

A verdade para a obra não existe: o que existe são as relações construídas pelo observador.

Anderson Pinheiro entrevista a Professora Dra. Nina Velasco e Cruz

Ao ter conhecimento, através da professora, do livro de Jonathan Craryⁱ, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, no qual o autor trata *das evoluções técnicas ocorridas no século XIX, que permitiram uma nova perspectiva sobre a visão*, convido-a para um bate-papo. Aproveitando sua dissertação de mestrado “*O dentro é o fora: a participação do espectador na obra de arte de Lygia Clark e Hélio Oiticica*”, conversamos sobre a relação do sujeito (espectador / observador / participador) com o objeto (mais especificamente o artístico) e sobre a recepção da imagem por parte de quem observa uma obra dentro e fora do seu contexto.

Anderson Pinheiro – **Eu gostaria que pudéssemos dialogar a partir da frase de Jonathan Crary:**

O sujeito que observa é simultaneamente o produto histórico e o lugar de certas práticas, de certas técnicas, instituições e procedimentos de subjetivaçãoⁱⁱ.

Dentro do campo do observador ou do espectador, como é que seria esse sujeito?

Nina Velasco – Na relação espectador e obra, no museu, existem um sujeito e a obra de arte. O que vai fazer com que se chame esse sujeito de espectador, de observador ou de participadorⁱⁱⁱ será, justamente, esse momento histórico, esse contexto que incide sobre esse sujeito de uma maneira constitutiva, ou seja, ele, ao mesmo tempo em que está ali tendo aquela experiência, é formado por determinadas técnicas, determinados discursos que emergem no momento. O que Jonathan Crary está falando é bem próximo do que Walter Benjamin (1892-1940) dizia quando se referia ao fim da aura na obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. O que Crary quer dizer com produto histórico e lugar dessas práticas é que ele é o produto histórico tanto quanto suas práticas. Ao mesmo tempo, aquele sujeito que está diante de uma obra naquele momento, naquela época, vai ter um olhar fotográfico, mesmo que não tivesse tido contato ainda com a fotografia, por isso que Benjamin vai inverter a questão que estava na moda na época: *‘será que fotografia é arte?’*.

Ele vai dizer que não basta questionar se fotografia é arte ou não, o que importa é a arte como fotografia. O impressionismo, por exemplo, que existe quase coincidentemente com a fotografia, estava fazendo arte como fotografia; em esferas totalmente diferentes. Quem estava criando fotografia não estava com as mesmas preocupações que os artistas impressionistas. É verdade que hoje os discursos deles coincidem em vários aspectos, mas em outros não.

Eles estavam interessados numa determinada verdade, numa objetividade, na ciência. Como Eadweard Muybridge (1830-1904), que estava pensando a decomposição do movimento. Seu estudo não estava associado à finalidade de criar uma tecnologia do entretenimento como o cinema, mas sim uma ciência do movimento. E, no fim das contas, esses estudos, as experiências do Muybridge, vão gerar um dos pressupostos, uma das pré-condições do surgimento do cinema.

Sendo assim, esse espectador vai se tornar observador ou participador na medida em que ele é um fruto desse contexto histórico, em que há entre essas transformações da relação entre sujeito-objeto e, ao mesmo tempo, em que está exposto a determinadas tecnologias.

Nunca estamos pensando somente na recepção, estamos pensando também na produção.

Então, por que a gente vai ver os quadros dos impressionistas? Porque é exatamente nesse momento que há essa transição de que o Cray está falando. Você vê como os impressionistas vão trabalhar a construção da cor, a construção da imagem a partir de uma fragmentação dessa imagem em várias pinceladas, não é uma cor única, homogênea, é uma cor que vai se dar na composição entre várias cores. Naquelas obras você vê o conceito materializado.

Num quadro desses, de longe, você tem uma imagem, de perto, você tem outra. De longe, você vê como as cores da imagem são homogêneas, mas, quando se aproxima, você vê que na verdade ali há várias cores, você não está vendo uma cor só. Essa unificação se dá por uma atividade do seu cérebro. Você apreende aquelas informações como uma cor só, aquelas diversas cores como uma cor só.

AP – A gente pode até trazer essa experiência, esse exemplo, para o *outdoor*, pois o *outdoor* ainda mantém essa estrutura de cores separadas.

NV- Não só o *outdoor*, mas a própria ampliação gráfica, imagens digitais que trabalham com pixel, que é uma fragmentação da imagem. Se formos ampliando a imagem vamos chegar a um ponto, que é uma representação muito menor do que a gente possa imaginar. Seja num quadro impressionista, na fotografia ou até no *plotter*. Podemos dizer que a preocupação com a relação entre o observador e a imagem surgiu como grande consequência dessas descobertas. E são essas descobertas que fazem parte de uma transformação epistemológica, que é a transformação da maneira de o homem se relacionar com o mundo; do sujeito com o objeto. Mas essa relação, sendo uma relação problemática, vai depender muito de quem está ocupando esse lugar de observador. Então, ele não é o mesmo, independente de quem seja.

AP- A gente fala da relação do observador diretamente com o objeto, a relação do sujeito-objeto. E quando a gente coloca alguém entre esse sujeito e esse objeto? Um alguém que já tem uma decodificação dessa imagem e que mantém um diálogo com o outro, transformando, conduzindo, desestruturando, até mesmo dizendo que é outra coisa além do que está ali na visualidade.

NV- Essa função é extremamente contemporânea. Na verdade, não se poderia imaginar isso antes de toda transformação que estou colocando. Porque é justamente quando você tem esse terceiro, que se tem a prova de que não existe essa separação tão clara entre sujeito-objeto. Não é que não pudesse ter uma explicação sobre as obras, até porque essa explicação, antes, não seria dada da mesma maneira que ela é dada hoje, ela poderia até ser dada como uma informação a mais, apesar de que eu não sei até que ponto isso existia. Digo antes do século XIX.

Não é o caso hoje. Quando a gente fala desse mediador, desse participador, desse observador, a gente nunca está colocando como se houvesse uma única chave de leitura, uma única chave de ação e de compreensão daquilo. O que eu entendo e imagino que seja o objetivo não é explicar e chegar a um único sentido. É você abrir.

Você não deve, em nenhum momento, fechar o sentido de uma obra, se você fecha um sentido de uma obra, você vai estar atrasado diante de todas as mudanças que aconteceram na história da arte.

Não é o caso.

Você não vai chegar e falar “olha, você tem que fazer isso, isso e aquilo” ou “você tem que entender dessa forma, porque é essa a forma que o artista quis dizer” ou “é essa a forma certa de se ver”, não é nada disso. Justamente porque há essa mudança epistemológica, não existe uma única verdade, não existe esse mundo dado, não existe essa relação pacífica entre o sujeito e o objeto.

AP- Há uma frase na sua dissertação, “O que é dentro é o fora”, sobre a consciência do artista, segundo Hélio Oiticica (1937-1980) e a Lygia Clark (1920-1988), que dizia o seguinte:

O artista deve criar com a consciência de que não há nada que o separe daqueles que experimentam sua obra de arte, na medida em que seu papel é apenas propor a todos uma vivência artística.

NV- Há, inclusive uma frase clássica da Lygia, que eu acho que eu cito em algum momento, que é “*Nós somos os propositores*”^{IV}.

A questão, ali, é simplesmente propor. Existe uma discussão nas cartas do Hélio para a Lygia que fala sobre isso, como muitas vezes isso é incômodo para o artista. É o fato de ele não ter o menor controle sobre o que vai acontecer com a obra depois que ele propõe, e a Lygia diz que, às vezes, ela se sentia praticamente estuprada pelo espectador quando ela observava o que ele fazia com a obra dela.

Mas, isso fazia parte dessa inovação, dessa nova maneira de se pensar a produção da arte, que é você não fechar, não dá um ponto final ao que você está fazendo. Isso não é específico da vida da Lygia ou do Hélio, isso faz parte de toda uma tendência da arte na modernidade e na pós-modernidade. É dessa época, entre o fim do século XIX e início do século XX. Então, a obra aberta está tão aberta, talvez, tanto num quadro impressionista quanto no “*Parangolé*” do Hélio Oiticica, nos “*Bichos*” da Lygia ou até mesmo nessas instalações virtuais, tecnológicas.

Vamos pegar um exemplo: não vemos, hoje, a *Monalisa* como se via quando a *Monalisa* foi feita. A *Monalisa* hoje não é a mesma, ela parece ser a mesma, mas não é. Nenhuma obra de arte é a mesma. Se pensarmos na teoria de Walter Benjamin, vamos observar que ele falava que só existiu a aura até um determinado momento.

A partir do fim da aura, não era mais possível você ter aquela experiência estética da mesma maneira como você tinha antes; então, para uma pessoa, digamos, do século XVII, a *Monalisa* representava uma idéia. Essa idéia, seja da *Monalisa*, seja de uma estátua como a *Vênus* (Benjamin coloca como exemplo a *Vênus*), está ali representando toda uma tradição, uma história que ela carrega nela, que está encarnada naquele objeto. Esse aqui agora ela evidenciou desde o momento em que foi criada até chegar ao Louvre. É isso que o Benjamin vai dizer, e eu acho que está bem dentro dessa corrente do Crary. Na verdade, não é o Crary que diz, ele está só retomando outros estudos.

Mas, é que, no momento das novas tecnologias de produtividade, nesse processo, nessa transição que é o fim do século XIX, você não está mais diante de nenhuma obra, inclusive daquelas anteriores, da mesma forma de quando foi criada. O que está em jogo não é mais o valor de culto, não é mais essa tradição, não é mais esse aqui agora.

Quando você está diante da *Monalisa*, você não pensa na *Monalisa* enquanto aquele quadro que Leonardo Da Vinci (1452-1519) fez e que passou por tantos compradores até chegar ao Louvre e que você pode atestar isso através de processos químicos que vão mostrar a originalidade daquela obra em relação a cópias, que é o que Benjamin vai falar. Tudo bem, tudo isso ainda pode ser válido para determinada obra que é única, só que a experiência que você tem não é como se estivesse diante de uma obra única, porque você já foi exposto milhares de vezes a reproduções de todas as maneiras possíveis da *Monalisa*.

AP- Eu me lembrei de duas coisas quanto à relação do sujeito com o objeto. Há um fenômeno que não é novo quanto à descoberta de que as esculturas clássicas gregas e romanas eram coloridas. Essa descoberta de que elas, na verdade, não eram brancas, eram pintadas tem causado desconforto em algumas pessoas. Pois, perceber que aquela imagem clássica da beleza feita de mármore não era tão branca assim causou uma ruptura na informação que já havia. Por outro lado, eu me lembrei também de que em determinado estudo dizia-se que, com a construção de uma câmara escura, como as existentes no século XVII, seria possível recriar um ambiente. É como se pudéssemos ver como Johannes Vermeer (1632-1675) via, de modo que conseguiríamos ver hoje um Vermeer como era quando foi pintado. Como se fosse possível recriar o contexto com a mesma luz, dessa mesma época... Há outros estudos que dizem que isso nunca vai ser possível, mesmo com a câmara escura, porque, afinal, nem a luz é a mesma.

NV- No fim das contas, ainda estamos no paradigma da câmara escura. Nessa discussão toda, ainda existe um paradigma porque existe uma verdade que está lá inserida em um determinado momento histórico, é a verdade que estamos buscando, só que essa ‘verdade’ não existe.

A crise da verdade é uma crise que não é só da visualidade, cada uma das verdades tem que despertar todos os conhecimentos. Por exemplo, a ciência hoje trabalha cada vez mais com métodos que tenham ação, tentando fugir das armadilhas da subjetividade, o que é absolutamente simples. Então, por exemplo, quando se faz pesquisas sobre medicamentos novos, antigamente trabalhava-se com placebo, porque se sabe que o sujeito está induzido a achar que houve melhoria, na realidade, não está melhorando por causa do medicamento, mas porque se acha que está melhorando. Isso é antigo.

Hoje se trabalha com outro método. O próprio médico não sabe se ele está dando placebo ou remédio, porque o próprio médico, ao dar o placebo, está induzindo o paciente a perceber que é um placebo. Ou, o próprio médico, ao observar o paciente que está tomando placebo, já o observa de uma maneira diferente daquela do paciente que está tomando remédio de verdade. Não há objetividade.

Não há, porque sempre vai haver um sujeito. Tudo isso já colocou em jogo essa possibilidade de você ter uma objetividade completa. Ver o quadro de Veermer, como Veermer veria, é absolutamente impossível, mas não é impossível só porque a luz não é a mesma, é porque é impossível. Porque cada sujeito vê de uma maneira. É muito mais profundo do que a simples relativização do sujeito.

Antes do século XIX, dentro da perspectiva aural de Walter Benjamin, era completamente importante que a estátua não tivesse um braço porque isso é a aceitação de que aquela obra passou por tudo o que ela passou para chegar ali e que é a mesma obra que está lá no Louvre. Dentro de outra perspectiva, você pode pensar que “não, a obra para nós é como ela era, exatamente como foi produzida na época”. São duas maneiras de entender o que é a verdade da obra. A verdade da obra está no autor, que pensou a obra daquela maneira, com aquelas cores, etc., ou está na história que aquela obra passou, vivenciou e que faz com que ela se transforme? É justamente essa transformação que faz com que ela seja ela mesma.

A verdade para a obra não existe. Existe aquele objeto lá, que a gente chama de obra e que diante dele cada um vai ter uma relação diferente; inclusive, muitos dizem ‘aquilo não é obra’. Uma pessoa pode olhar aquilo como documentário, outra pessoa pode olhar aquilo e achar que ficaria bem no meio da sala dela...

ⁱ Professor de História da Arte da Columbia University.

ⁱⁱ Tradução livre de: “(...) observing subject who is both the historical product and the site of certain practices, techniques, institutions, and procedures of subjection”. (CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. First MIT Press, 1990:5).

ⁱⁱⁱ Participador foi um termo criado pelo artista carioca Hélio Oiticica, para designar, assim, aquele sujeito que transformava a obra com a sua participação direta, pois sem a participação do mesmo a obra não se concretizava.

^{iv} “Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência” (1968: Nós somos os propositores”. In: Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980).

A verdade para a obra não existe: o que existe são as relações construídas pelo observador.

In: **DIÁLOGOS ENTRE ARTE E PÚBLICO [...] dos diálogos que temos, aos diálogos que queremos [...]**,

Instituto Ricardo Brennand / Universidade Católica de Pernambuco / Prefeitura do Recife.

