

A RELAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE ARTE COM O PROCESSO COGNITIVO DO ESPECTADOR

Gabriela Fonseca Costa¹
Alexandre Schirmer Kielling²

RESUMO

A partir da reflexão: como criar espaços favoráveis ao processo criativo? Este artigo apresenta a exposição “Cotidiano”, projeto experimental realizado com a turma de Comunicação e Processo Criativo, do Mestrado Profissional em Inovação, Comunicação e Economia Criativa com objetivo de observar como se dá o processo cognitivo e o reconhecimento da obra de arte em um ambiente de exposição.

PALAVRAS-CHAVE: Processo Criativo. Criatividade. Processo Cognitivo. Exposição de Arte.

INTRODUÇÃO

A exposição “Cotidiano” é um projeto experimental com estudantes da disciplina de Processo Criativo em Comunicação. Para a atividade, realizada no dia 26 de novembro de 2022, foram utilizados diferentes objetos do cotidiano dispostos em sala de aula com o objetivo de *observar como se dá o processo cognitivo e o reconhecimento da obra de arte em um ambiente de exposição*.

Realizada no dia 26 de novembro de 2022, no ambiente do Colabid, na Universidade Católica de Brasília, a atividade foi pensada a partir de uma brincadeira feita por dois jovens no Museu de Arte Moderna (MoMA) de São Francisco em 2016: deixaram os óculos no chão do museu e filmaram a reação do público. Aos poucos, diversas pessoas passaram e observaram os óculos como uma obra de arte (um tanto quanto interessante), e o registro viralizou. O próprio MoMA de São Francisco utilizou a publicação na internet para fazer referência à Duchamp.

¹ Mestranda no Mestrado Profissional Inovação em Comunicação e Economia Criativa, Universidade Católica de Brasília - Brasília (DF). E-mail: gabrielafcosta@a.ucb.br.

² Doutor; Professor no Mestrado Profissional Inovação em Comunicação e Economia Criativa. Professor do Mestrado em Comunicação e Economia Criativa, Universidade Católica de Brasília - Brasília (DF). E-mail: alexandre.s.kielling@gmail.com.

No campo das artes visuais, é possível observar uma relação entre a brincadeira dos jovens e o trabalho de Marcel Duchamp, que destaca a posição de embreante do artista. O termo é utilizado pela crítica de arte Anne Cauquelin em “Arte Contemporânea: uma introdução” para falar sobre o trabalho dos artistas Duchamp e Andy Warhol, além do galerista-marchand Leo Castelli (que negocia as obras de arte), que ocupam um lugar determinado entre o passado (que seria a Arte Moderna) e o futuro (a Arte Contemporânea).

Duchamp, primeiramente, é considerado um embreante não tanto por causa da “estética”, mas pela maneira como ele encarava a relação de seu trabalho com o regime da arte e também da divulgação dele (CAUQUELIN, 2005, p. 89).

O artista ficou famoso por obras como “A Fonte”, um urinol de porcelana que ele assinou com um pseudônimo e apresentou como obra de arte em uma exposição em 1917. Essa obra, assim como outras de Duchamp, desafiou as noções tradicionais de beleza e originalidade na arte, questionando a própria definição do que é arte.

Um dos principais pontos apresentados por Cauquelin (2005, p. 90-91) é que “a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela”. E a afirmação pura e o ironismo afirmativo de suas obras trazia um posicionamento global da *atitude* de Duchamp que também marca a construção da Arte Contemporânea.

Além disso, Andy Warhol foi outra inspiração para o projeto experimental, que utilizava elementos da cultura de massa em suas obras. Ele foi um artista norte-americano do século XX conhecido por seu trabalho no movimento da pop art. Ficou famoso por suas serigrafias de celebridades como Marilyn Monroe, Elvis Presley e Elizabeth Taylor, além de outras obras que retratavam objetos comuns como latas de sopa Campbell’s e garrafas de Coca-Cola. Suas obras eram frequentemente reproduzidas em série, o que questionava a noção de originalidade na arte.

Dessa forma, para a exposição, foram selecionados objetos e alimentos utilizados em casa: molho de tomate, bananas, lápis, óculos de sol e uma lata de

milho. Os nomes de cada obra foram definidos a partir da descrição do próprio objeto ou de outras referências, como o próprio Warhol.

Figura 01 - Projeto experimental realizado no Colabid



(Elaborada pela autora)

A partir das referências da brincadeira no MoMA de São Francisco e dos artistas Duchamp e Warhol, para realizar a dinâmica, os estudantes saíram da sala para dispor os objetos sobre as mesas e mudar a iluminação. Em seguida, foram convidados a visitar o espaço e anotar suas percepções sobre a exposição. No final, todos levaram suas observações para a discussão antes da apresentação do projeto experimental e de seu aporte teórico.

Alguns colegas relacionaram rapidamente a dinâmica com o conteúdo trabalhado em sala de aula. Além disso, outros colegas falaram sobre possíveis temas relacionados a cada obra, como os alimentos embutidos e a segurança

alimentar; os óculos (pra quem não tem colírio) com o lazer; e o lápis visto como uma ferramenta que não é mais utilizada hoje em dia, como um acervo da história da humanidade exposto.

1. O reconhecimento da obra de arte em um ambiente de exposição

O projeto experimental percorre alguns conceitos trabalhados em sala de aula. Segundo a filósofa espanhola Sara Barrena (2007) em “La Razón Creativa”, com base nos estudos de Charles Peirce sobre o pensamento criativo, a criatividade pode ser considerada uma nova aplicação a um conhecimento já existente, uma vez que todo criador se baseia em uma experiência anterior. Ou seja, a criatividade é a capacidade de fazer conexões com algo que antes não estava conectado desse modo.

Além da experiência, a noção de criatividade de Peirce abordada por Barrena envolve o momento de introspecção: um processo consciente de voltar para si mesmo e desenvolver uma percepção sobre o mundo. Nesse momento, o indivíduo encontra questões que o afetam e busca respondê-las. No caso do projeto experimental, houve o momento de observação e anotação das inferências de cada estudante presente para ser discutido ao final da exposição.

Compreendendo a criatividade como a interconexão da imaginação com dimensões da racionalidade, percebe-se que ela é variável e depende de diferentes estímulos externos. Assim, a criatividade não deve ser confundida com o talento artístico.

As habilidades pessoais, o ambiente, a educação ou os conhecimentos de cada época condicionam o indivíduo ao que se pode criar ou descobrir, mas não o determina. Desse modo, a autora afirma que “todos somos criativos e todos os atos racionais podem ser atos criativos em algum sentido [...]” (BARRENA, 2007, p. 29).

Contudo, mesmo que a criatividade seja considerada um processo racional, para Barrena (2007, p. 36), não se pode dar explicações sistemáticas e

exatas sobre como se produzem as novas ideias, mas é possível iniciar um estudo das faculdades do ser humano que permitem que ele seja criativo.

Para o biólogo suíço Jean Piaget (1973), o processo de conhecimento se dá na interação entre sujeito e objeto, chamados de assimilação e acomodação.

A assimilação ocorre quando o indivíduo incorpora novas informações ou experiências em seus esquemas mentais já existentes, ou seja, ele interpreta e dá significado aos novos conteúdos com base no que já sabe. Já a acomodação acontece quando o indivíduo precisa modificar seus esquemas mentais para incorporar as novas informações, ou seja, ele ajusta sua compreensão do mundo para incluir os novos conhecimentos.

Segundo Piaget, esses processos são essenciais para o desenvolvimento cognitivo, pois permitem que o indivíduo construa e reestruture seus esquemas mentais ao longo do tempo, tornando-se cada vez mais capaz de compreender e lidar com a realidade. A assimilação e a acomodação são, para o autor, fundamentais para o aprendizado e para a criatividade, já que permitem que as pessoas ampliem seu repertório de conhecimentos e habilidades.

Os conceitos de assimilação e acomodação de Jean Piaget e o conceito de inconsciente coletivo do psiquiatra e fundador da psicologia analítica Carl Jung (2014) são diferentes em suas abordagens.

Enquanto Piaget se concentra no processo cognitivo individual, Jung se concentra na dimensão psicológica coletiva. Para Piaget, a assimilação e a acomodação são processos mentais que ocorrem no indivíduo, permitindo que ele construa seu conhecimento e compreensão do mundo.

Já para Jung, o inconsciente coletivo é uma dimensão psicológica compartilhada por toda a humanidade, que contém imagens arquetípicas e símbolos universais que influenciam a forma como as pessoas pensam e se comportam. Além disso, enquanto a assimilação e a acomodação são processos conscientes e racionais, o inconsciente coletivo é uma dimensão inconsciente e irracional da psique humana. Segundo o autor:

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos inconsciente pessoal. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de

natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2014, p. 15)

Jung afirma que a existência psíquica só pode ser reconhecida a partir da presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Os conteúdos do inconsciente pessoal constituem a intimidade da vida anímica.

Ou seja, as inferências não se tratam apenas das experiências do indivíduo, como da relação da humanidade com o passado e as referências que ela constrói. "Não se trata também de heranças individuais, mas gerais, como se pode verificar pela ocorrência universal dos arquétipos" (JUNG, 2014, p. 78). Essas heranças, portanto, não exigem explicações objetivas.

Segundo Jung, os conteúdos do inconsciente coletivo são chamados de "arquétipos", que tratam de imagens universais que existem desde os primórdios. São representações coletivas transmitidas por longos períodos e que ainda não foram submetidas a qualquer elaboração consciente. "O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta" (JUNG, 2014, p. 17).

Sendo assim, determinadas inferências surgem de representações psíquicas primordiais, no qual as elaborações conscientes não se aplicam. Para Barrena (2007), a inteligibilidade é um dos atributos da criatividade: o novo deve existir por referência ao antigo, porque algo completamente novo não pode sequer se expressar.

No texto "O Ato Criador", apresentado para a Convenção da Federação Americana de Artes, Marcel Duchamp (1957) discute a relação entre o artista e o público na criação artística. Duchamp afirma que o artista funciona como um ser mediúnico que busca caminhar até uma clareira além do tempo e do espaço, e que todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição.

O texto também aborda o fenômeno da transferência do artista para o público, que ocorre através de uma osmose estética, e a diferença entre a

intenção e a realização na cadeia de relações que acompanha o ato criador. Para ele:

Em última análise o artista pode proclamar de todos os telhados que é um gênio; terá de se esperar pelo veredicto do público para que sua declaração assuma um valor social e para que finalmente, a posteridade o inclua entre as figuras da História da Arte. (DUCHAMP, 1957, p. 72)

Dessa forma, o ato criador não depende somente do artista, mas do público que estabelece contato entre a obra de arte e o mundo exterior e adiciona sua contribuição. Aqui, é possível fazer uma aproximação com a abordagem de Sara Barrena (2007) sobre a inteligibilidade: o novo deve existir por referência ao antigo para ser capaz de se expressar.

Duchamp também cita o “coeficiente artístico”, definido por ele como a diferença entre o intuito do artista e o que ele realizou; “[...] é uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (DUCHAMP, 1957, p. 73).

No livro “O que é arte”, o professor de história da arte Jorge Coli (1981, p. 70) discute as diversas definições e conceitos de arte ao longo da história, abordando desde a Grécia Antiga até as tendências contemporâneas. O autor leva à reflexão sobre a natureza da arte e seu papel na sociedade.

Com isso, ele descreve a conduta de Duchamp como uma crítica à atitude “culta” que nossa civilização confere ao contato com o objeto artístico e a denúncia do aspecto convencional da atribuição do estatuto de arte pelos instrumentos da cultura, criando uma *antiarte*.

Segundo Coli (1981, p. 70), o mictório que se converte na obra de arte “A Fonte” no museu, assume o papel de objeto de contemplação pelos espectadores. Ou seja, qualquer objeto aceito como arte se torna artístico.

Esse processo ocorre a partir de atribuições feitas por instrumentos da cultura que determinarão, pelo sujeito, o que é ou não arte. “Quando deparamos com um edifício tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional podemos respirar aliviados: não há sombra de dúvida, estamos diante de uma obra de arte” (COLI, 1981, p. 11).

Os principais instrumentos são: o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade; e locais específicos onde a arte pode

manifestar-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto (COLI, 1981, p. 10). Para o autor:

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência (COLI, 1981, p. 18 e 19).

É importante destacar que o autor trata do objeto artístico, e não da “Arte com A maiúsculo” no sentido teórico e abstrato. Segundo Coli (1981, p. 26), os discursos sobre as artes parecem ter a nostalgia do rigor científico. Na história da crítica de arte, encontram-se esforços para atingir algumas bases sólidas sobre as quais se possa apoiar uma construção rigorosa.

Apesar disso, ao buscar respostas sobre o que é a obra de arte, ele encontra divergências e contradições, além de definições que se apresentam como solução única. Ainda assim, mesmo sem uma definição clara e lógica, “se não conseguimos saber o que a arte é, pelo menos sabemos quais coisas correspondem a essa ideia e como devemos nos comportar diante delas” (COLI, 1981, p. 8).

Fazendo uma aproximação com Coli, no livro “A distinção: crítica social do julgamento”, Pierre Bourdieu analisa como as classes sociais utilizam a cultura como forma de distinção e legitimação de suas posições na sociedade. Bourdieu argumenta que a cultura é um campo de luta simbólica, onde as classes sociais disputam o poder simbólico, ou seja, a capacidade de impor e legitimar seus valores, crenças e práticas culturais.

O sociólogo francês demonstra que as classes sociais possuem diferentes capitais culturais, ou seja, diferentes tipos de conhecimento, habilidades e práticas culturais que são valorizadas e reconhecidas socialmente. Esses capitais culturais são utilizados pelas classes sociais como forma de distinção e legitimação de suas posições na sociedade.

Além disso, Bourdieu também analisa como os gostos culturais são construídos socialmente, a partir das experiências e das referências das classes sociais. Ele argumenta que os gostos culturais não são universais ou naturais,

mas sim construídos socialmente a partir das experiências e das referências culturais das classes sociais.

Para ele, o “ser social” é constituído pelo *habitus*: é o conhecimento adquirido pelo agente, um princípio gerador das práticas e como um princípio de invenção, produzido e gestado na história. A cultura, enquanto universo simbólico, está ligada aos agentes e seus corpos, que ocupam uma posição social. Eles se diferenciam entre os que se preocupam em saciar suas necessidades e os abastados de capital econômico e cultural.

Ao falar sobre a disposição estética da obra de arte, Bourdieu afirma que “a obra legítima tende a impor, de fato, as normas de sua própria percepção”. Para o autor, ao citar o historiador de arte Erwin Panofsky, a obra de arte exige ser percebida segundo uma intenção estética; de preferência em sua forma e não em sua função (BOURDIEU, 1979, p. 32).

Ou seja, a disposição estética da obra de arte não é uma propriedade intrínseca da obra, mas sim uma construção social que depende da posição social do espectador. Em outras palavras, a disposição estética da obra de arte é construída socialmente a partir das experiências e das referências culturais do espectador.

Bourdieu argumenta que essa construção social da disposição estética da obra de arte pode levar à exclusão de certas formas de arte e de certos grupos sociais do campo cultural. As obras que não se enquadram na disposição estética dominante podem ser desvalorizadas e excluídas do campo cultural, assim como os grupos sociais que não possuem o capital cultural necessário para apreciá-las.

Nesse contexto, o autor afirma que a “intenção” do objeto artístico depende das normas e convenções sociais. Já a “intenção” do espectador está submetida às normas convencionais que regulam a relação com a obra de arte em determinada situação histórica e social (BOURDIEU, 1979, p. 33). Ou seja, o espaço e os costumes também fazem parte da obra de arte.

Sendo assim, diferentes situações históricas e sociais impossibilitam e, ao mesmo tempo, permitem que a sociedade reconheça determinados objetos como obras de arte. Segundo Coli:

Sem dúvida, Cézanne é tido hoje em dia como um dos maiores nomes da pintura de todos os tempos. Porém, não podemos esquecer que o

reconhecimento do seu valor foi tardio: enquanto viver, o consenso geral recusou-se a julgá-lo positivamente, e esse também foi o caso de Van Gogh, de Gauguin e dos impressionistas - pintores de uma época em que havia justamente um conflito entre os critérios estabelecidos e a obra que eles produziam. Poderíamos pensar que somos hoje mais aptos a perceber o valor deles, que nossa sensibilidade é mais aberta a Van Gogh e a Cézanne que a do público de seu tempo, e teríamos razão. Seria, entretanto, abusivo acreditar que o nosso juízo de hoje determina o reconhecimento definitivo de Cézanne e Van Gogh. A crítica, amanhã, poderá nos mostrar que estávamos enganados, e que o interesse dessa pintura, afinal de contas, não era assim tão grande (COLI, 1981, p. 20).

O modelo e limites da arte ocidental que, durante muito tempo, foram impostos pela antiguidade clássica se transformaram e alcançaram novos terrenos: a arte oriental, egípcia, popular, africana, industrial e o *graffiti*, por exemplo.

Portanto, o sujeito está submetido a estímulos externos e internos que constroem o seu entendimento sobre o que é ou não é arte. E apesar de não ser possível dar explicações sistemáticas sobre as manifestações da psique humana, observar as construções sociais do indivíduo e as regras da cultura ocidental é um fator importante para permitir novas conexões entre a imaginação e as dimensões da racionalidade.

CONCLUSÃO

A exposição traz a reflexão “como criar espaços favoráveis ao processo criativo?”. Durante a dinâmica, os colegas foram capazes de extrair significados de objetos comuns a partir do processo cognitivo, por meio de referências primordiais e de suas vivências anteriores e, claro, com todo o conteúdo estudado em sala de aula.

A relação da exposição de arte com o processo cognitivo do espectador é fundamental para compreender como os instrumentos da cultura podem influenciar o pensamento e a percepção do indivíduo. A exposição de arte pode estimular o processo criativo do espectador, permitindo que ele faça conexões entre os objetos artísticos expostos e sua própria realidade, além de ser um ambiente de aprendizado sobre arte e cultura.

Dessa forma, a hipótese é que o reconhecimento de um objeto (a princípio, sem valor cultural) como obra de arte pode se tornar possível a partir de estímulos para fazer conexões e submeter representações coletivas transmitidas por longos períodos de tempo a uma elaboração consciente.

Não é possível exigir explicações sobre a origem das referências de cada indivíduo - elas existem porque existem. Contudo, quando o indivíduo se questiona sobre a relação com o mundo, ele delineia a racionalidade do processo criativo. Ter referências a partir de experiências já vividas é o que permite assimilar um molho de tomate às obras de Warhol e, mais do que isso, encontrar soluções para os desafios do cotidiano.

Assim, quando saímos de uma turma de mestrado, percebemos que o processo criativo tem uma construção complexa. Ambientes favoráveis à criatividade não se resumem a salas coloridas, eles se dão em contextos sociais que favorecem o acesso das classes aos instrumentos da cultura. O pertencimento do discurso sobre o objeto artístico por diferentes grupos, valorizando a diversidade de referências e perspectivas e incentivando a experimentação, é um instrumento importante para criar ambientes favoráveis ao processo criativo.

Posto isso, se ao observar os óculos como obra de arte o espectador encontra um significado, ele também é capaz de atribuir novas qualidades e funções a um objeto comum, gerando uma *novidade*.

REFERÊNCIAS

BARRENA, Sara. **La Razón Creativa**: crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce. Ed. Rialp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: Uma introdução. São Paulo: Martins

Fontes Editora, 2005. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3946488/mod_resource/content/1/2005

_Cauquelin_Arte%20contemporanea.pdf. Acesso em: 18 nov. 2022.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

JUNG, Carl. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Ed. Vozes, 2014.

PIAGET, Jean. **A psicologia**. Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

The relationship between the art exhibition and the spectator's cognitive process

ABSTRACT

Based on reflection: How to create favorable spaces for the creative process? This article presents the "Cotidiano" exhibition, an experimental project carried out with the Communication and Creative Process class from the Professional Master's in Innovation, Communication, and Creative Economy. The objective of the project was to observe how the cognitive process and the recognition of the artwork take place in an exhibition environment.

Keywords: creative process 1. creativity 2. cognitive process 3. art exposition 4.

La relación entre la exposición de arte y el proceso cognitivo del espectador

RESUMEN

A partir de la reflexión: cómo crear espacios propicios para el proceso creativo? Este artículo presenta la exposición "Cotidiano", un proyecto experimental realizado con la clase de Comunicación y Proceso Creativo, del Máster Profesional en Innovación, Comunicación y Economía Creativa, con el objetivo de observar cómo funciona el proceso cognitivo y el reconocimiento de la obra del arte en un entorno de exposición.

Palabras clave: 1. proceso creativo 2. Creatividad 3. proceso cognitivo 4. 5. exposición de arte.