

A Mão Reflexiva

gesto e pensamento nas práticas contemporâneas

A diversidade de modos de produção pode ser entendida como pressuposto essencial da arte no contemporâneo. Livre das funções históricas que delimitaram sua prática ao longo do tempo, a expressão artística encontra-se, no século XXI, emancipada das amarras funcionais da ilustração e do didatismo, do formalismo e academicismo, operando para além dos campos da contemplação, pedagogia ou efeito sensível puro. Essa cisão, seguida e precedida por tantas outras, garante ao artista no contemporâneo um estatuto de inédita liberdade: o procedimento artístico hoje pode se valer de amplos repertórios poéticos e técnicos, oriundos das mais diversas experimentações realizadas através da história. Partindo dessa premissa de liberdade, apresentamos aqui uma reunião de obras e artistas que se originam de diversas gerações e contextos, e que dela se valem através de uma multiplicidade de linguagens e veículos expressivos.

Embora singulares em termos do emprego da técnica e discurso, é possível estabelecermos correlações na maneira como os artistas aqui presentes associam seu fazer artístico com a ampla noção de trabalho. Do ponto de vista do procedimento, os oito artistas que compõe a mostra se utilizam de técnicas e metodologias que por vezes tangenciam os universos do design, das artes aplicadas e artes gráficas, da comunicação e até mesmo dos procedimentos industriais, empregando materiais e métodos próprios do universo da construção civil e da tecnologia – como visível no uso do cobre de Niki Nomura, no concreto de Rafael Sanches, nas placas de circuito de H4wnee ou na linguagem cartográfica/arquitetônica de Isabela Etchenique. Essa interdisciplinaridade, que neste conjunto compreende também a retomada de práticas manuais e religiosas, pode revelar e afirmar uma intenção de retomada de diálogo com ideia de *função* - esta, tão rechaçada por seus antecessores de vanguarda e ao mesmo tempo amplamente recuperada pela pluralidade da produção contemporânea. Na obra de Ana Luísa Araújo é possível perceber que a gestualidade explicita a fatura fundamentalmente manual da obra, seu índice gestual e humano, aparente também nas impressões de Isabela Etchenique, cujo empreendimento físico de gravação na

matriz cobre resulta em impressões que aludem às técnicas ancestrais de reprodução - ambas vinculadas à uma noção clássica de técnica, utilidade e trabalho.

O sociólogo François Vatin identifica que “o conceito de trabalho aparece verdadeiramente no momento em que a mecânica prática e a mecânica racional puderam se juntar (...). Essa junção se opera entre os séculos XVIII e XIX, entre 1780 e 1830, aproximadamente. Ela é contemporânea da revolução industrial e do nascimento da economia política clássica”¹. Sendo assim, é possível afirmar que a emergência da revolução industrial traz à tona as questões relativas à divisão do trabalho entre duas frentes distintas: uma que diz respeito à prática mecânica e outra à concepção intelectual de um produto ou obra. É nesse momento que o fazer artístico se vê obrigado a acompanhar as novas organizações do trabalho e se coloca diante de um dilema processual que o acompanhou até tempos recentes: a fragmentação entre conhecimento teórico e conhecimento prático. Ainda que agudizado pela popularização das máquinas e aplicação de técnicas mecânicas no universo do trabalho, o desmembramento do fazer artístico em duas frentes é mais antigo do que o conceito de trabalho pontuado por Vatin. É no medievo que se estabelecem as diferenças essenciais entre as *Artes Liberais*, praticadas pelo homem livre e *Artes Mecânicas*, praticadas pelo homem servil². As artes liberais, baseadas na aquisição de educação erudita, compreendiam o estudo de dois conjuntos de saberes: o *Trivium* - a gramática, a retórica, a dialética -, e o *Quadrivium*: a música, a astronomia, a aritmética e a geometria. As artes mecânicas, servis e vulgares, eram consideradas impróprias como atividade para os homens livres. Posto isso, o homem sensível e livre afasta-se da sina e do status do artesão ou do trabalhador manual para dedicar-se à aprendizagem dos conhecimentos teóricos que só a ele eram acessíveis. A busca do artista por se diferenciar do trabalhador subordinado culmina numa separação que conferia ao saber intelectual um alto valor, maior do que aquele atribuído aos saberes técnicos e práticos próprios do trabalhador-artesão.

¹ François Vatin. *Le Travail. Economie et Physique 1780-1830*. Paris, PUF, 1993, p. 9.

² P. Abelson. *As sete artes liberais: um estudo sobre cultura medieval*. Kirion: Campinas, 2019

A despeito da nova circunstância de liberdade do artista, a condição subalterna de artesão imprime até hoje um certo tipo de tabu sobre o campo das artes visuais. A prática artística demandou necessariamente, ao longo da história, um ofício manual do artista – o emprego ativo do corpo e das mãos com uma finalidade determinada. Não podendo se furtar à natureza do trabalho, a técnica do artista buscará uma denegação do próprio trabalhar (denegação da subordinação) para afirmar sua condição de liberdade nos tempos modernos. Não à toa esse percurso encontra sua expressão máxima no conceitualismo americano de Joseph Kosuth, que postula a superação da materialidade da obra e edificação de uma categoria de arte unicamente calcada nos artifícios da linguagem e do pensamento abstrato, exclusivos do homem livre. Nesse movimento histórico, o artista, excepcional em oposição ao homem servil, legitima a regra da exploração dos não-excepcionais – nessa concepção, a imensa maioria dos trabalhadores não-artistas, lugar ocupado por aqueles cujo ofício acarreta o emprego ativo do corpo e das mãos, separados, equivocadamente, do pensamento e do conhecimento teórico.

Como produto desse tipo de desenvolvimento histórico, a arte contemporânea é comumente associada, no imaginário comum, à um certo tipo de auto-referencialidade por vezes estéril. O conceitualismo como regra do contemporâneo encontrou sua exaustão nos efeitos perniciosos de um jargão obscurantista que dominou seu território às custas da exclusão das artes ditas populares, aplicadas e decorativas. Ao enaltecer apenas o artista que busca se notabilizar pela excepcionalidade intelectual como forma de escape à subordinação manual, o establishment artístico acaba por aprofundar a subordinação daqueles que considera não-excepcional – a vasta maioria dos artesãos e não-artistas envolvidos no trabalho fabril e mecânico, considerado degradante e produzido fora do contexto de liberdade. O produto disso é a consagração de um meio artístico onde a arte que é produzida por distintos (excepcionais) e para distintos chancela a barbárie contra a maioria trabalhadora, artesã e indistinta, que executa sua produção longe de questionamentos acerca da subjetividade singular de si como artista. Este meio, exausto e anacrônico, é aquilo que opera na contramão da premissa de liberdade investigada pelos oito artistas em exposição.

Em meados do século XIX surge o conceito de *art pour l'art* – arte pela arte. Como prática, reputava a ideia de que os efeitos sensíveis eram o campo privilegiado do fazer artístico, vinculado de maneira mais firme à noção de contemplação passiva de seus próprios elementos compositivos. Os sentidos permaneciam, portanto, desvinculados da ideia de conhecimento e saber teórico. Incomodado com o princípio da excepcionalidade e da exceção, o crítico de arte John Ruskin – pai do movimento *Arts & Crafts* perpetuado por William Morris na Inglaterra -, considera que “(...) a arte não é questão de gosto, mas envolve o homem inteiro. No seu fazer ou na sua percepção, imprimimos sobre a arte sentimentos, intelecto, moral, conhecimento, memória e qualquer outra capacidade humana, todas focadas como um raio direcionado a um único ponto. O homem estético é um conceito tão falso e desumanizador quanto o de homem econômico”.³ A preocupação primária das indagações de Ruskin dizia respeito à reassociação da arte com trabalho - e por consequência com a produção de conhecimento. Sua crença se calcava na ideia de que a arte só reinaria plena quando os artesãos se tornarem artistas e os artistas artesãos. O crítico não buscava uma nova conceituação, mas sim o estabelecimento de uma prática onde a arte não se colocava como objeto passivo e o artesão não se reduzia ao papel de técnico/mecânico. Buscando a defesa de que o principal propósito da arte é servir as verdadeiras funções da vida diária, Ruskin entendia que a corrupção da arte era o esquecimento das pessoas: tanto de quem consome quanto de quem produz. A separação ocorrida entre artista e artesão feria ambas as partes e resultava no afunilamento de seu apelo, além do empobrecimento dos objetos não-artísticos de uso comum. Nesta nota se insere o trabalho de design do artista Rafael Sanches, cuja pesquisa se direciona, entre outros desdobramentos, no sentido da utilidade social do empreendimento artístico. Ao direcionar sua exploração ao objeto de uso, o artista ganha a possibilidade de universalizar a arte e enobrecer o próprio trabalho, de acordo com o princípio ruskiniano de que a arte potente enobrece as pessoas, não no sentido da nobreza, mas sim de sua dignificação.

Os efeitos perversos da divisão do trabalho não se limitam à ferida do produto e daquele que o produz: “*não é o trabalho que se divide, mas sim o homem,*

³ John Ruskin. *The Stones of Venice*. 3 volumes – 1859-53

que se torna um apanhado de segmentos e migalhas desconexas de vida".⁴ Também pela perspectiva do trabalho via artes aplicadas se situa a obra de Laura Falzoni, que acrescenta ao ofício do design e das linguagens técnicas de captação e impressão de imagem a organicidade de seu registro manual. Os enfrentamentos de ambos os artistas colocam em cheque o anacrônico problema do design e das artes decorativas, que como campos criativos superam aqui o seu estatuto inferior, em função da prédica de utilidade, e passam a ganhar terreno dentro do escopo das grandes artes cristalizadas como eruditas.

O discurso tecnicista ou tecnocrático de utilidade se coloca como obsoleto dentro das proposições poéticas dos artistas deste conjunto. Nesse sentido, a obra fotográfica de Roncca revela a ambiguidade de função de uma imagem fotográfica, que é, por excelência, uma imagem técnica com função determinada. Aquilo que à primeira vista poderia ser interpretado como fotografia documental ou de retrato ganha dimensões de universalidade sob a ótica de Victor Ronccaly, que encontra em seus exames de diversos entornos uma série de índices da força humana inerente ao trabalho artesanal e popular. Através do registro de práticas religiosas e manuais circunscritas ao campo das tradições populares, o artista lança luz sobre o vigor e importância dos conhecimentos espontâneos próprios das manifestações expressivas desse caráter. A ideia de transcendência do peso histórico das tradições locais em alinhamento com sua valorização e resguardo é essencial para o pensamento crítico do contemporâneo, e na obra fotográfica de Roncca são as vivências do espaço e experiências com o entorno que operam como a própria elaboração teórica do trabalho. Sua fotografia produz conhecimento sobre esses contextos em particular, onde prática e saberes inter-geracionais ainda se manifestam simultânea e indistintamente.

O campo do fazer artístico é território privilegiado para o exercício de superação social da divisão entre trabalho intelectual e manual. A elaboração de R. Mandolfo sumariza com transparência essa necessidade: "[se faz necessária a] *Superação dialética daquilo que foi a base da emancipação humana e de sua alienação: a antiga distinção entre dois tipos de vida humana – o homo faber e o homo sapiens -, orientados, o primeiro, para a criação prática da técnica produtiva e o*

⁴ John Ruskin. The Seven Lamps of Architecture. 1849

segundo para a reflexão contemplativa e a ciência pura; ou seja, um vinculado ao uso da mão e o outro ao uso da inteligência".⁵ Seria impossível pensar, por exemplo, na obra de Bros sob essa lógica de fracionamento. Mario aborda a construção de seu universo poético a partir de uma prática que engloba sua experiência com arte-educação e tatuagem, ambas atividades que remontam ao papel ancestral do xamã e da invocação ritualística. Essa prática, solidamente vinculada à uma função social bem delimitada, encontra vazão através da manualidade do desenho da tatuagem e da aplicação pictórica de seus conhecimentos em pintura sobre tela. Nestas imagens, a complexa trajetória de papéis e referências que permeiam a obra revela a necessidade de uma recomposição unitária: um indivíduo artista-xamã uno, que além de educador é artista-tatuador, e por essa via imprime as marcas que explicitam a fatura manual/espiritual de sua obra.

Ainda que historicamente autorizados a realizar uma exploração da forma que poderia culminar na prática da *art pour l'art* ou na funcionalidade pura, é perceptível no presente conjunto tanto a reafirmação de certos tipos de conhecimento - dos campos técnico/processual e poético/expressivo -, quanto no desejo de elaboração de novos instrumentos de observação da realidade. Busca-se, na exposição, a reafirmação do conhecimento que se dá através da experiência sensível. E esse mesmo vínculo estável da arte com a produção de saberes é um fenômeno relativamente recente na história da filosofia: é apenas em Merleau-Ponty que encontramos um bom acordo entre as artes e as ciências, na primeira elaboração sólida acerca da junção do fazer artístico com a produção de conhecimentos, presente em sua *Fenomenologia da Percepção* ⁶. O objeto artístico era, até então, produto afirmativo de um conhecimento a ele pré-existente, incapaz de instituir um saber alheio aos conhecimentos já estabelecidos no território científico. Para Merleau-Ponty, a prática artística pode estabelecer a educação pelos sentidos, que pela primeira vez alcançam o estatuto de instrumentos confiáveis na produção do saber.

A abolição do juízo qualitativo entre saber construtivo e projeto conceitual também ganha força na obra tridimensional de H4wnee. Seu trabalho, que aglutina em superfícies portáteis um volume inversamente

⁵ Rodolfo Mondolfo. *Verum Factum. Desde antes de Vico hasta Marx*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 9.

⁶ Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, 1945

proporcional de acúmulos histórico-teóricos, se constitui, entre uma miríade de técnicas, de uma fluência virtuosa na prática tradicional da moldagem. Nele é possível observar com clareza a possibilidade de um elogio da máquina que não subestima o valor da vida humana. A união da prática artística manual com indícios das recentes revoluções tecnológicas encontra sua epítome nas figuras mitológicas de H4wnee, que carregam consigo, e em igual medida, o escárnio pela desumanização maquínica do mundo e o latente desejo pela recuperação da experiência religiosa solene e transcendente no contemporâneo.

A reflexão não é um privilégio da consciência. O corpo sofre do visto, do tocado e do movido. A necessidade de recuperação da unidade entre os binômios arte/trabalho, homo faber/homo sapiens, utilidade/contemplação, arte popular (artesanato)/arte erudita (belas artes) é também a necessidade de criação de interseções mais compreensivas no amplo campo do conhecimento e da expressão humana. Ao salientarem o caráter reflexivo do corpo e das mãos, os artistas aqui reunidos, cada um à sua maneira e com diversos pontos em comum, encaram com veemência a intrincada tarefa de produção de sentido para uma realidade cada vez mais complexa. A superação dessas dicotomias ganha fôlego quando uma produção artística interdisciplinar dessa natureza encontra abrigo em um espaço como o da *Nós Galeria*, jovem ambiente de trocas e de valorização da diversidade. Este encontro age no sentido da conservação dos saberes humanos numa unidade superior, talvez a unidade da arte em si, que pode encontrar finalmente paz em sua renovada função de síntese superadora.

ABELSON, P. As sete artes liberais: um estudo sobre cultura medieval. Kírión: Campinas, 2019

CHAUI, M. Experiencia do pensamento. São Paulo: Martins Fontes, 2002

COGGIOLA, O. Ciências Humanas: O que são, para que servem. *Intelligere*, [S. l.], n. 9, p. 14-38, 2020. DOI: 10.11606/issn.2447-9020.intelligere.2020.173539. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistaintelligere/article/view/173539>. Acesso em: 4 out. 2020.

FERRO, S. Artes plásticas e trabalho livre. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015

TRIGGS, O. L. The arts and crafts movement. Parkstone Press International: NY, 2009

-