisciplinares conforme uma dada situação. Atualmente, são inúmeras as práticas transdisciplinares que englobam a arte e o design, desde a obra Mary Flanagan que se situa nas fronteiras entre a escrita, as artes visuais, a ciência e o design, aos projetos multimídia da artista interdisciplinar Alison Cornyn, que procura criar espaços de investigação, diálogo e reflexão sobre prementes questões sociais.

A falência das grandes narrativas e o desenvolvimento das redes sociais, que favoreceram a criação de grupos transnacionais com intervenção global, levou à convergência de esforços, de designers e artistas para intervirem pontualmente a nível global. Neste contexto, o design social, tem se vindo a constituir recentemente como um fenómeno emergente que espelha as mudanças sociais.

Contemplemos, por exemplo, Q- Drum criado pelos designers P. J. e J. P. S., Hendrikse, África do Sul, 1993, um contentor durável que permite transportar facilmente 75 litros de água potável. Neste caso, a forma é inteiramente ditada pela função: contribuir para resolver o problema do transporte da água que afeta grande parte da população mundial. Imediatamente apreciamos a economia de meios e a elegante simplicidade formal que transforma o próprio problema, o peso, na solução. Mas o Q-drum apela ao nosso sentido de participação sendo concebido para ser experienciado, não através da visão, mas na sua interação com o corpo.



Do mesmo modo que os pneus usados em África se tornam no jogo predileto das crianças que o equilibram pelas ruas com um pau, o Q-Drum, incentiva o espírito lúdico das crianças que o utilizam. O Q- drum preenche, não só, a sua função utilitária como a ultrapassa, tornando-se também um objeto artístico pois subverte as funções atribuídas aos objetos que se inscrevem na sua forma/função: nem os reservatórios geralmente se deslocam nem as rodas armazenam água potável. Esta inesperada dissociação entre a causa e o efeito provoca uma suspensão do julgamento que propicia a experiência estética.



Também inusitado é o efeito obtido pelo design não intencional (NID). O termo NID (Design Não Intencional) foi conceptualizado no final dos anos 90 por Uta Brandes e Michael Erlhoff para designar uma forma espontânea de redesign de objetos inventada por não profissionais para resolver temporariamente um problema com que se deparam no quotidiano (por exemplo, um lápis a servir de elástico para o cabelo, o uso de uma cadeira como cabide, de garrafa como vaso, etc). Tomemos como exemplo uma banheira no meio da natureza a servir de bebedouro para animais: quem “criou” este design não fabricou nada, nem teve a intenção de “criar” o que quer que fosse. Simplesmente sucedeu que uma lacuna, neste caso, o de um bebedouro para animais, o levou a olhar de uma forma diferente para os objetos que o rodeavam. É um caso interessante de desarticulação da causalidade, pois é a própria utilização de um objeto (para outro fim que não o intencionado pelo designer) que interrompe a linha de continuidade entre a intenção do designer desativando a função do objeto e disseminando, deste modo, os possíveis significados do conceito de “banheira”. A falta assume aqui um carácter emancipatório pois é dele que nasce, de um modo pré-reflexivo, através do gesto e do corpo, a invenção de uma coreografia que introduz o extraordinário no ordinário.

A percepção corpórea e a experiência do corpo ao vivo é central na obra de Oiticica (Brasil, 1937-80) assim como a diluição da fronteira entre o artista e o participante, como são exemplos paradigmáticos, Tropicália e os Parangolés.

A obra Tropicália é constituída por dois penetráveis (termo utilizado pelo autor para designar “instalação”): PN2 é “A pureza é um mito”, PN3 “Imagético” em que Oiticica traz para dentro cubo branco do espaço expositivo a arquitetura labiríntica das favelas do Rio de Janeiro. Este labirinto desafia o sentido de orientação.



O corpo do visitante/participante vive o espaço como um encontro, simultaneamente, entre a opacidade e a resistência do seu limite corpóreo e o horizonte de possibilidades que se abrem à ação. A percepção do espaço traduz-se na expressão do movimento do corpo que toma consciência dos seus limites. A reversibilidade entre a percepção do espaço e a expressão pelo movimento, e expressão do movimento e percepção do corpo, estende-se a outros sentidos, subvertendo por completo a primazia do olhar. O participante experiencia pisar areia e água que envolvem os seus pés e se fixam à sua pele, sente o cheiro dos materiais, ouve o eco dos seus passos sobre pedras e por fim detêm-se num aparelho de TV ligado. Esta experiência anula separação entre o sujeito que vê e o objeto que está lá para ser entendido.



A separação entre o sujeito e o objeto, que subjaz a uma visão linear do tempo, é o correlato da separação entre o significante, o significado e o sujeito que interpreta, a qual estabelece as

coordenadas do regime representativo. Este coloca o espetador na posição de procurar interpretar e aceitar uma realidade oculta nas aparências ou unívoca e intencionalmente representada pelo autor. Pelo contrário, o dissentimento entre a experiência, situada e corpórea – subjetivamente percecionada - da materialidade da obra que reconfigura a paisagem do sensível e do pensável, liberta o espetador/participante que devolve a expressão objetiva, para si e para os outros, do seu próprio percurso poético.

O Parangolé é concebido não para ser visto, mas para ser sentido pelo corpo que o veste. O espetador torna-se participante, ator de uma experiência coletiva e imersiva. O corpo é penetrado pelo ritmo do samba que ganha uma dimensão háptica, que cria um hiato no pensamento reflexivo.



Deste modo, a obra e o participante tornam-se num só sujeito/objeto. A cor torna-se corpo e o corpo, cor. O distanciamento, condição da visualidade, é reduzida ao seu grau zero: a percepção do corpo identifica-se com a materialidade da obra e com ela ganha expressão. O gesto anula a representação, fruto da distância entre o objeto e o sujeito. A arte funde-se na vida, no movimento. Através da suspensão do freio da razão e da libertação do gesto que nasce do corpo, abre-se o espaço da descoberta de si (e em si)

Conclusão

A percepção oferece-nos uma perspectiva corpórea e situada do mundo e constitui-se uma condição ontológica para a nossa existência: existência que é sentida e que se faz sentir. Sendo o corpo-vivido simultaneamente sujeito e objeto do mundo e dos outros, a sua percepção individual está sempre presente, para o mundo e para os outros, como expressão objetiva que é articulada como o gesto visível da percepção. O desfasamento que existe entre a experiência vivida e a expressão constitui-se como um silêncio fundador da linguagem. É a fuga a este vazio fundador que leva a atos intencionais que lançam pontes entre o sujeito e o objeto articulando-se em novas expressões. Estas, por sua vez, na sua espessura, projetam sombras indelévels, zonas de mistério e penumbra, perpétuas fontes de significados por vir.

Daí que esse hiato se constituía como condição de uma eficácia emancipatória. Esta resulta da distribuição do sensível, própria do regime estético da arte, permitindo pensar as operações da arte e do design que suspendem as convenções de géneros, normas de representação e de funcionalidade despertando o sentido poético dos espetadores/utilizadores. A partir da constatação deste hiato, entre experiência e expressão, estabeleceu-se a ideia da *percepção estética* que decorre de uma “intencionalidade sem intenção”. O objeto não é assim anterior à experiência estética, mas decorre de um processo em aberto. Assim sendo, a *função da percepção estética* é uma função paradoxal pois na essência consiste em desarticular a percepção da ação, suspendendo o elo entre a projeção da ação, a sua antecipação e a percepção da sua materialização. Este enunciado da percepção estética permite situar a *Téchne* do artista e do designer. A *Téchne*, opera assim uma redistribuição do sensível, do sentir, das fronteiras, das funções e dos sentidos através da coreografia do corpo e dos gestos.

Referências

- Flusser, V. (2010). *A Filosofia do Design*. Lisboa: Relógio de Água.
- Kant, I. (1998). *Crítica da Faculdade do Juízo*. (V. Rohde, & A. Marques, Trans.) Lousã: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção* (2ª edição ed.). (C. A. Moura, Trad.) São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Mukarovsky, J. (1988). *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Ranciére, J. (2010a). *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora.
- Ranciére, J. (2010b). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ranciére, J. (2011). *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sobshack, V. (1992). *The Address of the Eye*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.