

**Caroline Izidoro Marim<sup>1</sup>**

### **RESUMO**

Na “Era da Estética”, um objeto ganhava o estatuto de “obra de arte” a partir de um tipo particular de experiência vivida pelo espectador: a experiência estética. Depois do fim da arte, Arthur Danto aponta que o que faz um objeto ser considerado arte, não é visual, mas conceitual. A diferença não pode ser sensível porque não pode ser estética. Entretanto, se considerarmos o que Suely Rolnik aponta, sobre a obra *Estruturação do Self*, de Lygia Clark, como uma reinvenção da experiência estética que havia desaparecido do universo da Arte, de que modo podemos reavivar a experiência estética dentro do contexto de uma “Arte pós-histórica”, na qual o artista também é filósofo e as obras, acontecimentos? Para Brian Massumi (2011), o engajamento relacional da obra confere-lhe um valor político tão necessário e imediato quanto a dimensão estética. Sara Ahmed (2010) defende que a emoção é aquilo que sustenta ou preserva a conexão entre ideias, valores e objetos. As emoções nasceriam em meio a uma experiência na qual o objeto se descoisifica e na qual as emoções são as forças de encontro. A experiência estética é uma filosofia ativista: um tornar-se. Tornar-se feliz. Aqui – claro - a felicidade é entendida mais como prazer obtido, por vezes, até com o contato com a dor e com os próprios vazios, como propôs Lygia Clark em sua *Estruturação do Self*.

**Palavras-chave:** estética, emoções, experiência sensível, arte contemporânea.

### **ABSTRACT**

In the "Age of Aesthetics", an object acquired the status of "work of art" from a particular kind of experience lived by the spectator: the aesthetic experience. After the end of art, Arthur Danto points out that what makes an object be considered art is not visual, but conceptual. The difference cannot be sensible because it cannot be aesthetic. However, if we consider what Suely Rolnik points out about Lygia Clark's *Structuring of the Self*, as a reinvention of the aesthetic experience that had disappeared from the universe of Art, how can we revive aesthetic experience within the context of an “Art Post-historical”, in which the artist is also a philosopher and the works, events? For Brian Massumi (2011), the relational engagement of the work gives it a political value as necessary and immediate as the aesthetic dimension. Sara Ahmed (2010) argues the emotion is what supports or preserves the connection between ideas, values and objects. The emotions would be born in the midst of an experience in which the object is disassociated and the emotions are the forces of encounter. Aesthetic experience is an activist philosophy: a becoming. Become happy. Here – of course – the happiness understood more as pleasure

---

<sup>1</sup> Professora substituta no Departamento de Filosofia da UFPE. E-mail: [Caroline.marim@gmail.com](mailto:Caroline.marim@gmail.com)

acquired, sometimes even with the contact with the pain and with the own bare experience, as proposed by Lygia Clark in his *Structuring of the Self*.

### **Objetos de emoções: objetos de amor, tecidos afetivos, peles...<sup>2</sup>**

Na “Era da Estética”, um objeto ganhava o estatuto de “obra de arte” a partir de um tipo particular de experiência vivida pelo espectador: a experiência estética. Depois do fim da arte, Danto aponta que o que faz um objeto ser considerado arte, não é visual, mas conceitual. A diferença não pode ser sensível, porque ela não pode ser estética. Entretanto, se considerarmos o que Suely Rolnik nos aponta, sobre a obra *Estruturação do Self*, de Lygia Clark, como uma reinvenção da experiência estética que havia desaparecido do universo da Arte, de que modo podemos reavivar a experiência estética dentro do contexto de uma “Arte pós-histórica”, na qual o artista também é filósofo e as obras, acontecimentos?

### **O fim como começo**

O fim da arte, antes de tudo, é o fim da história da arte.<sup>3</sup> O fim de duas narrativas: “a primeira, a narrativa da mimese, iniciada no Quattrocento e que teve Giorgio Vasari como principal defensor; a segunda, a narrativa do modernismo, gerada por Clement Greenberg”.<sup>4</sup> Contudo, é apenas em 1960 que acontece o verdadeiro fim da arte, cujo acontecimento é a Brillo Box de Andy Warhol.

Assim, o fim passa a ser um novo e promissor começo, e Warhol, o “artista-filósofo”, que foi além dos limites da arte, transformou-a em filosofia ao colocar em questão o conceito de arte na forma do *Princípio dos Indiscerníveis*.<sup>5</sup> A questão colocada por Warhol é: se elas (as caixas de brillo box) são exatamente iguais, por que uma é arte e a outra não é?

---

<sup>2</sup> O presente artigo foi apresentado no Colóquio Fronteiras da Estética – UFPE/PE (2016).

<sup>3</sup> HEGEL, Georg W. F. Cursos de Estética I. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

<sup>4</sup> RAMME, N. “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto.” *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto, n.5, p. 87-95, jul. 2008.

<sup>5</sup> Segundo Danto o Princípio dos indiscerníveis é a forma *par excellence* de todos os problemas filosóficos genuínos. Para aprofundar a questão dos indiscerníveis recomendo a leitura do artigo de Noeli Ramme: “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto”, 2008, p. 89.

Danto insiste que a diferença entre as duas caixas, o que faz uma delas ser uma obra de arte, não é visual, mas conceitual. A diferença, para ele, não pode ser sensível, porque ela não pode ser estética. Esse é um dos principais pontos de deslocamento na concepção de arte que marca uma diferença fundamental entre a arte contemporânea e a arte da “Era da Arte”. Na “Era da Arte” ou na “Era da Estética”, um objeto só poderia ganhar o estatuto de “obra de arte” a partir de um tipo particular de experiência vivida pelo espectador, a experiência estética.

Será, portanto, que o fim da arte significa o fim da experiência estética, tal como parece propor Danto?

### **O sensível e o conceitual na arte.**

Quando George Hegel fala do fim da arte, ele diz que a arte não produz mais apenas a satisfação imediata, ela também provoca em nós a consideração intelectual, o julgamento teórico. Assim, quando vemos arte, somos chamados a pensar o que é a arte. Contudo, seria a percepção sensível apenas um certo tipo de experiência estética sem julgamento, isto é, apenas uma satisfação imediata?

Tanto para Hegel quanto para Danto, o fim da arte significa que a arte foi além da estética, transformando-se em pensamento, isto é, em filosofia. Mas será que essa passagem implica a morte da experiência sensível a favor do pensamento e/ou do conceito? De que modo a sensibilidade é compreendida por esses filósofos e como podemos compreendê-la hoje?

Enquanto que, para Danto, o uso do *Princípio dos Indiscerníveis* é o que garante que um objeto seja arte e o outro, não - ou seja, essa seria a diferença entre o sensível e o conceitual – Hegel aponta o julgamento teórico como algo além de uma mera satisfação imediata. Desse modo, o objetivo primeiro deste artigo é propor um novo olhar sobre a compreensão de experiência sensível a partir das mais recentes teorias das emoções. De que modo as teorias das emoções têm mostrado que sensibilidade e julgamentos são parte da mesma experiência? Se compreendemos as emoções como juízos cognitivos seria, portanto, a criação de conceitos também uma experiência sensível? Por fim, de que modo podemos reinventar a experiência estética à luz das teorias das

emoções e talvez repensar se trata-se de um fim ou de um novo começo, mas um começo que permanece sensível?

Com as novas teorias das emoções, desde a década de 50, as emoções têm sido amplamente debatidas e reformuladas. Atualmente filósofos como Robert Solomon e Martha Nussbaum<sup>6</sup> consideram as emoções como juízos cognitivos e avaliativos. Para Aaron Ben Ze'ev, esse juízo, ou seja, a emoção, é um fenômeno complexo com componentes (intencionais) cognitivos, motivacionais, avaliativos e sensações (não intencionais). De um modo geral, as teorias cognitivas pretendem defender que as emoções não são meras sensações, como cócegas ou coceiras, mas são estados intencionais, e por isso estão diretamente relacionados a algo ou alguma coisa. As emoções têm objetos: quando se está com raiva, a irritação é direcionada a algo ou alguém; quando se está apaixonado, se está apaixonado por alguém. Sendo assim, a intencionalidade das emoções implica que essencialmente crenças estejam envolvidas necessariamente, e desta forma pode ser (parcialmente) sujeito à vontade e aberto ao juízo moral.

A sensibilidade, portanto, é agora compreendida não apenas como um mecanismo do prazer e do gosto, mas também está presente nos juízos que fazemos de um objeto, de uma situação ou acontecimento. Assim, não podemos mais defender, como Greenberg pretendia, que o bom (aqui entendido simplifcadamente como prazeroso) seja critério de julgamento do gosto. Não é mais a qualidade de uma obra que é julgada, mas as perguntas e reflexões que são despertadas. Contudo, aparentemente diferente do que Danto defende, essas reflexões também são resultados de nossas emoções, isto é, de todo o aparelho sensível.

Ramme aponta uma interessante e promissora análise quando sugere a hipótese de que os conceitos de “ver” e “interpretar” assumidos por Danto são análogos aos que Ludwig Wittgenstein apresenta na segunda parte das *Investigações Filosóficas*: “onde ele tenta diferenciar um ver “simples” e um ver

---

<sup>6</sup> Venho pesquisando o tema das emoções desde 2006, por conta da pesquisa de doutorado que se estendeu ao Pós-doutorado, sobre a natureza das emoções nas teorias contemporâneas, assim recomendo para quem tiver interesse de aprofundar sobre o tema a leitura tese de Doutorado: *Da Natureza das Emoções ao seu Papel na Determinação da Ação*. Rio de Janeiro, 2010.

com significado, que ele chama de visão de aspectos ou ver como”.<sup>7</sup> Nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein diz: “[v]ejo realmente cada vez algo diferente, ou apenas interpreto o que vejo de modo diferente? Estou inclinado a ficar com o primeiro. Mas por quê? – Interpretar é um pensar, um agir; ver é um estado”.<sup>8</sup>

Portanto, é preciso reinterpretar o que é experiência estética hoje, depois da atualização das teorias das emoções. O critério é conceitual, mas continua sensível também. Curioso que Danto também antecipa esse debate ao propor a possibilidade de naturalização da estética, isto é, que poderia existir um senso estético como uma função biológica do organismo (como o senso de humor) que talvez não passe de um conjunto de reações frente a um objeto. “Dizer “isto é belo!” talvez tenha apenas o sentido de fazer um elogio, diz Danto”.<sup>9</sup>

Sendo assim, o objetivo de fundo dessas hipóteses é o de recolocar a arte como experiência sensível, na qual o sentir e pensar são parte da mesma experiência, e que experimentações tais como a *Estruturação do Self* de Lygia Clark, uma performance de Butô de Tadashi Endo ou a instalação *Restauro* de Jorge Menna Barreto na Bienal de SP em 2016 tratam de experiências sensíveis capazes de criar novos conceitos sobre o modo pelo qual compreendemos a realidade. Assim, a experiência estética não é mais apenas uma experiência de gosto, mas uma complexa rede de conexões sensíveis que incluem os juízos cognitivos.

## **Os limites da Arte Hoje**

Outras perguntas se apresentam:

- Como somos tocados pelo que está perto?
- Como somos tocados pelas obras de arte?

---

<sup>7</sup> RAMME, 2008, p. 93.

<sup>8</sup> WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*, Parte II, XII, 1968 Apud RAMME, 2008.

<sup>9</sup> “A ideia de Danto se aproxima do seguinte exemplo: poderíamos dizer então: vejo um objeto vermelho e também o interpreto (e “vejo”) como expressando agressividade; e reajo a ele de forma apropriada, com um sentimento de medo, por exemplo. Esse tipo de reação poderia explicar o que seria a experiência estética, no sentido que Danto admite dar a ela” (RAMME, 2008). Neste caso, podemos dizer que Danto se aproxima mais das teorias não cognitivas das emoções, tal como a tese de Jesse Prinz. Pretendo analisar mais detalhadamente esse problema em outro artigo a ser publicado.

- O que sentimos quando assistimos a uma peça de teatro, a um concerto de música, a um espetáculo de dança, ou enquanto se olha um objeto de arte?
- E, se ao invés de perguntarmos se uma obra de arte é bela, perguntássemos se ela nos torna felizes?
- Posso ser movido por algo, de um modo tal que, quando penso na felicidade, penso nesta coisa?

Lygia Clark, como Suely Rolnik aponta, já nos anos 1970, propõe uma reinvenção da experiência estética que havia desaparecido do universo da Arte. Sua opção por uma posição extradisciplinar solitária, na *Estruturação do Self*, surge como a possibilidade de substituir uma “massa indiferenciada de consumidores, destituídos do exercício vibrátil de sua sensibilidade”. Assim, de que modo podemos reavivar, como propõe Rolnik, essa tripla potência, que a obra de Lygia Clark – estética, clínica e política – nos presenteou? Como podemos recolocar e expandir as questões colocadas por Lygia Clark para a arte hoje?

### **1. “Arte como experiência”**

John Dewey, em seu livro “Arte como experiência”, nos diz que a qualidade estética que arredonda uma experiência, em sua completude e unidade, é a qualidade emocional. E as emoções por mais que nos esforcemos para nomeá-las e reduzi-las a coisas tão simples, como as palavras que a denominamos: (raiva, tristeza, curiosidade, medo, etc.), na verdade, elas são qualidades de uma experiência complexa que se movimenta e se altera.

Uma emoção parece mesmo se manifestar na própria experiência, enquanto se assiste a uma peça, a um concerto, ou enquanto se olha um objeto de arte. A experiência é afetiva e não podemos dizer que existam coisas separadas como as emoções. Deste modo, podemos dizer que as emoções ligam-se a acontecimentos e objetos em seu movimento, pois nos casos em que elas não existem, ou não estão presentes, podemos considerá-los patológicos. Mesmo em uma emoção “anobjetal” – isto é, quando falta um objeto real – precisamos de uma ilusão para sustentar essa experiência.

Para termos mais do que simples respostas automáticas em relação a qualquer objeto, precisamos das emoções. Sem dúvida, a experiência estética parece exigir uma situação mais duradoura que envolve o interesse pelos objetos e por seus desfechos. A escolha por Dewey parte do fato de ele compreender a estética, como uma experiência de apreciação, percepção e deleite – e, por isso, envolta totalmente nas emoções. O estético é uma experiência completa e não uma idealização transcendental; é principalmente uma experiência de prazer ou, muitas vezes, de dor.

A arte como um processo de fazer ou criar envolve um material físico, o mármore, o corpo, ou alguma coisa externa a ele, com ou sem uso de instrumentos intervenientes, e com vistas “à produção visível, audível e tangível”.<sup>10</sup> A relação que o fazer e o estar sujeito a algo mantêm entre si permite compreender a ligação entre a arte como produção, por um lado, e a percepção e apreciação como prazer, por outro.

### **1.1. Experiência artística: uma questão de gosto, de sabor, de excitação?**

O gosto cabe ao consumidor, ou espectador, ou apreciador de modo que a arte seja prazerosa para quem vê ou a ouve. Por isso, a arte também é capaz de estabelecer a relação entre o agir e o sofrer (ação/reação) entre uma pergunta/input e uma resposta/output, fazendo com que uma experiência seja uma experiência. Na experiência e na percepção, não existe um ver ou um ouvir acrescido da emoção, mas o objeto ou cena percebido é inteiramente perpassado pela emoção. Vivenciar a experiência, como respirar, é um ritmo de absorções e expulsões. Sua sucessão é pontuada e transformada em um ritmo pela existência de intervalos, períodos em que uma fase é cessada e uma outra é inicial e preparatória.

Encontramos essa ideia, por exemplo, na obra *Estruturação do Self* de Lygia Clark. Em 1976, Clark inicia a terceira fase estudando as possibilidades terapêuticas da arte sensorial com uma abordagem diferente para cada pessoa, usando os *Objetos Relacionais*, que é a designação genérica atribuída por ela a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual Lygia investiga o “arquivo de memórias” dos seus pacientes, os seus medos e fragilidades, através do

---

<sup>10</sup> ROLNIK, 2007, p. 2

sensorial. Alguns *Objetos Relacionais* recebem uma denominação específica. Esse é o caso do Grande colchão, almofadão de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, sobre o qual o cliente permanecia deitado durante toda a sessão.

Nesses estudos de Clark que alguns consideraram apenas como experimentações terapêuticas, a artista se dá conta de que sua investigação artística passa a ser reativar nos receptores de suas criações esta qualidade de experiência estética. Como nos aponta Suely Rolnik: “[r]efiro-me à capacidade dos mesmos de deixar-se afetar pelas forças dos objetos criados pela artista e do ambiente onde estes eram vividos; mas também e sobretudo, de deixa-se afetar, por extensão, pelas forças dos ambientes de sua existência cotidiana”.<sup>11</sup>

Nesse laboratório de sensações, portanto, a artista “reinventa o público no sentido forte de subjetividades portadoras de experiência estética que havia desaparecido do universo da Arte”<sup>12</sup> e antecipa a “a arte relacional” que encontramos cada vez mais facilmente nos circuitos de arte. Para Clark, a experiência estética não é somente poética, mas é fundamentalmente uma experiência sensível capaz de reestruturar o self, caracterizando-se como um movimento deliberado de deriva que a levou para fora das fronteiras do circuito das artes, e quem, contudo, possibilitou a construção de um território singular em sua trajetória artística.

## **2. Objetos Felizes**

E, se, ao invés de perguntarmos se uma obra de arte é bela, perguntássemos se ela nos torna felizes?

Sara Ahmed, em seu artigo “Objetos Felizes” em *The Affect Theory Reader*<sup>13</sup>, faz a seguinte pergunta: você me faz feliz? Ou, eu posso ser movido por algo, de um modo tal que quando eu penso na felicidade eu penso nesta coisa?

Parece que mesmo que a felicidade seja imaginada como um estado de sentimento, ou uma forma de consciência, que avalia uma situação da vida

---

<sup>11</sup> IBIDEM, p. 3.

<sup>12</sup> IBIDEM, p. 3.

<sup>13</sup> AHMED, S. “Happy objects” in GREGG, M. & SEIGWORTH, G. J. *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010.



alcançada ao longo do tempo,<sup>14</sup> ela também se volta para os objetos. Nós nos voltamos aos objetos no mesmo ponto do fazer/criação. Por isso, ser feliz por isto ou aquilo é reconhecer que a felicidade começa em algum lugar que não apenas no sujeito que pode usar a palavra para descrever a situação.

Sara aproxima a palavra felicidade de *happening*, isto é, aquilo que envolve afeto (estar feliz é ser afetado por algo), intencionalmente (ser feliz é ser feliz sobre algo), e por uma avaliação ou julgamento (ser feliz sobre algo torna algo bom).

Sendo assim, o afeto é aquilo que cola e se prende (*stick*), o que sustenta ou preserva a conexão entre ideias, valores e objetos. Do mesmo modo são as emoções, cheias de intencionalidade, difíceis de abandoná-las ou deixá-las de lado, ou contê-las na experiência artística. Pode-se até inventar reações e análises frias, mas não respostas vazias.

Olhar um objeto, ver uma cena, ouvir uma música simplesmente pode me fazer feliz – um sentimento bom, ou uma emoção boa, ao invés de insistirmos apenas na beleza. Do mesmo modo, a felicidade evoca bons sentimentos, então nós não podemos deixar de considerar como as emoções participam no fazer/criar coisas boas.

A felicidade nos remete à contingência do que acontece, mas esse “o que” torna-se algo bom. A felicidade não é algo que o dinheiro pode comprar, não depende de eventos externos, mas de como os interpretamos.

Um exemplo é o butô *MA* de Tadashi Endo. Quando o corpo morto (do bailarino de butô) se expressa não é um eu quem fala, mas cada músculo na sua autonomia e singularidade. Com ele possíveis se atualizam constantemente e o corpo como multiplicidade se afirma. Dançar o lugar, de modo a sentir o MA como seu *Umwelt* (ambiente), como esse aí invisível que contém um caldo caótico, onde se tem que mergulhar para trazer um novo corpo.

É o mergulho no corpo, como se “descêssemos no corpo colocando uma escada até a sua profundidade”<sup>15</sup> que permite experimentar o butô. O butô, como foi notavelmente proposto pelo seu fundador Hijikata Tatsumi, consistia em uma formalização da “angústia”. As características comuns dessa forma de arte incluem desde imagens do brincação, do grotesco, de tabus, ambientes

---

<sup>14</sup> VEENHOVEN, 1984, pp. 22-23 Apud RAMME, 2008.

<sup>15</sup> Kiiimishi Uno, 2012, p. 56.

absurdos ou extremos, o que está bem longe de uma apreciação comum do belo. Assim, a experiência de felicidade que pode advir da apreciação do *butô* está mais diretamente relacionada ao resultado de experimentar a angústia, os medos, as aflições que o bailarino realiza – de experimentar a força da destruição.

### **3. Eventos no fazer**

Cada prática de arte inventa seus próprios tipos de eventos relacionais de abstração vivida para produzir uma espécie de assinatura da aparência. Para Brian Massumi, o engajamento relacional da obra confere-lhe um valor político tão necessário e imediato quanto a dimensão estética. Assim, em sua proposta de filosofia ativista, ele fala de duas dimensões da experiência (do evento/acontecimento): a. Relacional; b. Qualitativa.

Enquanto a dimensão relacional diz respeito à relação com o público integrado e participante da obra, a qualitativa está diretamente relacionada à apreensão presente no intervalo do que foi sentido e da formação do sentimento.

As questões que essas dimensões despertam são um aspecto da participação imediata do acontecimento no mundo que é mais ampla do que a própria experiência – sua atividade. Fazer algo efetivamente é sentir-registrar. Sendo assim, de que modo a atividade é efetiva e sentida, mesmo que isso se dê no limiar da experiência em si mesma?

Ao dizer que: “[o] que nos move como um corpo retorna como um movimento do pensamento” e “Conceitos devem ser experimentados. (Pois) Eles são vivos”, Erin Manning e Brian Massumi propõem uma mudança ao frequente apoio dicotômico entre criação e pensamento/pesquisa. Assim, “por mais que tentemos alcançar o afastamento do observador é lá que nos encontramos: no meio dele. Lá o acontecimento está se fazendo. É lá que o pensamento filosófico deve se originar: imediatamente no meio”.<sup>16</sup> No entanto, Massumi pergunta o que é mediado em toda iminência, nessa relação imediata?

É uma experiência da atividade<sup>17</sup> “*some things's doing*” – é algo que está se fazendo. O que James chama de *bare experience* – a atividade descoberta, sem

---

<sup>16</sup> Deleuze e Guattari, 2010, pp. 21-23, 293.

<sup>17</sup> James, 1996.

enfeites, despida, desprotegida (*the bare fact of event or change*). Nesse ponto de descoberta, é onde tudo começa, qualquer experiência.

Os afetos surgem no meio (*in-between-ness*), isto é, na capacidade de agir e receber a ação (*be acted upon*), no qual os afetos são as forças de encontro. O afeto nasce exatamente no meio (*in-between-ness*).

Um exemplo é a obra *Restauro* – Entreolhares, o ato de comer como um ato político. Obra de arte e restaurante instalado no mezanino da 32 Bienal de Arte de SP, o projeto *Restauro* (2016) de Jorge Menna Barreto levanta questões acerca dos hábitos alimentares e seu impacto no meio ambiente. Entre diferentes preocupações da obra está a elaboração de um cardápio por uma nutricionista e uma escola de Ecogastronomia, um projeto espacial que o artista chamou de “microclimas”, capazes de promover a relação entre o espaço e a experiência do comensal. No *Restauro*, é possível comer lendo, comer junto e comer ouvindo – esta última experiência disponibiliza ao visitante entrevistas com agricultores e paisagens sonoras captadas em agroflorestas, onde podemos ouvir o silêncio agonizante de uma plantação de cana no interior de São Paulo em contraste com a paisagem sonora das agroflorestas.

Algumas das perguntas que são provocadas: como o alimento chega ao consumidor? Como funciona o processo metabólico e digestivo? O ato de se alimentar é o despertar para os usos da terra e do ambiente em que vivemos?

Nesse exemplo, a obra é o próprio acontecimento e é a experiência dele que é capaz de revelar a relação entre comida e meio ambiente, como sugere o artista. O pensamento acontece exatamente no “meio”, enquanto comemos, ouvimos e digerimos a comida. Todo o processo ético, estético e político que o gerou está presente na experiência de comer no *Restauro*.

### **Uma conclusão**

Do mesmo modo que Suely Rolnik aponta em seu *Memória do Corpo contamina Museu* sobre a experimentação artística de Lygia Clark, que buscou “mobilizar nos receptores de suas proposições, a apreensão vibrátil do mundo, bem como seu paradoxo em relação à percepção, visando a afirmação da imaginação criadora”,<sup>18</sup> propomos uma experiência na qual o objeto se descoisifica. A proposta é voltarmos a ser um campo de forças vivas que

---

<sup>18</sup> ROLNIK, 2007

afetam o mundo e são por ele afetadas, promovendo um processo contínuo de diferenciação, no qual “[a] obra torna-se *acontecimento*, ação sobre a realidade, transformação da mesma. A artista, de fato, *digeriu o objeto*: a obra”.<sup>19</sup>

Por isso, não podemos mais falar de beleza, que não deixa de ser uma coisificação. A experiência estética é mais do que isso. A experiência estética é uma filosofia ativista: um *becoming* (tornando-se). Tornar-se feliz. Aqui – claro – a felicidade é entendida mais como prazer obtido por vezes até com o contato com a dor e com os próprios vazios como propôs Lygia Clark em sua *Estruturação do Self* ou como podemos ver no butô.

A proposta da arte hoje é vivenciar, diretamente o objeto, seja ele qual for: objetos de amor, tecidos afetivos, peles, etc. Essa experimentação e vivência não está de forma alguma desconectada com a experiência sensível, tampouco, sem a colaboração do público. A arte é pré-articulação, eventos que acontecem no fazer. O corpo é lugar de passagem, que se relaciona a todo instante com e no ambiente. O corpo se move a todo instante. Ele sente. Tudo ao mesmo tempo. A arte é incorporação, movimento/pensamento/sentimento. Um corpo é mais do que signos e significações, mais do que vemos ou olhamos, mais do que a pele, carne e osso.<sup>20</sup> O corpo é um objeto a ser tocado e tratado como coautor da obra, um corpo de sensações, de emoções capaz de criar conceitos.

### **Referências bibliográficas**

BEN ZE'EV, Aaron. *The Subtlety of Emotions*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England, 2000.

DANTO, Arthur. “The artworld”. *Journal of philosophy*, v. 61, p. 574, 1964.

\_\_\_\_\_. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrênia*. Vol 1. Editora 34, 2010.

DEWEY. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

---

<sup>19</sup> ROLNIK, 2007

<sup>20</sup> MASSUMI, 2011.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GREGG, M. & SEIGWORTH, G. J. *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010.

GOLDIE, P. *The Emotions: A Philosophical Exploration*. The Clarendon Press Publication, 2002.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

JAMES, William. "What is an emotion?" In: *Mind*, 1884.

MANNING, E & MASSUMI, B. *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2009.

\_\_\_\_\_. *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. The University of Minnesota Press, 2014.

MANNING, E. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. The University of Minnesota Press, 2006.

MARIM, C. I. *Da Natureza das Emoções ao seu Papel na Determinação da Ação*. Tese de Doutorado UFRJ Rio de Janeiro, 2010.

MASSUMI, Brian. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Durham: Duke University Press, 2011.

NUSSBAUM, M. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press, 2001.

RAMME, N. "A estética na filosofia da arte de Arthur Danto." *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto, n.5, p. 87-95, jul. 2008.

ROLNIK, S. *Memória do corpo contamina museu*. EIPCP. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>, acessado em 28 de outubro de 2016.

SOLOMON, R. *Not Passion's Slave: Emotion and Choice*. New York: Oxford University Press, 2003.

UNO, K. UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. N- 1 Edições, São Paulo, 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. 3rd ed. New York: McMillan, 1968.