

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Geison Franco

A BIOGRAFIA DO CRIADOR, A CRIATURA E O
PÚBLICO, UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO
ARTISTA-OBRA-ESPECTADOR

Passo Fundo

2017

Geison Franco

A BIOGRAFIA DO CRIADOR, A CRIATURA E O
PÚBLICO, UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO
ARTISTA-OBRA-ESPECTADOR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais, sob a orientação da Prof. Ms. Margarete Teresinha Barriquel de Cesaro.

Passo Fundo

2017

Geison Franco

**A biografia do criador, a criatura e o público: um estudo sobre a relação
artista-obra-espectador**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais, sob a orientação da Prof. Ms. Margarete Teresinha de Cesaro Barriquel.

Aprovada em ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Professora Orientadora Ms. Margarete Teresinha de Cesaro Barriquel - UPF

Professora da Disciplina Ms. Marilei Teresinha Dal Vesco - UPF

Professora Convidada Ms. Raquel Sampaio Alberti - UPF

A Deus, que nos criou e foi criativo nesta tarefa,
aos professores, pelo convívio e compreensão,
e aos colegas e amigos, por cada gesto, cada
palavra de incentivo.

Às vezes podemos passar anos sem realmente viver, e de repente toda a nossa vida se concentra em um só instante.

Oscar Wilde

RESUMO

O tratado compreende um estudo de caráter bibliográfico e exploratório, conduzido pela exposição de informações e por formulação de hipóteses, seu intuito é identificar em narrativas de trajetórias de artistas, elementos que se põe entre o espectador e a obra. Em síntese, problematizar o fascínio que algumas biografias despertam, e um pressuposto mecanismo de narrativa sentimental que transfigura vida em obra. Em decorrência, favorecemos a vigente dessacralização e desmistificação do herói, da figura do gênio, como fonte primária e principal do sentido da obra.

Palavras chave: Biografia. Público. Arte contemporânea.

ABSTRACT

The treatise includes a study of bibliographic and exploratory character, driven by the exposure of information and by the formulation of hypotheses, its purpose is to identify in narratives of trajectory of artists, elements that put between the viewer and the work. In short, to problematize the fascination that some biographies arouse, and a presupposed mechanism of sentimental narrative that transforms life in work. As a result, we favor the current desacralization of the myth of the hero, of the figure of the genius, as the primary and principal source of the meaning of the work.

Keywords: Biography. Public. Contemporary art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1	Le vite de Piv Eccellenti Pittori.....	13
Fotografia 2	Retrato de Dr. Gachet.....	17
Fotografia 3	Trigal com corvos.....	18
Fotografia 4	Vinhedos Vermelhos.....	19
Fotografia 5	Reflection.....	21
Fotografia 6	Benefits Supervisor Sleeping.....	34
Fotografia 7	A Origem do Mundo.....	23
Fotografia 8	Sunny Morning – Eight Legs.....	25
Fotografia 9	Noite Estrelada.....	28

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IEA: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo

MPI: Max Plank Institute for Empirical Aesthetics

UFOP: Universidade Federal de Ouro Preto

UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ARTISTA-OBRA- ESPECTADOR.....	13
2.1	Vasari, o pai da história da arte, e da história dos artistas	13
2.1.2	A vida do artista como obra-prima.....	15
3	OS ESTÍMULOS ESTÉTICOS.....	28
3.1	Vida-obra e comoção	30
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	33
	REFERÊNCIAS.....	34

1 INTRODUÇÃO

Este texto compreende um trabalho de conclusão de curso, apresentado ao curso de Artes Visuais, na Faculdade de Artes e comunicação, da universidade de Passo Fundo, como condição parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais. O texto se constitui, sobretudo, num caráter bibliográfico e exploratório, é conduzido por exposição de informações e pela formulação de hipóteses, visando identificar em narrativas de trajetórias de artistas, e na sua respectiva binômica vida-obra, suas implicações sob a percepção do público em relação ao fruto desse artista, com um olhar voltado a experiência individual do espectador, no intento de compreender o seu comportamento e parecer fruitivo.

O texto é dividido em duas sessões, o primeiro capítulo pontua historicamente o surgimento das primeiras biografias, e o eminente êxito de Vasari, o pai da história da arte, e da história dos artistas; aponta o cenário de nascimento da necessidade da assinatura do artista; também presume um aparente recurso lírico sentimental, que contorna a narrativa da trajetória de alguns dos mais populares e estimados artistas da história. O faz, por meio do exame do caminho individual do artista, ao mesmo tempo em que, cogita e provoca os modos de ver do espectador, incitando sua reflexão. O segundo capítulo, conceitua alguns estímulos estéticos pertinentes ao enunciado, discutindo a questão do gosto, e as múltiplas dimensões e sentidos que uma obra pode alcançar. Por fim, expõe um estudo revelador, da comoção como um forte catalisador do interesse do espectador por determinadas obras, e artistas.

A inquietação deste texto reside nas trajetórias dos artistas, e na relação artista, obra e público, aplicadas ao campo da pintura, e que pretende interrogar a figura do artista e a do espectador, num cenário onde a mediação no mercado da arte se torna indispensável, constatamos nesse sentido, em que momento na história da arte a biografia do artista passou a ser relevante, e sua assinatura um timbre; versaremos também quais fatores os pesquisadores inferem sob a relação autor, obra e público. Analisaremos e refletiremos essa tríade que envolve a canonização de grandes pintores como Lucian Freud, o pintor contemporâneo mais cotado da história enquanto vivo, embora possua segundo os críticos uma poética visual ultrapassada e acadêmica; e Van Gogh um dos maiores pintores da história, e que vendeu apenas uma tela em vida.

Problematizar o gênero biografia permite uma reflexão pessoal a respeito de como desfrutamos ou deixamos de fruir uma pintura, de elementos que se põem entre o espectador e a obra, e que podem nos aproximar ou nos afastar de sua essência, uma reverberação que possibilite ao espectador questionar os elementos presentes na criatura¹, e não apenas ficar absorto na individualidade do criador.

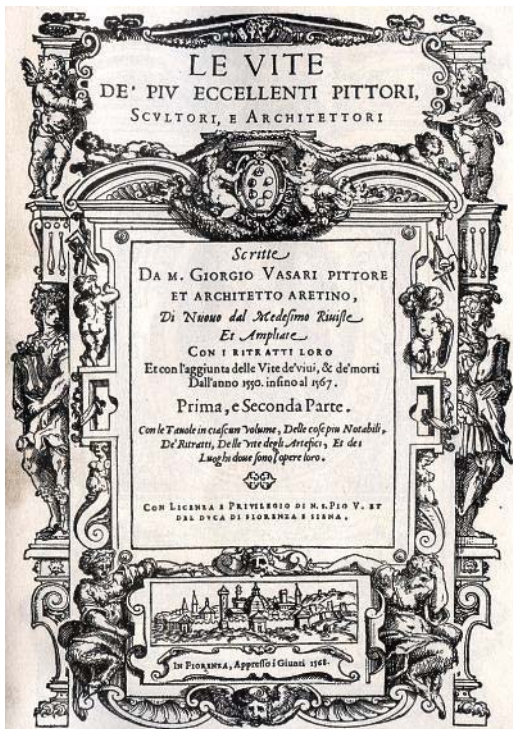
Sabendo do fascínio que algumas trajetórias despertam, exponho a possibilidade da existência de um mecanismo de narrativa sentimental que transfigura vida em obra. A rigor, é desmedido rejeitar a trajetória do artista, a objeção é o interessar-se mais pelo artista e validar a velha questão mitológica do herói, o culto a imagem do criador e uma espécie de imperícia e desconhecimento dissimulado sob sua criação.

¹ A palavra criatura é empregada no texto de forma conotativa, ou seja, não em seu sentido literal, o termo faz referência à criação do artista, entendendo-a como um sujeito. De forma análoga Coli (2013) refere à obra não como objeto, mas como um sujeito que emite uma série de sinais, dos quais captamos como podemos.

2 UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ARTISTA-OBRA-ESPECTADOR

2.1 Vasari, o pai da história da arte, e da história dos artistas

Poucas pessoas conseguem se manter impassíveis e indiferentes diante de histórias, fracassos, desilusões, paixões e impulsões de uma grande personalidade. Narrativas semelhantes à biografia existem a mais de dois milênios, mais adiante, entre os séculos XIII e XV, paralelo à vagarosa transmutação da figura do artista, encontramos o que segundo Bazin (1989, p. 08), seriam os escritos sobre artes mais célebres da idade média, apontada por ele como “[...] livros de receitas, tratados técnicos que não comportam nenhum elemento retrospectivo” (BAZIN, 1989, p. 08). *De diversis Artibus* é o título de um destes escritos, atribuído ao monge Teófilo Rokgerus de Helmersthausenm, do qual Bazin (1989, p.08) reconhece se aproximar de uma espécie de manual que expõe algumas técnicas, precedidas de uma apresentação que defronta o gesto artístico ao sagrado, tendo o autor de tais gestos, a nobre missão de ornar a casa de Deus. De fato, as primeiras biografias de artistas



Fotografia 01 – Le vite de piv eccellenti pittori. que se tem registro são, de acordo com o autor (BAZIN, 1989, p.08), também do século XV, em pleno renascimento. Ao consultá-las somos invadidos por um sentimento de desengano, pois não são arquitetadas da maneira como estamos familiarizados, elas não abordam o florescimento da personalidade do indivíduo, ignoram por vezes a cronologia dos acontecimentos e grande parte dos relatos é absolutamente irrelevante para compreensão da obra, mesmo por que a arte era considerada um dom divino, totalmente desvinculada da própria subjetividade do artista.

Nesse cenário foi Giorgio Vasari o pioneiro a biografar um artista, a mesclar em uma estrutura textual, vida e obra do biografado. Vasari foi pintor, diga-se de passagem, uma pintura de raso valor para história, foi arquiteto e escritor, publicou em 1550 a célebre *Le vite de' più eccellenti pittori*, (traduzido como *A vida dos artistas*) o que foi sem dúvida um marco inaugural, o embrião a que os estudiosos associam o início de uma historiografia da arte. Para Frayse (2014, p. 147),

[...] É importante destacar, entretanto, que na obra de Vasari, a criatividade do artista é relacionada a um dom divino e não à sua subjetividade, ideia que só surgirá no século XVIII com o Romantismo, poética que propõe a arte como atividade expressiva. De qualquer maneira, em pleno Renascimento, Vasari é considerado um marco inaugural na História da Arte, quando a arte é concebida como atividade essencialmente intelectual e não apenas uma atividade de execução, ganhando a obra a assinatura do autor.

Vasari (1550) traçou em seus escritos uma linha tênue entre obra e vida dos artistas, de uma forma, um tanto quanto parcial e que foge dos parâmetros convencionais praticados nos dois últimos séculos. A título de curiosidade, em uma introdução biográfica do pintor Botticelli, por exemplo, ele desfia:

[...] A natureza esforça-se por dar o talento a muitos e, em contraposição, lhes dá a negligência, porque eles, não pensando no fim da vida, muitas vezes adornam os asilos com sua morte, assim como em vida adornam o mundo com suas obras (VASARI, 1550, p. 512).

Mais adiante Vasari (1550, p. 512), ainda arremata a biografia de um dos mais emblemáticos pintores florentinos “[...] Por fim, ficando velho e sem serventia, arrastando-se com suas muletas, não podendo fazer nada, doente e decrépito”.

É possível apreender nas incontáveis biografias desse escritor, por quais artistas ele tinha apreço, e quais ele detestava, de fato eram relatos com uma notável carga poética, refinados e encasquetados de parcialidade, mas atestam um marco importante para a humanidade, Vasari é considerado por um grande número de pesquisadores o fundador da história da arte, metaforicamente falando, seus escritos serviram de pontapé inicial para que se promovesse o princípio de uma historiografia da arte, e é nessa mesma conjuntura de século XV, de acordo com Gandillac (1995, p. 23) que a produção de uma obra acaba, pois, gradativamente rompendo as fronteiras da atividade de execução, diga-se de passagem, uma barreira formada pelo desprezo que se dobrava ao trabalho manual, e migrando para

uma entidade essencialmente intelectual, o que por sua vez, irrompe na relevância e imprescindibilidade da assinatura do artista, influenciando como um timbre, uma chancela que delega a criatura ao criador, a mais pura expressão de individualidade, hoje, apontada legalmente como pertencente ao sujeito que proferiu tal assinatura, dessa forma, sabemos da importância e apreço que uma obra pode alcançar, tão somente pelo fato de estar assinada por um artista consagrado, do mesmo modo, sabemos que essa mesma obra, pode cair em desprezo e indiferença, caso uma comissão de peritos, por exemplo, alegue ser uma assinatura falsa.

2.1.1 A vida do artista como obra-prima

Biografias são naturalmente descrições de trajetórias, e estas, são individuais e irrepetíveis, como ocorre na criação de obras primas. Biografar, em síntese, de acordo com Carino (1999, p, 154), Professor doutor, com tese em biografia e sua exemplaridade, significa descrever a existência de um ser uno, uma descrição que carrega em si, certa instrumentalidade educativa, portanto coletiva.

A biografia trata do individual, da trajetória de uma vida, específica, concreta, a educação por seu turno, embora lidando com cada indivíduo, trata do coletivo: dos conhecimentos com os quais esse ser individual irá participar da vida em sociedade, isto é, da instância coletiva (CARINO, 1999, p, 154).

A biografia nesse contexto é individual, mas pertence ao coletivo na medida em que desempenha um papel social. No campo da arte, por exemplo, ela contribui na compreensão e condecoração dos estilos e movimentos, na própria organização cronológica da história da arte, e no sentimento comum ou compartilhado sobre alguma particularidade presente em uma personalidade, Carino atina que (1999, p, 159) “Uma vida vivida de forma ‘iconoclasta’ – em relação às regras paradigmáticas estabelecidas – ganha interesse biográfico. Vidas vividas na sensaboria da rotina não são biografáveis”.

Nesse âmbito, não são raras as pessoas que quando indagadas a respeito de uma artista como Frida Kahlo, por exemplo, acabam evocando o acidente de ônibus que sofreu ainda jovem, a aflição e o tormento de uma vida enferma, ou seus romances, e terminam desprezando o fato de Frida ser considerada uma pintora surrealista, (JAMIS, 1995, p. 138) apesar de ela própria assegurar não pintar

sonhos, mas sua própria realidade; descuidam a influência folclórica indígena mexicana na sua obra, e enfocam somente a trajetória, o caminho individual. Evidentemente sua obra é autobiográfica, também é indiscutível a impossibilidade de se apartar vida e obra. A questão é o fascínio, observar quando ele é originado predominantemente pela vida do criador, e não por sua criatura; isto é, pelo artista, e não pela obra.

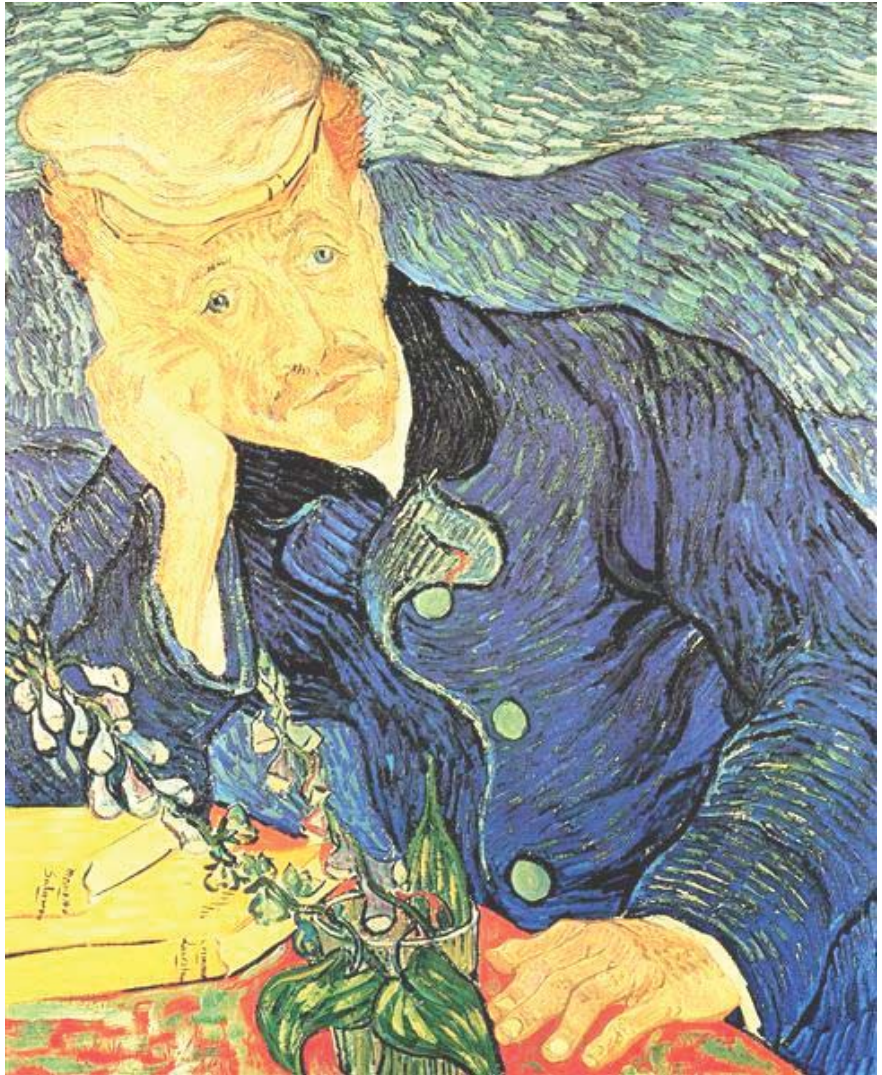
Hamann (2013, p. 06), relata que “[...] No ambiente da polis grega, as artes ditas manuais não gozavam do mesmo prestígio que a poesia, o teatro e a música, pois o espírito cívico não via com bons olhos o auto-engrandecimento”. Todavia, quando o artista passa, em algum momento da história a trabalhar isolado em seu ateliê, ele propicia uma conjunção para o florescimento do mito gênio criador, o que Kant destaca em suas reflexões sobre arte no final do século XVIII, segundo Citro (2009, p. 02-19), o que acaba por influenciar o romantismo, por exemplo, e particularmente a relação do público com a obra, eis o terceiro elemento incorporado à binômica vida-obra: o público, uma tríade, a que Mosquera (1976, p. 30), previne não ser um jogo linear, mas “um processo artístico circular, a obra pode afetar tanto o artista, quanto ao público; e o público pode afetar ao artista, assim como à obra.”, e arremata em relação a obra “[...] Podemos amá-la ou detestá-la, porém nunca ignorá-la” (MOSQUERA, 1976, p. 35).

Nesse caso poderíamos inferir um sistema que se autoalimenta. Peguemos o enredo Van Gogh, por exemplo, sua história, seu profundo sofrimento psicológico somado às constantes rejeições que sofreu, e que, sem dúvida, impulsionaram sua necessidade interior de expressar sua própria subjetividade, em meio às pinceladas violentas, e os magníficos contrastes de sua visão turva, doentia e humana, a ciência desses elementos tão velados na sua obra, e ao mesmo tempo tão explícitos nos afetam, e provocam os mais variados sentimentos, o que indica, é que não somente a obra é fundamento para compreender o artista, mas que o contrário pode ser também indispensável, e que retorna a questão de podermos apreciar ou depreciar uma criatura tomando como ponto de partida seu criador.

Sheramy Bundrick, autora do romance *Girassóis, pesquisadora do Metropolitan Museum of Art*, e professora na Universidade da Flórida, conta em um

fragmento de sua pesquisa publicada no site Wonders e Marvels², uma história pertinente, que serve para refletirmos a relação criador-criatura-público. Ela relata que Van Gogh em sinal de gratidão, presenteou com uma tela o médico que o curou no melancólico episódio da sua vida em que corta a própria orelha. Mais tarde, o médico admite tê-la usado para tapar o fundo

Fotografia 02 – Retrato de Dr. Gachet, 1890.
de um galinheiro e, paradoxalmente em 1990, a casa de Leilões Christi'e, em Nova York, vende O *Retrato de Dr. Gachet* ³ por 82.5 milhões de dólares. De lá para cá, seu trabalho conservou exatamente as mesmas características, ou seja, as telas permanecem inalteráveis e puras, são as mesmas. Seria razoável supor, a partir do viés biográfico até aqui



apresentado, que a obra só veio afetar o público a partir do momento em que a figura do artista o faz.

Van Gogh conseguiu penetrar no íntimo dos objetos, uma aptidão que conseguiu através da sua própria história. Quanto mais o conhecemos, ao ler suas cartas mais comoventes ao seu irmão Théo, ao imaginar a solidão e a energia que

²Disponível em: <http://www.wondersandmarvels.com/2009/10/meet-van-gogh%E2%80%99s-doctor.html>. Acesso em: 15 de nov. 2017.

³ Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/vincent-van-gogh/retrato-de-dr-gachet-1890>. Acesso em: 14 de nov. 2017

empregava nas telas, sua natureza fechada, estranha, e sua desmedida vontade em expressar seu próprio mundo e percepção, mais o amamos. Mosquera (1976, p. 73) reflexivamente desfia sobre sua personalidade:

O que significam aqueles corvos que sobrevoam o mar tempestuoso de trigo? Que oculta essência está nesse campo? Seu mundo internalizado se projeta nas coisas, a capacidade de criar, emocionar-se e projetar emoção vivida, transformando o que vê.

Fotografia 03 – Trigo com corvos, 1890. ⁴



É reputado, que no curtíssimo prazo sua obra foi lamentavelmente incompreendida, não houve nenhum tipo de mediação por parte de críticos ou colecionadores, vendeu segundo consta em qualquer de suas biografias apenas uma tela em vida, intitulada *Vinhedos vermelhos*. Seguramente sua obra não havia afetado ao público ainda, mas apenas ao próprio artista. Todavia, a longo prazo, a influência que o seu trabalho exerceu afetando outros artistas e, por conseguinte o público, talvez, tenha sido o desfecho para oclusão do ciclo artista-obra-público.

⁴ Fonte disponível em: <https://revistadocoletivo.com.br/2015/08/23/o-trigo-de-van-gogh/>. Acesso em: 08 de nov 2017.

Fotografia 04 – Vinhedos Vermelhos, 1888⁵.



A escrita sobre a vida de um artista [...] sempre deve levar em conta a dinâmica interna de sua obra. Seus temas, materiais, técnicas, suas tendências estilísticas e seus compromissos críticos e estéticos devem assumir a posição de fio condutor. Ou seja, deve ser a obra o principal fundamento para se pensar um artista, e não o contrário. Devem ser as suas criações, suas invenções plásticas, os instrumentos privilegiados para se compreender o autor (FRAYSE, 2014, p. 147).

Se a criação é um instrumento para se compreender o criador, no caso de Van Gogh essa dicotomia me parece inversa. Consideremos que para compreender a obra, em certa medida a biografia do artista é indispensável, Trevisan (1990, p. 117) usa em seu livro, o termo leitura biográfica-intencional, uma definição que preza pelas intenções conscientes, pelas inclinações e afinidades estéticas ou não do artista, bem como pelos elementos veementes do seu próprio caminho individual, tais quais os projetos e protótipos de Leonardo da Vinci, por exemplo, ou as cartas de Van Gogh endereçadas ao irmão Théo.

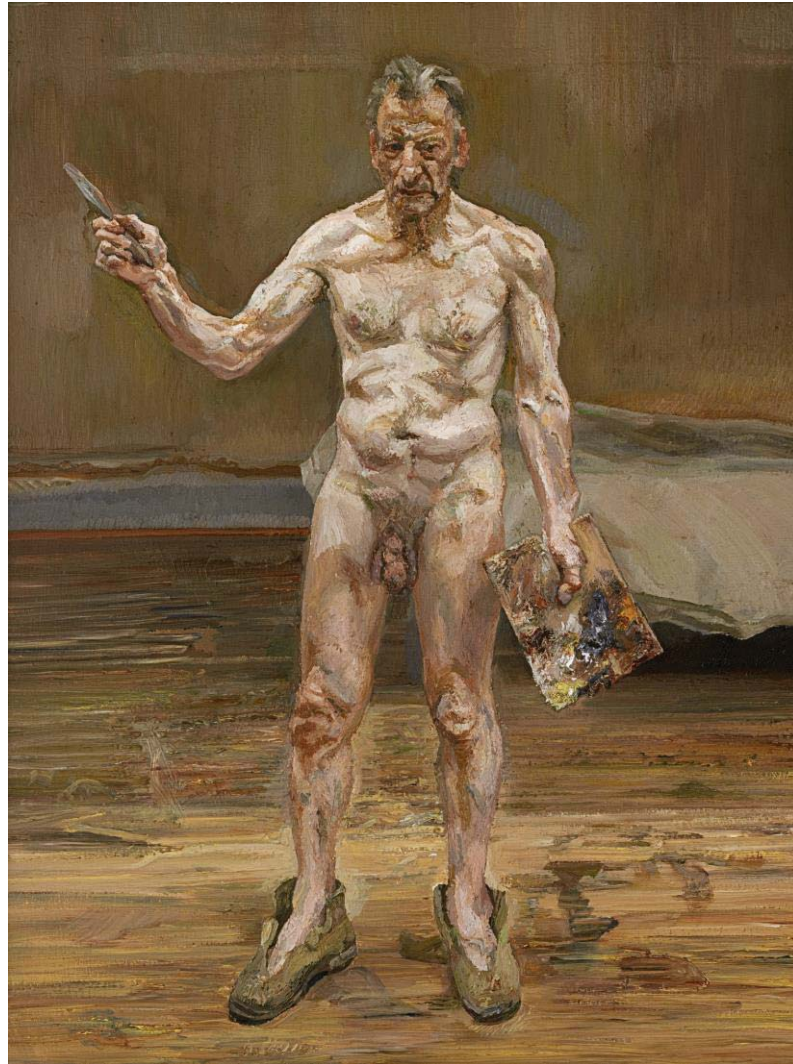
⁵ Fonte disponível em: <http://estoriadahistoria12.blogspot.com.br/2014/02/analise-da-obraa-vinha-encarnada-de.html>, Acesso em: 06 de nov, 2017.

Ainda segundo o autor, o artista recebe influência de princípios e convicções do seu tempo, incorporando e assimilando os modos de ver da sua época. No século XV, por exemplo, ele lembra que os mestres influenciavam seus discípulos ao ponto de fazê-los apropriar-se de seus estilos, de sua própria maneira de pintar, acabando por apreender, além das técnicas e o do próprio ofício, as convenções visuais do seu tempo (TREVISAN, 1990, p. 82), dessa forma é vital conhecer em que lugar e quando viveu esse artista, em síntese, Trevisan (1990, p. 83) explana que os artistas “vêm como seus mestres e vêm como ninguém via.”, isso quer dizer que existe um arranjo entre o que vê o artista e aquilo que lhe ensinaram a ver. O autor ainda adverte “[...] até certo ponto, é discutível a pretensa correlação estreita entre vida e obra de um artista, os acontecimentos religiosos, sociais e políticos do seu tempo” (TREVISAN, 1990, p. 132). É natural, pois, que de algum modo, exista essa relação arte sociedade, já que ambas são frutos do homem, e que esse homem não vive isolado. Ainda que estejamos falando de Van Gogh, ele pensou e sentiu em relação a sua própria circunstância, e isso estabelece um vínculo muito mais sutil do que um simples reflexo.

“Toda obra é autobiográfica” (HAWGATE, 2012, p. 23), estas são as palavras de Lucian Freud, um magnífico pintor contemporâneo. Obviamente se falamos de obra, falamos de vida, as duas coisas não se apartam, e isso é ainda mais postulado quando falamos de Lucian, um artista figurativo que tinha por hábito retratar pessoas íntimas do seu círculo social, familiares, incluindo mãe e filha, por exemplo. Possuía um impetuoso e absorvente método de trabalho, seus modelos posavam por centenas de horas. Ele era guiado por uma espécie de penetração psicológica, não saberia dizer se esse exame interpõe-se no modelo, ou nele próprio, já que considerava toda criação um autorretrato. De fato são pinturas que trajam a nudez, mas de forma alguma sugerem sensualidade, Frayse (2014, p. 152), refere que:

[...] Se a luz é a linguagem da pintura, o corpo é o texto de Lucian. Suas pinturas são de um realismo violento, são espessas, pesadas e frias. As pinturas eram divididas em pinturas diurnas e noturnas, com a luz natural ou artificial, e essas sessões jamais se misturavam. Mas, em qualquer das duas situações, nas telas, a luz é fosca e pouca. Os corpos são de uma tonalidade cadavérica. É como se o pintor realizasse a análise da carne com um bisturi. Nesse sentido, um crítico afirma que seus retratos parecem resultar de uma espécie de autópsia. Curiosamente, em seu mais famoso autorretrato, em que se apresenta inteiramente nu, portando apenas botas semelhantes às que foram pintadas por Van Gogh, segura com a mão esquerda a paleta e, com a direita, uma espátula, brandida no ar, como se fosse uma faca. Eu quero que "a pintura seja carne", dizia ele (FRANCK, 2010 apud FRAYSE, 2014, p. 152).

Lucian era fascinado pelo comportamento animal, muitos dos seus quadros incluíam pessoas com seus cães, ambos parecem serem retratados como tal, ele próprio afirmava estar interessado nas pessoas como animais, "Os seres humanos me interessam como espécie animal, parte de minha preferência por trabalhar nus, é por essa razão" (SMEE, 2008, p. 55). Um naturalista, seu labor é puramente a partir da vida, assim como operava seu avô, Sigmund Freud, o pai da psicanálise. Lucian foi fiel aos seus impulsos, trabalhou por anos, isolado em seu ateliê, compenetrado na carne. Toda obra é um autorretrato. Para Lucian Freud, ninguém representa alguma coisa. "Tudo é autobiográfico e tudo é um retrato, mesmo que se trate de uma cadeira" (SMEE, 2008, p. 33).

Fotografia 05 – Reflection, 1993⁶

Em 2008, Lucian se converteu no artista vivo mais cotado da história, com a tela *Benefits supervisor sleeping* de 1995, leiloadada a 33,6 milhões de dólares, o que faz brotar aqui e ali interrogações a respeito da binômica vida-obra, incutidas na glória desse pintor, uma crítica ríspida como a de Gilles Hertzog, escritor e diretor de publicação da revista *La règle du jeu* chega a questionar se o crescente interesse do público é em Lucian, o pintor, ou em Freud, nesse caso evocando o grau de parentesco com o pai da psicanálise, e a aparente relação de introspecção e penetração psicológica presente na sua obra.

⁶ Fonte disponível em: <http://www.reflex.cz/galerie/placena-zona-archiv-hlavni-clanky/40460/syrovylucian-freud>. Acesso em 11 de nov, 2017.

Fotografia 07 – *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995⁷.



Frayse (2014, p. 152, 153) disserta que,

[...] Para alguns críticos, Lucian Freud é anacrônico. Ele aconteceu numa época em que a sua pintura não é mais artisticamente necessária. Toda a arte contemporânea, desde o pós-segunda guerra, fez usos terríveis do corpo humano, o que torna a pintura de Freud acadêmica, de pequeno impacto plástico e visual. Ou seja, segundo Gilles Hertzog (2010), é um pintor que não inventou nada em matéria de realismo pictórico relativo ao corpo humano e à carne; em sua pintura, o que seria pretensamente obsceno tem o sabor de uma repetição desde a célebre *A origem do mundo*, pintura realizada por Gustave Courbet, em 1866. Entretanto, a questão não é se essa pintura reabilita ou não o obsceno. A questão é por que ela atinge cotações tão altas nos leilões, no mercado de arte? A questão é importante porque, como se sabe, no campo da arte contemporânea, o mercado é uma instância fundamental no processo de legitimação das obras enquanto arte (CAUQUELIN, 2005 apud FRAYSE, 2014, p.152).

⁷ Fonte disponível em: <https://laregledujeu.org/2010/04/09/1215/exposition-lucian-freud-a-beaubourg-lucian-versus-sigmund/>. Acesso em 26 de out, 2017.

Fotografia 07 – A origem do mundo, 1866⁸.



Nesse sentido, é interessante interrogar essa correlação proposta entre *Lucian*, e *Freud*, em um cenário em que o papel da mediação no mercado da arte é primordial, e que a relação entre a figura do autor e a do público começa a ganhar espaço para discussão. Lucian possui uma instigante perspectiva poética, este artista leal e arraigado aos seus impulsos, se manteve imperturbável e implacável em seu intento figurativo, em quanto o mundo era Pop Art. Sobre a relação atávica com o sobrenome Freud, vale dizer, se falamos em obra, falamos da vida que dela não se aparta.

Do ensaio Benjaminiano *A imagem de Prost*, (BENJAMIM, apud ROSEN, 1927, p. 158) o autor destaca o valor da relação vida e arte, afirmando que “o artista não canta suas canções, mas procura ativamente ocasiões para transformá-las em canção”. Desse pensamento inferimos que o artista acaba moldando sua vida e trajetória para tornar factível sua arte, obra e vida nesses termos se decifram explicita e simbolicamente uma à outra, criando a experiência, e não tornando-se dependente dela, pois segundo aponta Trevisan (1990, p.120), a vida não deve ser reconstruída através da biografia, e sim introduzida a uma circunstância que categoricamente determinará a produção do indivíduo.

[...] e isto por que o sentido de uma obra de arte não é explicável pela vida do artista, como escreveu Merleau-Ponty (1966, pp. 34-35), [...] uma vez que vida e obra não são coisas ou acontecimentos externos uns aos outros, mas mediações "de uma única aventura". Ou seja, se a vida do artista exprime sua obra, isso não quer dizer que a primeira seja causa da segunda, mas um motivo (PONTY, 1966 apud FRAYSE, 2014, p. 149).

⁸ Fonte disponível em: <https://fr.petitsfrenchies.com/petits-secrets-de-grands-tableaux/>. Acesso em: 08 de nov, 2017.

É evidente, pois, que o conhecer a trajetória do artista, não se limita ao instante em que surge tal descobrimento, esse conhecer, na verdade transcende a história, uma transcendência que é revelada segundo Benjamin, por sua projeção ao longo dela. Portanto, a biografia, é para ele uma obra *atemporal* (BENJAMIN, apud ROSEN, 2004, p. 157), e seu método se baseia na inter-relação da obra com a história, respeitando o princípio de deslocamento atemporal histórico no espaço e tempo em que foi gerada.

Ao observarmos a biografia de Lucian Freud no centro de uma teia compósita de vida, o que implica em relações sociais, sentimento de pertencimento a determinados grupos, a historicidade que seu sobrenome carrega, bem como a relação incógnita com Francis Bacon, as críticas de uma pintura aparentemente aquém do seu tempo, passado e futuro em seu enquadramento corrente, é possível compreender o nexos da obra com a história e seu deslocamento no tempo e espaço histórico em que foi gerada, cabe a nós compreendermos o hibridismo desta conexão, sem cometer excessos.

Dessa forma, podemos divagar que a fruição de uma obra de arte é também, pois, de uma sutil relatividade, ela se apoia na percepção e no olhar do espectador, na sua visão de mundo, em *Sunny Morning Eight Legs*, uma tela de Lucian, por exemplo, um veterinário pet e um indivíduo que possua aversão e repulsa a cães, teriam certamente sensações muito distintas ao examinar a obra. Só aí, a profissão e naturalmente o gosto pessoal, moldariam por assim dizer, o parecer frutivo no que tange os aspectos formais na pintura, embora essa pintura obrigue ao espectador a tomar uma posição de banal receptor, o que se depreende na célebre frase de Jean Cocteau, e que vale para arte de um modo geral: “Sei que o poeta é imprescindível, mas não sei para quê?” (COCTEAU, apud GULLAR, 2008, p, 02), ou numa provocação um pouco mais precisa de *Oscar Wilde* (apud COLI, 2015), “A arte é a forma mais intensa de individualismo que o mundo já conheceu”. Que ela é expressão individual, não há dúvida, mas, se assim fosse unicamente, o público não teria nada ver com isso.

Fotografia 08 - Sunny Morning - Eight Legs, 1997⁹.



A psique do autor, tanto quanto sua trajetória são elementos integrantes da obra, o artista revela alguma coisa, mas também é revelado em seu trabalho, esse jogo é, pois, segundo Trevisan (1990, p.113) o condutor daquilo que chamamos de prazer e emoção estética, esse olhar e sentir, que de acordo com ele, nos deixa em proximidade com a alma, e com o abandono de si mesmo. “Um delírio seria supor que se aprende a falar e escrever, mas não se aprende a ver! [...] nossos olhos são culturais, eles necessitam ser introduzidos por outros humanos” (TREVISAN, 1990, p. 113).

Esse aprender a ver suscita o prazer estético, através dos recursos emotivos, da interligação daquilo que sente o artista para aquilo que quer fazer sentir, ou seja, sua obra, na visão do autor (TREVISAN, 1990), nunca será apenas o lampejo decorrente do seu dom, será fruto do seu condicionamento mental espiritual, aquilo que incorporou e absorveu em sua trajetória e ambiente, suas paixões, seus impulsos,

⁹ Fonte disponível em: <https://www.sartle.com/sites/default/files/images/artwork/1000002.jpg>. Acesso em: 15 de out, 2017.

até o exato momento do influxo criativo. Dessa forma pensemos a figura do biógrafo, quais fraquezas no artista o instigam? Certamente os elementos inerentes à personalidade do indivíduo não despontam históricos, para Trevisan (1990, p. 119), os fatos se vertem históricos em razão do sentido que o biógrafo lhes confere, metaforicamente, o autor ainda compara os fatos a peixes:

[...] nadando livremente num oceano vasto e muitas vezes inacessível; o que o historiador pesca depende parcialmente da sorte, mas principalmente da parte do oceano que ele prefere pescar, fatores que são determinados pela qualidade do peixe que quer pescar, não há historiador neutro, ele é parte da história, o ângulo onde se encontra determina seu ângulo de visão.

Ele considera razoável supor a importância da leitura biográfica, ainda que não possamos considerar cativante, ou envolvente a vida do artista, em outras palavras, ele confere uma feição de “iluminação indireta”, (TREVISAN, 1990, p. 120), o que para ele, muitas vezes explica a sociedade em um dado período através desse personagem. Desse modo, a percepção de aspectos psicológicos biográficos, acompanhado da questão técnica, a iconografia, os fatores estéticos e sociológicos acabam nos conduzindo ao que chamamos emoção estética. É preciso que o espectador busque a percepção dessas relações, o que pressupõe coordenação desses elementos.

Uma abordagem provocativa que se sustenta pela análise contextual da obra, que não se presuma num único eixo dela, e que retrata um modelo de relação frutiva entre a criatura e seu receptor, é precisamente o molde teórico de *obra aberta* de Umberto Eco, um modelo que preconiza uma postura já partilhada por algumas estéticas contemporâneas, revelando que “a obra de arte é uma mensagem ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.” (ECO, 1991, p. 22), um conceito referido por ele como essência do conteúdo artístico, um coeficiente de toda obra, em qualquer tempo. Dessa forma, não podemos falar de obra aberta como um fenômeno estrutural objetivo das obras, mas de um arcabouço de relações frutivas, essa abertura, se refere a um momento crucial na relação do público com a obra.

Uma criatura é logicamente um instrumento criado (sem querer parecer redundante) por um criador, que arquiteta uma porção de resultâncias comunicativas, de maneira que o espectador possa recompreender por meio de seu próprio intelecto e emotividade, em outras palavras, de acordo com Eco (1991, p. 40)

o artista produz algo concreto e conclusivo, na esperança de que a obra seja apreciada e fruída exatamente como ele a concebeu, porém na perspectiva de abertura, cada fruidor traz consigo seu olhar individual, um particular condicionamento que moldará sua compreensão da constituição originária da obra.

No fundo, a forma torna-se esteticamente válida, na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria, nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isto redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade (ECO, 1991, p. 40).

Podemos dizer que toda interpretação é sólida e determinada, pois é para o indivíduo a própria obra, uma interpretação elimina outra, sem contudo, rejeitá-la. Nesses termos, tanto uma pintura rupestre de *Lagoa Santa*, quanto uma pintura de Lucian Freud, manifesta-se como um objeto aberto a uma profusão de maneiras de apreciar, ou seja, em tal poética instaura-se uma nova forma de relação obra-público, especialmente no que tange a contemplação, e a (in) utilidade da obra.

3 OS ESTÍMULOS ESTÉTICOS

No grande campo dos estímulos estéticos, os hábitos enraizados no interior das emoções do fruidor parecem ligar-se de alguma forma aos signos. Em outras palavras, aquela coisa espontânea, a que chamam de questão de gosto, um aglomerado de preceitos e abecês sistêmicos propalados ao longo da história, auferidas por Eco (1991, p. 158) como uma categoria de códigos:

[...] ligado pela rima, [...] por relações institutivas através da referência do real, ao verossímil, ao “segundo se diz” ou ao “conforme hábito estilístico”, os estímulos apresentam-se num todo que o fruidor percebe não poder romper. Torna-se-lhe, portanto, impossível isolar as referências e deve colher a complexa réplica que lhe é imposta pela expressão, isso faz com que o significado seja unívoco.

Dessa forma, o autor nos mostra que o mecanismo do hábito, entendido como uma classe de recordações vindas ao perceptivo, não representa um elemento espontâneo da memória estimulada, o que coíbe o curso da fruição estética tal como é por natureza. Tudo se resolve no interior de um aparato costumeiro em que nossa sensibilidade repousa viciosamente, isso ocorre, por exemplo, quando estamos concisos de apreciar a muito tempo, uma tela como *Noite estrelada* de Van Gogh.

Fotografia 09 - Noite Estrelada, 1889¹⁰.



¹⁰ Fonte disponível em <http://www.telegraph.co.uk/technology/picture-galleries/8779676/Intels-remastered-artworks-in-pictures.html?image=8>. Acesso em: 02 de out, 2017.

Ao passar dos anos, a pintura ainda nos insufla de beleza, porém, a partir dos fundamentos de Eco (1991, p. 86) isso ocorre exatamente no teor em que estamos habituados a considerá-la dessa forma, quando na verdade, desfrutamos da lembrança de sensações experimentadas no passado, talvez ao tê-la visto pela primeira vez. Na verdade, provavelmente não sentimos comoção alguma, “a forma, para nós, por certo período, desgastou-se” (ECO, 1991 p. 87). Deste modo desestimulamos a sensibilidade e expropriamos nossa capacidade de compreensão e de novos caminhos de aceção e sentidos, das infinitas possibilidades de uma obra.

É interessante para o espectador mais sedento, observar as discussões sobre a relação símbolo, referente e referência, Eco (1991, p. 112) traz uma instigante concepção ao declarar que é possível “[...] existir símbolos que têm uma referência, mas não tem um referente”, o *que* seria o caso do unicórnio, por exemplo.

A presença do referente, sua ausência ou sua inexistência, não influem no estudo de um símbolo enquanto usado em determinada sociedade em relação a determinados códigos, não cabe a semiologia saber se o unicórnio existe ou não, ao passo que é importante saber como, em determinado contexto, a forma significante ‘unicórnio’ recebe determinado significado com base num sistema de convenções lingüísticas, e quais associações mentais, baseados em hábitos culturais adquiridos, a palavra ‘unicórnio’ provoca em determinados destinatários da mensagem (ECO, 1991, p. 113).

Nessa aceção, símbolo e significado se interligam, são variáveis e oscilantes, ora podem distorcer-se, firmando um aspecto abastado ou despojado, pobre ou opulento, esse mecanismo inquieto e constante é conhecido como *sentido*.

O homem médio, contemporâneo, de acordo com Eco (1991, p. 148), parece estar propenso a aceitar sistemas formais oferecidos de fora, insensibilizando sua habilidade de perceber e descobrir pessoalmente uma realidade corrente, moléstias sociais como comodismo, a figura do herói como modelo heterodirecional, e a própria tendência do ser humano a um gregarismo desmedido, resultado de um pactuado conjunto de concepções e juízos a que Eco (1991, p.146) apuradamente classifica de “a boa forma”, e que podemos encontrar não apenas na arte, mas em diversas esferas da grande congregação social, que ocorrem de modismos, hoje ainda mais expressivo graças à conexão global através da internet, as induções políticas que o tal homem médio se deixa atrair de forma passiva.

A arte contemporânea, em contrapartida, tem nos mostrado esse ímpeto de romper esquemas e modelos preestabelecidos. Ela carrega em si um viés libertador que transcende os arranjos estéticos e destitui o nível do gosto. Em síntese, o maior anseio da arte contemporânea é devolver a autonomia a esse homem.

3.1 Vida-obra e comoção

Belo e sublime são timbres ainda aceitos pelo grande público, eles se comprazem, mas, enquanto a beleza encanta, para Kant (1993, p. 21) “o sublime comove”. Essa comoção é, pois, um sentimento ativo no processamento frutivo do espectador perante muitas obras de arte. O pesquisador alemão Winfried Menninghaus conduziu uma notória investigação a cerca da comoção no âmbito do apreciar estético, uma sequência de estudos ancorados por meios científicos, com fundamentos em uma psicologia sociocultural dos juízos, do gosto e das predileções estéticas. Tais estudos foram realizados no *Max planck institute for empirical aesthetics in Frankfurt am main*, onde atua como diretor e do qual é fundador, e foi exposto em março de 2014, em uma conferência¹¹ no IEA, sua pesquisa nos dá uma direção para questão: O que torna uma pintura comovente? E em que medida não é a vida do criador que estimula essa comoção. Indagação relevante para o texto, considerando que Lucian e Van Gogh, provocam de muitas formas esse sentimento.

Num primeiro momento o pesquisador apresenta dois pontos essenciais inerentes à psicologia da emotividade, primeiro: “Que eventos/cenários podem ser rotulados como comoventes?”, em segundo, “que características cognitivas e afetivas são comuns a ele?” (MENNINGHAUS apud DOURADO, 2014). De um grupo de quase 400 participantes convidados a relatar e rotular momentos que julgam comoventes na vida, de longe: doença, parto, morte e gravidez foram os mais apontados. Desse modo, conforme propõe o pesquisador, há duas noções determinantes e comuns às respostas. A mais óbvia é a de que os momentos apresentados condiziam com os cânones morais e ideológicos dos voluntários, e a segunda, é de que o espectador sensibilizado figurou como um observador externo, “Isso quer dizer que há distanciamento entre o evento que comove e quem é

¹¹ Dados disponíveis em: <http://www.iea.usp.br/noticias/winfried-menninghaus>, 2014. Acesso em 18 nov, 2017.

comovido. Tem maiores chances de se comover aquele que está na posição de testemunha e não pode, portanto, modificar os fatos ou ser afetados por ele” (MENNINGHAUS apud DOURADO, 2014.)

Assim sendo, se você está nu, em uma posição totalmente exposta, em alguma das poses melancólicas captadas por Lucian Freud, por exemplo, ou se você é um dos comedores de batata de Van Gogh, isso provavelmente não seria comovente a você, diferentemente, de quando você é o espectador, e apenas examina e contempla o fato expresso na obra, sendo plenamente possível, para não dizer inevitável, a comoção.

Em um segundo momento, Menninghaus (apud DOURADO, 2014), baseado no julgamento e escolha dos participantes, chega à conclusão de que,

Os sentimentos de ‘ser movido’ são amplos, e não estreitos; Elevam, e não oprimem; São profundos, e não rasos; São quentes, e não frios; Absorvem, e não causam desapego; São maiores, do que menores; São mais finos, do que brutos; Mais suaves do que duros.

Isso revela a relação dual da comoção no âmbito do apreciar estético, uma conciliação entre alegria e tristeza, pois conforme o pesquisador,

Os sentimentos negativos não podem disparar a comoção se não estiverem associados a sentimentos positivos, como o de ter empatia pela pessoa envolvida na situação comovente. Da mesma forma, os eventos alegres não podem ser comoventes se não há alguma coisa triste por trás, como uma batalha ou um longo tempo de separação, por exemplo (MENNINGHAUS, apud DOURADO, 2014).

A comoção é, pois, uma incisiva condutora da apreciação estética, logo, o público não tem preferência por determinados artistas, apenas por que gosta de se sentir melancólico, mas para se sentir comovido. O criador, por sua vez carece de atenção e sua criatura anseia por um profundo envolvimento emocional, e pelo ingresso a memória afetiva do espectador, a melancolia, nesse sentido, parece ser um elemento poderoso na conexão desses fundamentos. Para o pesquisador,

Ter prazer em emoções negativas e na tragédia não é exceção, mas regra. E por que sentimos isso? A beleza sem modificações e completamente positiva carece de poder para prender a atenção e aprofundar trajetórias de envolvimento afetivo. Por isso, pode se tornar vazia, desinteressante, tediosa e destituída de impacto duradouro (MENNINGHAUS, apud DOURADO, 2017).

Nesse contexto, é fácil compreender o ímpeto do grande público em se sentir atraído por determinados artistas que possuem uma trajetória que desperta o sentimento de comoção. Muitas vezes, esse público acaba supervalorizando a narrativa sentimental que envolve a vida do criador; e outras vezes, essa narrativa, que pode ser expressa de muitas maneiras, inclusive na própria obra, acaba intensificando esse sentimento. No final, o sublime de uma obra, ou de uma trajetória melancólica, ocorre pelo não comprometimento com essa melancolia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não pretendemos aqui, de forma alguma criticar qualquer tipo de culto e idolatria à trajetória dos artistas. Buscamos sim, refletir e provocar o contato do público com a obra, pois, constatamos ao longo do texto, que a biografia se encontra em algum lugar entre o individual e o coletivo, imersa na individualidade do criador, mas com um papel ativo no complexo coletivo. Percebemos que os escritos de Vasari não são apenas um marco inaugural ao expor pela primeira vez a biografia do artista, mas, por abarcar também, pela primeira vez, de uma maneira sutil e despretensiosa, a possibilidade da vida do artista sentenciar o nascimento de uma obra de arte. Apesar disso, o papel do espectador tem sido valorizado, e classificado muito além de um mero receptor, mas de um elemento sem o qual, nem criador, nem criatura acontecem.

A ideia que se instaurou do mito herói, da figura do gênio como fonte primária e principal do sentido da obra, parece estar sendo destituída na contemporaneidade pela dessacralização da figura do criador, o sentido de sua criação está cada vez mais no receptor, a essência da contemplação de uma obra está se mostrando menos na origem do que no seu destinatário, não cabendo a nós delimitar um sentido único e original. O nascimento do espectador desperto é pago com a morte do culto unidirecional ao gênio criador.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, Germain. *História da arte: de Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CITRO, Danilo. *Kant e o gênio na filosofia*. Artigo. Minas Gerais: UFOP, 2009.
- CARINO, Jonaedson. *Biografia e sua exemplaridade educativa*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- COLI, Jorgi. *Café filosófico*. São Paulo, Entrevista, 2015.
- DOURADO, Flávia. *A comoção na arte*. São Paulo: IEA, 2014.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FRAYSE, João. *Lucian e Freud: implicações no campo da arte contemporânea*. São Paulo: Artigo, 2014.
- GULLAR, Ferreira. *Para que serve a arte*. Artigo, 2008
- GANDILLAC, Maurice. *Gêneses da modernidade*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- HAMANN, Inês. *Arte e grande público*. São Paulo: Autores associados, 2003.
- HAWGATE, Sarah. *Lucian Freud*. Yale: Yale University Press, 2012.
- JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- KANT, Imanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime, ensaio sobre as doenças mentais*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- MOSQUERA, Juan. *Psicologia da arte*. Porto Alegre: Sulina, 1976.
- ROSEN, Charles. *Poetas românticos, e outros loucos*. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.
- SMEE, Sebastian. *Lucian Freud*. São Paulo: Taschen, 2008.
- TREVISAN, Armindo. *Como Apreciar a Arte*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1990.
- VASARI, Georgio, *Le vite*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.