



ANÁLISE DE ASPECTOS PERCEPTIVOS DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO ESPAÇO EXPOSITIVO

Guilherme Radi Dias¹

RESUMO: Esta pesquisa apresenta como tema a relação entre o público, o espaço e a obra, por meio da qual indagamos *como se configura, em uma análise voltada para a percepção humana, a relação entre público, espaço e obra, no contexto expositivo*. O percurso metodológico contempla a discussão teórica acerca da percepção da obra artística, tendo como objetivo central a visualização dos sentidos produzidos na e pela percepção humana, em sua relação com a obra artística pela experiência sensível. A discussão proposta é orientada pelo referencial teórico e metodológico da Fenomenologia, representada nesta pesquisa pelo trabalho de Maurice Merleau-Ponty, subsidiada pelos apontamentos do filósofo Georges Didi-Huberman com relação ao olhar sobre a obra artística, e também pelo crítico de arte Bryan O'Doherty. Levantando e analisando os conceitos trabalhados pelos autores, observamos, no desenvolvimento deste percurso investigativo, que a constituição do espaço expositivo se torna um fator de interferência na construção do olhar do sujeito diante da obra artística, pois contempla a sua dimensão sensível e que, ao considerar a tríplice relação entre público, espaço expositivo e obra artística, constitui-se um conjunto imbricado na relação estética que se configura no processo perceptivo.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; exposição; Fenomenologia; percepção.

1 INTRODUÇÃO

Propomos como tema, neste trabalho, a relação entre o público, o espaço e a obra, tratando, a partir desta ideia, das questões da percepção e da recepção estética em exposições de arte. Investigamos, no curso desta pesquisa, *como se configuram as relações estéticas e perceptivas, de uma perspectiva fenomenológica, entre o público e a obra artística*.

A pesquisa aqui apresentada realizou-se partindo da existência de elementos diversos que, de modo geral, participam da estrutura e organização das exposições de arte, configurando-se como agentes na comunicabilidade e inteligibilidade das mesmas. Compreende-se, dentre estes elementos, desde textos curatoriais, elaborados por pessoas envolvidas com a área cultural e artística, e que estabelecem contato com os artistas, até relatos verbais e textuais, registros visuais dos artistas sobre o desenvolvimento da obra e estudos demonstrando o processo criativo. Podemos incluir ainda, neste bojo, a própria formatação das mostras expositivas, que cumprem uma função definida na orientação do público que tem acesso à produção artística apresentada nas mesmas, tornando esses acontecimentos extensões do próprio conjunto artístico. Tais características também sugerem, em muitos casos, oportunidades ao visitante, contribuindo para a elaboração de seu percurso nos espaços expositivos.

A exposição de arte, em contextos culturais distintos, além de um meio consolidado de divulgação da produção artística, funcionando como ação estratégica para a conquista de maior visibilidade, comunicabilidade e espaço na produção cultural, pelos artistas, é compreendida também como acontecimento que instrumentaliza a mediação da educação cultural da sociedade para formação de público. Neste panorama, configuram-se também diversas possibilidades de fomentar experiências com a obra de arte e de ativar os mecanismos perceptivos do público visitante.

Neste percurso, objetivamos visualizar sentidos produzidos na e pela percepção humana, em sua relação com a obra artística, a partir da aproximação, na apresentação expositiva, entre espaço, público e obra, bem como evidenciar elementos constitutivos das propostas expositivas que mediatizam a obra de arte para o público nas propostas expositivas, e destacar elementos estéticos dos contextos expositivos e sua relação perceptual com as obras artísticas em exposições de arte.

O encaminhamento metodológico adotado para a realização desta pesquisa compreende, primeiramente, uma discussão teórica referente à questão da percepção da obra artística, abordando a relação entre o público e a obra, indicando o percurso da relação entre produção artística, espaço expositivo e público. Orientando-se pelos objetivos específicos, buscamos evidenciar a visualização de aspectos perceptivos da experiência estética e a percepção entre público e obra artística.

A realização deste percurso de análise permitiu depreender que a constituição do espaço expositivo pode interferir na construção de um olhar sobre a obra artística, contemplando a sua dimensão sensível, e considerando a tríplice relação entre público, espaço de exposição e obra artística, um conjunto imbricado na relação estética que se configura no processo perceptivo.

¹ Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá - PR. gui_radi@hotmail.com



2 MATERIAL E MÉTODOS

Desenvolveu-se, neste trabalho, uma pesquisa de cunho teórico teórico, cujo percurso metodológico compreendeu, em um primeiro momento, o levantamento bibliográfico pertinente à temática trabalhada, que trata a questão da percepção. partindo das obras e do aporte teórico da Fenomenologia, trazendo conceitos trabalhados pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty nas obras *Fenomenologia da Percepção* (1945), *O olho e o espírito* (1960), e *O visível e o invisível* (1961). Considerando os processos perceptivos a partir da relação entre o público e a obra artística, travamos a discussão em consonância com conceitos apresentados pelo filósofo contemporâneo Georges Didi-Huberman, referentes ao objeto artístico, nas obras *Diante da imagem* (1990) e *O que vemos, o que nos olha* (1992), para compreender as especificidades da relação do sujeito com a obra artística. Por fim, para tratar do espaço expositivo, trazemos as ideias de Brian O'Doherty acerca do espaço expositivo, no ensaio *No interior do cubo branco* (1976), em que reflete sobre a fórmula artística expositiva denominada como “Cubo Branco”, referindo-se a um conceito de exposição convencionado desde o início do século XX para as exposições de arte.

A discussão mobilizada ao longo da pesquisa, construída a partir destes conceitos apresentados pelos autores, aborda a questão da recepção estética, focalizando o espaço expositivo como elemento constitutivo dessa dinâmica perceptiva que contempla as propostas artísticas.

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Ao tratarmos sobre os aspectos perceptivos da experiência estética, estabelecemos relações com conceitos referentes à linha de pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e à Fenomenologia. Segundo o que é apresentado com o estudo da Fenomenologia pelo filósofo, o sensível traz à presença o originário; o sensível e o sentiente – aquele que sente – estão imbricados, sendo constitutivos de uma mesma tessitura, do sensível imediato. Ocorre, na dimensão do sentiente, uma possessão prévia do sensível, e este, de forma recíproca, penetra e repercute no sentiente para nele se realizar. Em sua obra, Merleau-Ponty, ao trazer a abordagem de uma ontologia do sensível como questão tópica de suas investigações filosóficas, procura resgatar o estatuto primordial da percepção.

A Fenomenologia, evidenciada por Merleau-Ponty (1999) como o estudo das essências, está centrada na definição destas, seja a essência da percepção ou da consciência e, neste sentido, é tratada também como uma filosofia que “repõe as essências na existência, e não pensa em compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.01, grifo do autor). Segundo essa concepção, a Fenomenologia visa estudar a experiência do mundo e, dessa forma, o mundo percebido. Logo, destacamos que:

o mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 05).

Assim, ao problematizar as dimensões do ser, considerando as dinâmicas relacionais entre sujeito e meio, Merleau-Ponty (1999) declara que a fenomenologia é fundante de si mesma, “enquanto revelação do mundo”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 20). Na relação dos sentidos com o mundo, é possível observar que

a percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece (MERLEAU-PONTY, 1999, p.06).

O mundo fenomenológico, conforme Merleau-Ponty (1999), não é o ser puro, e sim o sentido que transparece na intersecção das experiências pessoais, e destas com as do outro “pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18). Seguindo esta condição inerente à ordem experiencial, a fenomenologia consiste em um estudo da “aparência do ser para a consciência, em lugar de supor a sua possibilidade previamente dada”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 96, grifo do autor).



Destacando o papel da visão na relação sensível, pontuamos que “é verdade que o mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo”. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 16, grifo do autor). Não se pode furta à associação com a corporalidade, pois

a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu permaneça na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela quem o emudece e me lança em pleno mundo. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 20).

Mesmo nas tentativas legítimas de compreensão do mundo pelo **Ser**, não se pode mitigar os aspectos dilemáticos relacionados à percepção, pois “o mundo é o que percebo, mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se também, inexplicavelmente, em distância irremediável”. (MERLEAU-PONTY, 2012, p.20). Neste sentido, observamos que

sendo a visão palpação pelo olhar, é preciso que também ela se inscreva na ordem do ser que nos desvela, é preciso que aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha. Uma vez que vejo, é preciso [...] que a visão seja redobrada por uma visão complementar ou por outra visão: eu mesmo visto de fora, tal como se outro me visse, instalado no meio do visível, no ato de considerá-lo de certo lugar. (MERLEAU-PONTY, 2012, p.131)

De acordo com o filósofo, vemos as próprias coisas no lugar em que estão, segundo o ser delas, que é mais do que o ser-percebido, e estamos, simultaneamente, delas afastados por toda a espessura do olhar e do corpo, e a distância, não sendo o oposto da proximidade, é sinônima dela. A espessura do que ele chama de “carne” entre o vidente e a coisa é constitutiva de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele; não é um obstáculo entre ambos, mas o meio de se comunicarem. Segundo Merleau-Ponty (2012), o âmago do visível, do qual me afasto, apresenta uma espessura própria, afirmando-nos que o corpo é, ao mesmo tempo, um meio de atingir a essência, e nisso, torna-se mundo, e faz das coisas a constituição desse corpo que sente, visto que “em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possui para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne”. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 132). Diante do exposto sobre aspectos perceptivos da experiência estética, evidenciando a essência da percepção, direcionamos nossos apontamentos dando ênfase à obra artística.

O trabalho de O’Doherty nos permitiu, durante nossa análise, estabelecer relações com o caráter da visão da perspectiva fenomenológica merleau-pontyana, na medida em que trazemos a indagação do indivíduo que se torna partícipe da experiência artística no espaço expositivo, considerando os processos que levam à fragmentação e à transformação do mesmo, passando pela cisão sistêmica denunciada pelo autor na aplicação do conceito do cubo branco, considerando que “a visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser”. (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 299).

Para Merleau-Ponty (1980), o mundo visível e o mundo dos projetos motores são partes totais do mesmo Ser. E considerar que o corpo seja, desta perspectiva, simultaneamente vidente e visível, constitui o enigma. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 1980, p.278). Sendo que

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na textura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. Estes deslocamentos, estas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas, de lá onde, qual a água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido persiste. (MERLEAU-PONTY, 1980, p.279)

O filósofo afirma que “precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, em todo o caso a sua visão só aprende vendo, só aprende por si mesma”. (MERLEAU-PONTY, 1980, p.280)

Merleau-Ponty, conforme Vicente (2013), demonstra que a arte nos possibilita a experiência do ser que se caracteriza pela indivisibilidade intrínseca e pela incompletude e inacabamento, e cujo entrelaçar é, portanto, tributário do sensível. Nessa relação corpórea com a obra artística, como podemos depreender a partir das reflexões do autor, ocorrem relações complexas, em buscas operadas por um ser sentiente percrustador, que estabelece diálogos extra-objetuais, ou seja, que envolvem o entorno, que se forma com aquilo que é exterior à



forma intrínseca do objeto. Diálogos estes que não se restringem ao sentido prosaico de “olhar” como campo da operação óptica. Daí que seja importante situar a exposição de arte e o espaço em que esta acontece, como uma realidade inerente à obra de arte, observando que

o olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e, na palheta, a cor que o quadro aguarda; e, uma vez feito, vê o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 280)

O Ser é entendido como múltiplo e indivisível, como instância privilegiada pela qual se configura a legítima relação com o mundo, posto que

um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do senciente-sensível, quando esse fogo que não mais cessará de arder pega, até que tal acidente do corpo desfaça aquilo que nenhum acidente teria bastado para fazer [...] (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 279)

Por mais que se trate de um indivíduo, cada coisa visual funciona também como dimensão, pois resulta de uma deiscência do Ser. Com efeito, “é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência”. (MERLEAU-PONTY, 1980, p.299)

Uma vez que as investigações de Merleau-Ponty estão, também, vinculadas com as atividades artísticas no campo da pintura, considera haver um estímulo que suscita no artista um gesto pelo qual este operacionaliza a relação com o mundo. O Ser se manifesta, não existindo distinção entre a natureza e o homem ou a expressão. Não há ruptura, mas há trânsito, pulsações, movimento. O esforço ontológico investido no entendimento da natureza e do funcionamento da relação fenomenológica entre sujeito e objeto encontra continuidade em Georges Didi-Huberman, que disserta, sobre o visível:

ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como o faria um termo discernível e adequadamente nomeável (suscetível de uma “verificação” tautológica do gênero: “A *Rendeira* de Vermeer é uma rendeira, nada mais, nada menos” – ou do gênero: “A *Rendeira* não é mais que uma superfície plana coberta de cores dispostas numa certa ordem”). O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76, grifo do autor)

O que, de certo modo, impossibilita atos condicionados à evidências visíveis é justamente esse caráter peculiar que toda obra apresenta. Como diz ainda o autor

A frontalidade na qual a imagem nos colocava se rasga de repente, mas a rasgadura se torna, por sua vez, frontalidade; frontalidade que nos mantém em suspenso, imóveis, a nós que, por um instante, não sabemos mais o que ver sob o olhar dessa imagem. Então estamos diante da imagem como diante da exuberância ininteligível de um acontecimento visual. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 295)

As formulações acerca do visível em relação ao objeto artístico podem também ser configuradas no que Didi-Huberman descreve como *crença* e *tautologia*. A primeira, em uma conjuntura estética, aponta para o nível simbólico, enquanto a segunda, para o nível aspectual. Assim, o autor assinala que

a tautologia constitui de fato, sobre a questão visual, o fechamento e a vacuidade por excelência: a fórmula mágica por excelência, ela própria invertida – equivalente, como uma luva virada ao avesso ou uma imagem no espelho – da atitude da crença. Pois a tautologia, como a crença, *fixa termos* ao produzir um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76, grifo do autor)

O ver, como o autor demonstra, é um ato de inquietação, entendido com uma ação do sujeito, que é dividida, em que o olho se depara com seus próprios impedimentos, que lhe dão uma falsa certeza de autonomia.



A crença, diz o filósofo, ignora a cisão inerente ao ver, assim como a tautologia, insistindo, ambas, em uma ideia mistificada de perfeição; a primeira concebe o mito de um olho perfeito “na transcendência e no ‘retardamento’ teleológico”, enquanto a outra visa “uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76, grifo do autor)

A apreensão tautológica, conforme o referido autor, reserva-se a apreender aspectos formais e plásticos da obra que se apresenta diante do sujeito. No que toca à crença, por outro lado, revela-se um processo que envolve a atribuição de significados de forma a transcender a visualidade e conferir ao objeto apreendido pelo olhar um caráter de completude. Sob este aspecto, o autor adverte-nos que

Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77, grifos do autor)

No ato de ver, irrompe o sentimento da perda, de que algo inerente ao objeto visto foge ao sujeito que vê. Mas, ao mesmo tempo em que se distancia, o objeto se aproxima, sucedendo-se uma relação dialética no ato de ver. Dessa forma, podemos observar que

a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem, contanto venha à luz [...] não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.95)

O que podemos reter, portanto, é como “a privação (do visível) desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual) que a ultrapassa, que a revela e que a implica”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.99). O sintoma, de que fala o referido autor, se refere, em linhas gerais, ao fenômeno em que há uma desestabilização do olhar na relação com o visível. Como explanado pelo autor, os sentidos se convulsionam, em um momento no qual os gestos perdem o seu código, e o corpo, outrora comunicante, “*não se parece mais*, ou *não aparece mais*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 333, grifo do autor). É dessa forma, ainda, que

Só podemos dizer tautologicamente “Vejo o que vejo” se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda - ainda que momentânea - praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.105)

Ocorre, nesse processo, a cisão, o movimento que, promovendo uma operação dialética, subverte o que é aparentemente visível em ineficiente.

O’Doherty (2002) apresenta uma discussão sobre a percepção artística, e analisa a cisão subjetiva, no contexto expositivo configurado pelo cubo branco, que produz duas categorias de que os sujeitos são investidos, por ele apresentadas e denominadas como *Olho* e *Espectador*. Estas são duas *condições* sistematizadas pelo autor, em seus apontamentos, a fim de visibilizar as potências ativas no contexto do espaço museal e do espaço da galeria. Segundo O’Doherty (2002), a superfície pictórica, que perde a função de representar a ilusão do espaço pelas técnicas de perspectiva, ganha outras características, pela tensividade com que agora um elemento pictórico produz forças propensas ao conflito. A tela tem sua sensibilidade potencializada, o que ocorre ante a relação com o sujeito. E também a relação do suporte com o meio em que se instala. Sustentam formas de se portar, condutas pelas quais “o espectador da arte dominante é sempre reapresentado à parede” (O’DOHERTY, 2002, p. 33), a atuar como sustentáculo da tela pictórica.

O Espectador seria, nessa relação, uma figura, personagem, elemento que não retém autonomia, ao realizar uma experiência artística; este Espectador é, muitas vezes, instrumentalizado (pelo artista, pelo curador etc.), “coadjuvante e complacente”, uma entidade maleável, apresentando-se “pronto para representar nossas conjecturas mais fantasiosas”. (O’DOHERTY, 2002, p. 37). O Olho, por outro lado, se revela mais exigente e tenaz, e sua relação com o espaço expositivo difere, portanto, da do Espectador. Exemplificando tal questão, são



citados pelo autor os trabalhos realizados com técnica da colagem, que deflagraram outras formas de relações perceptivas com o espaço de exposição. Nesse sentido, portanto

O Olho conserva o recinto contínuo da galeria, com paredes varridas por superfícies planas de tela. Todo o resto – tudo o que é impura, a colagem inclusive – atende ao Espectador. O Espectador encontra-se num espaço fragmentado pelos efeitos da colagem, a segunda grande força que modificou o recinto da galeria. (O'DOHERTY, 2002, p. 41)

A relação e a percepção espacial pelo espectador seriam modificadas, como destaca o autor, com as experiências do Cubismo Analítico, levando aquele a direções incertas, uma vez que “a estética da descontinuidade manifesta-se nesse espaço e tempo alterados”. (O'DOHERTY, 2002, p.35). Há vazios que são gerados, com essa negação da realidade, junto a uma relativa instabilidade. Logo, a ideia de “pureza”, preconizada pelo Modernismo, não seria condizente com a realidade. Assim, o espaço pictórico ganharia ares de exclusividade. O status da superfície pictórica, na galeria, vem da esterilização que a afasta da realidade, que, por sua vez não detém valores exclusivos, nem qualquer espécie de distinção definida entre as formas de arte.

Neste contexto, O'Doherty (2002) afirma que o *Olho* e o *Espectador* existiam cindidos, estranhos um ao outro e compreendidos como impossíveis. Nas décadas de 1960 e 1970, a tensividade entre ambos é apaziguada, em uma “aproximação instável” (O'DOHERTY, 2002, p.54) e, com as produções desse período, ativam-se vários outros sentidos além da visão, promovendo um trabalho cooperativo entre o olho e o corpo.

O trabalho da experiência plena se perde em meio às imposições do nosso cotidiano, visto que “em muitos campos da experiência há um tráfego intenso de procuradores e suplentes” (O'DOHERTY, 2002, p.57). Observando que

o Visitante – literalmente algo que você desconsidera – e o Olho validam a experiência. Eles nos acompanham sempre que entramos numa galeria, e a solidão das nossas perambulações é obrigatória, porque estamos realmente realizando um miniseminário com nossos suplentes. [...] A presença diante de uma obra de arte, então, significa que nos ausentamos em favor do Olho e do Espectador, que nos contam o que teríamos visto se estivéssemos lá. (O'DOHERTY, 2002, p. 63)

O *Espectador* e o *Olho* se constituem em “convenções que estabilizam nosso ausente sentido de nós mesmos. Eles reconhecem que nossa própria identidade é fictícia e nos dão a ilusão de que estamos presentes por meio de uma semiconsciência de duas faces”. (O'DOHERTY, 2002, p. 63). No *Olho*, conforme a reflexão encetada pelo autor, são representadas forças opostas atuantes sobre o *eu*, que são a sua fragmentação real e a sua unidade ilusória. Tratando-se do *Espectador*, esta experiência é possibilitada “na medida em que nos é consentido tê-la”. (O'DOHERTY, 2002, p. 66). Considerando tais possibilidades, o autor levanta ainda outros aspectos:

Porém, o Olho e o Espectador representam mais do que sentidos fugidios e uma identidade inconstante. Quando nos tornamos conscientes de estar olhando para uma obra de arte (olhando para nós mesmos olhando), qualquer certeza sobre o que estava “lá” é destruída pelas incertezas do processo de percepção. O Olho e o Espectador representam esse processo, que reafirma constantemente os paradoxos da consciência. (O'DOHERTY, 2002, p. 66)

A percepção, considera O'Doherty (2002), é característica do século XX e, interposta entre o objeto e a ideia, envolve a ambos. E ainda que se observe uma aparente instabilidade na articulação entre *Olho* e *Espectador*, encontra-se nestes uma estabilidade interna, que se reforça a cada vez em que se recorre a estes, já que

o Olho e o Espectador admitem o desejo da vivência direta, ao mesmo tempo que reconhecem que a consciência modernista só se obscurece temporariamente. De novo o Olho e o Espectador emergem com função dupla – tanto conservadores da nossa consciência quanto seus subversores. (O'DOHERTY, 2002, p. 67)

Deste modo, podemos afirmar, segundo o autor, que são reveladas as semelhanças entre artista e público, e a hostilidade que caracterizava a sua relação é atenuada, quase sempre, pela ironia ou pela farsa. Ambos os lados mostram-se vulneráveis ao contexto, e os seus discursos são obscurecidos pelas ambiguidades resultantes do processo, o que acaba por ser comprovado pelo espaço da galeria.



4 CONCLUSÃO

A reflexão encetada, neta pesquisa, sobre a percepção na atuação do corpo sobre o meio, pelas vias do sensível, conforme tratado por Merleau-Ponty (1945), evidencia o transcurso, na experiência sensível, da manifestação coextensiva do eu e do outro, considerando a precessão do mundo sensível em relação à percepção que se tem do mesmo. Transladando estes conceitos para a relação com a obra de arte e a atribuição sígnica discutida por Didi-Huberman (2010), explicitam-se aproximações que reverberam no espaço expositivo, como nos mostra O'Doherty (2002), por meio de uma disjunção crônica, que ratifica uma separação instituída no âmbito exposicional entre a criação artística e a experiência subjetiva. Esta separação, sinalizada na pesquisa, não condiz com a dimensão da subjetividade que perpassa a experiência estética, pois essa é, segundo as ideias dos autores, coextensiva à experiência do mundo.

Logo, a relação que se desenvolve entre o sujeito e a obra artística e que instaura a experiência estética, no campo do sensível, opera no entremeio, em outra materialidade constitutiva do Ser. Ativam-se, então, na experiência sensível, significações responsáveis pela construção do mundo, pela relação com o outro, visualizada, outrossim, na arte, pela relação do sujeito com a criação artística.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Dante da imagem**: questão colocada aos fins e uma história da arte. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. **Signos**. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 39-88.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução José Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O olho e o espírito. In: **Merleau-Ponty**: textos escolhidos (Coleção Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 275-301.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti; Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VICENTE, Vania. Arte e Ontologia em Merleau-Ponty. **DIÁLOGOS**, Guaranhuns, PE, n. 9, p. 134-164, mai-jun. 2013. Disponível em: <http://www.revistadialogos.com.br/Dialogos_9/Vania_Marcela.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2014.