

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017161-169>

A ARTE COMO EXPERIÊNCIA RESENHA DE: DEWEY, JOHN. ART AS EXPERIENCE. NEW YORK: A PERIGEE BOOK, 1980

Miguel Mesquita Duarte*

Resumo: *A questão da autonomização reivindica, na tradição moderna, leis específicas para o estético, normas capazes de independizá-lo de imperativos cívicos e morais. Já ler o objeto estético contemporâneo implica, por sua vez, uma estratégia dúplice que contemporiza dois valores antagônicos: a entrega e a resistência à interpretação; e ambos exigem romper com a acumulação de valores instrumentais, mas também quebrar a memória, o que, certamente, conota certo irracionalismo. Paralelamente, e à diferença das vanguardas históricas, a situação contemporânea reinscreve essa ruptura em um contexto específico, o espaço imanente de uma experiência que arranca o sujeito de toda certeza pré-moldada. Mais do que traçar inequívocos limites sob um ponto de vista institucional, o desafio da crítica atual consiste, portanto, em reconhecer as forças que agitam ou agitaram a cena cultural do Brasil, e que são seus limiares de sentido situados muito além da costumeira análise institucional.*

Palavras-chave: *Institucionalização. Disseminação. Arte contemporânea.*

O objeto artístico (seja um romance, uma pintura, ou um edifício) é habitualmente concebido como um objeto cuja existência se encontra, de algum modo, separada da experiência do homem. Esta concepção será tanto mais notória quanto maior é o prestígio e a admiração construídos em torno da obra de arte que, por via de uma longa história e de discursos estabilizados, adquire o estatuto de obra *clássica*. A obra clássica torna-se, assim, um produto isolado não só das condições humanas que lhe deram origem, como também da experiência efetiva do sujeito e das implicações no contexto real em que aquele é recebido e considerado.

Partindo desta base argumentativa, *Art as Experience* - obra baseada num ciclo de conferências ministradas por John Dewey em Harvard, em 1932, - apela à importância de uma recuperação da relação de continuidade entre a obra de arte, perspectivada enquanto forma de experiência intensificada do real, e o conjunto de acontecimentos e vivências que cada um de nós reconhece como constituindo, no seu sentido mais amplo e geral, a *experiência humana*. Só desta forma a teoria estética e a filosofia da arte estarão aptas a resgatar a arte do edifício de saberes e dos discursos especializados que a encerram numa *torre de marfim* distante e inacessível ao indivíduo comum. Observa-se, em suma, a recusa da arte colocada num pedestal e retirada da experiência concreta e material do corpo sensível.

* Doutorado na área de História da Arte Contemporânea; Mestrado em Design da Imagem e Estudos Artísticos; Licenciatura em Multimédia, com especialização em Fotografia. É actualmente Investigador e Membro Integrado no Grupo de Estudos em Arte Contemporânea do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. E-mail: miguelufukotomi@gmail.com.

A experiência vital e intensificada desse corpo sensível, desse organismo vivo (*live creature*), constitui, em Dewey, a arte num estado germinal: “Because experience is the fulfillment of an organism in its struggles and achievements in a world of things, it is art in germ. Even in its rudimentary forms, it contains the promise of that delightful perception which is the esthetic experience” (DEWEY, 1980, p.19).

Trata-se de uma tentativa de enraizar, portanto, aquilo que habitualmente consideramos como o mais elevado de uma experiência, nas formas mais simples, quotidianas e diretas de contacto com o mundo. O corolário desta premissa aparentemente ingênua na sua simplicidade é, no entanto, de uma fineza assinalável, dado que permite não apenas configurar a experiência estética como enriquecimento experiencial direto do mundo, como abre também a possibilidade de reestabelecimento da continuidade entre o pensamento estético, ou filosófico, e a experiência do real.

Da mesma forma que a existência de uma montanha é explicada, pelo geógrafo e pelo geólogo, nos termos de uma *teoria da terra* que explicita as suas condições e implicações de constituição, também o teórico de arte deve compreender e conhecer em profundidade as relações e consequências que determinado objeto artístico estabelece com o indivíduo e com a sociedade. Essa compreensão far-se-á não em termos de indagações exclamatórias, juízos críticos prescritivos ou derivações puramente subjetivas, mas por via de um *desvio* processual que liga a compreensão estética da obra de arte aos fenómenos prosaicos do dia a dia, mobilizadores do interesse e da atenção do corpo sensível. Não é por acaso que as formas de expressão que mobilizam e estimulam o homem moderno (o jazz, a banda desenhada, o cinema, etc.), são aquelas que ele não encara como estando integradas no universo institucionalizado das *belas artes*, mas ligadas diretamente às coisas e às experiências do quotidiano.

Segundo Dewey, as teorias estéticas continuam a assentar, porém, numa compartimentalização pré-determinada e sustentada na *espiritualização* da arte, determinando o seu afastamento da experiência concreta do objeto. A alternativa avançada por Dewey não é a da materialização filistina da obra de arte mas, pelo contrário, a da sua libertação dos discursos institucionalizados, relacionando o objeto artístico com as qualidades, dinâmicas e variações da experiência comum. A teoria estética deve compreender a função da arte na relação com outros modos de experiência, cabendo-lhe o papel de descobrir a natureza da produção artística e o fundamento do prazer estético que o sujeito retira da perceção da obra de arte. Tal far-se-á através de uma procura que nos orienta para a tentativa de descoberta de experiências germinais que, habitualmente, não pensamos em termos de experiências estéticas, por se relacionarem com os dados simples e imediatos da vida percetiva.

Mas o que é, afinal, ter uma experiência? A experiência decorre, antes de mais, da adaptação do homem ao ambiente que o rodeia. Trata-se, mais precisamente, de uma interação entre o indivíduo e o ambiente através de desequilíbrios e reajustamentos que, por implicarem resistências e procuras ativas de reestabelecimento de novos equilíbrios, produzem novas e mais enérgicas dinâmicas relacionais. Dewey destaca o papel ativo da totalidade do organismo na adaptação dinâmica ao ambiente, resultando daí a afirmação, por parte do autor, de uma força vital e expansiva que se desenvolve pela relação de tensão com as condicionantes externas: “The marvel of organic, of vital, adaptation through

expansion (instead of by contraction and passive accommodation) actually takes place. Here in germ are balance and harmony attained through rhythm. Equilibrium comes about not mechanically and inertly but out of, and because of, tension” (DEWEY, 1980, p.14).

Toda a interação que afeta a estabilidade e a ordem, decorrente do fluxo de transformação, joga-se nessa tensão e nesse ritmo. A *Forma* é então concebida como o resultado de um equilíbrio alcançado mas que, referindo-se a uma síntese sempre provisória, contém em si uma dinâmica interna de movimento. Já a *Ordem* é o resultado de relações harmoniosas mas simultaneamente portadoras de um princípio ativo que as faz desenvolver através de movimentos balanceados que comportam variedade e transformação (confronto de contrários, avanços e recuos, movimentos de sístole e de diástole). Forma e Ordem são, portanto, constituintes de um *ritmo* presente na discordância do homem com o meio ambiente e subsequente restauração do equilíbrio, surgindo daí a consciência e o interesse pelos objetos como condições de realização da harmonia. Com a realização, o material de reflexão e o desejo pela restauração da união são integrados no objeto como o seu *significado*.

O artista aceita, neste sentido, a tensão e o drama vivencial que resultam do confronto aberto e genuíno com o mundo, dado que ele encontra, nessa dinâmica de perda e de restauração, energias e potencialidades que expandem o significado e a consciência de uma experiência unificada e total, muito embora nunca totalizadora nem fechada. De igual modo, o receptor da obra de arte também não é passivo. Ele passa igualmente por uma série de atos de resposta orientados para uma realização que comporta fluxos e energias. O ato de recepção é também um ato de criação por envolver experiências e relações comparáveis, num sentido amplo, àquelas experimentadas pelo artista.

Por outro lado, não é possível dividir, na experiência vital da obra, a dimensão prática, emocional e intelectual, pois todas elas estão necessariamente presentes. A prática implica a interação do organismo com o ambiente externo; o pensamento (intelecto) retira o significado dessa experiência; a emoção entrelaça as partes e as variações qualitativas num todo. Este tipo de experiência vital deve ser primeiramente procurada na arte, no drama e na ficção, uma vez que, segundo Dewey, esse é o local privilegiado para o irromper de diferentes níveis de significação, intensidades e emoções. O despoletar destas instâncias primariamente originadas são passíveis, na obra de arte, de desenvolvimentos posteriores produtores de flutuações e variações de qualidade dos dados iniciais. A estética não é, por isso, algo de externo e instrutório à experiência, seja sob a forma da sensualidade material ou da transcendência de um ideal, correspondendo, pelo contrário, ao conjunto de desenvolvimentos que pertencem a uma experiência *concentrada* ou, mais justamente, culminatória de movimentos complexos e de variações qualitativas que não podem deixar de inscrever o prazer sensorial e o envolvimento afetivo com o objeto produzido, visto por Dewey como a consequência natural de uma cadeia de relações que culminam numa determinada relação com a obra de arte.

Daqui resulta, entre outros aspectos, que a diferença entre o trabalho intelectual e o trabalho artístico seja dissolvida a favor de um campo comum que enfatiza a experiência sobre o objeto. Da mesma forma que o pensador ou o filósofo atingem um momento estético quando as suas ideias são incorporadas enquanto conceitos e significados nos objetos, também a atividade do artista comporta problemas e pensamentos que, de cada

vez, são integrados no trabalho *sobre* o objeto, assistindo-se a uma complexificação da sua relação qualitativa com o *medium*. A concepção de Dewey é interessante por permitir a ultrapassagem da distinção, ainda hoje prevalecente, entre teoria e prática. Por outro lado, ele lança também pontos de análise de inestimável valor na compreensão da temporalidade na experiência estética. Esta só é possível porque o indivíduo interage num mundo que não é estático nem flui linearmente. As forças que o compõem são dinâmicas, elas implicam contrações e distensões, variação e mudança.

O momento em que é alcançada uma harmonia (que releva, como referido, da ação de confronto e de instabilidade entre o indivíduo e o ambiente), constitui a experiência mais intensa e vital do mundo. Nestas circunstâncias, a experiência do presente também é intensificada por integrar o passado e o futuro como instâncias sobreponíveis que *enformam* a experiência atual (*in life that is truly life, everything overlaps and merges*, refere Dewey). A experiência estética celebra o momento no qual o passado atua sobre o presente, reforçando-o e transformando-o, fazendo aparecer o futuro como uma espécie de halo, um *porvir* passível de concretização, rompendo, por isso, com a ideia do tempo futuro como conjectura preenchida por falsas ilusões ou, como é mais comum, por falácias e expectativas receosas.

Os motivos de recusa da associação das mais elevadas formas de arte à experiência quotidiana do indivíduo, envolveria, como refere Dewey, a escrita de uma história da moral que esclarecesse as condições e os contextos que levaram a um aparente desprezo pelo corpo e à conseqüente separação entre ideia e sensação, entre carne e espírito. Dewey não se propõe a esse projeto mas sublinha, pelo menos, um aspeto importante para a problemática que o ocupa. Esse aspeto refere-se à compartimentalização da vida institucionalizada do homem em termos de dicotomias que opõem o material e o ideal, a sensação e o espiritual, o baixo e o alto, valores antagónicos que, de resto, constituem o cerne de toda a metafísica desde Platão.

Ora, a função do *sentir* é primeiramente associada, em Dewey, ao sistema orgânico dos sentidos, à percepção fisiológica e motora. Mas este aparelho não poderia deixar de estar intimamente ligado ao intelecto, uma vez que é a mente, ou o pensamento, que permitirá reconhecer uma determinada experiência como profícua e enriquecedora, sendo a partir daí que se constroem os valores e os significados que sustentarão a relação futura do indivíduo com o ambiente. Qualquer derrogação do aparelho orgânico, - que encontra na espécie humana o culminar da sua evolução adaptativa, - determina, na análise da prática ou da teoria, uma concepção marcada pela estreiteza da experiência do mundo e pela atitude de *contração* relativamente ao caráter instável e imprevisível da realidade.

Será conveniente salientar, porém, que a aproximação declarada de Dewey à teoria evolucionista de Darwin, longe de aparecer como uma afirmação da superioridade hierárquica do homem, é antes utilizada a favor de uma defesa da continuidade com os instintos básicos e com o tipo de experiência enérgica, genuína e vital revelada pelo animal. Com efeito, a experiência do animal *qui vive* está totalmente presente nas ações que o orientam para o mundo. Os rápidos vislumbres, a destreza do olfato e da audição, constituem-se como sinais da disponibilização da totalidade dos sentidos na antevisão e concretização de uma ação sobre o ambiente, numa forma unificada e genuína de experimentação.

Ora, é a partir daqui que, segundo Dewey, pode ser erigida uma *superestrutura* passível de enquadrar a especificidade da experiência humana. A grandeza e a especificidade da experiência humana está, justamente, na possibilidade de cruzar a vitalidade que une o sentimento ao impulso, a inteligência aos sentidos, tal qual exemplificada pelo animal, com a produção de significados conscientes que derivam do ato de comunicação e das formas de expressão deliberadas. O *conhecimento* é, desta forma, imputável aos sentidos, sendo apreendido como o exercício de efeitos de configuração dos objetos. O argumento traz consigo uma crítica inicial ao conhecimento como algo de exterior ao objeto vivenciado. O conhecimento implica, numa primeira análise, a interiorização do objeto e respetiva configuração analítica e linguística, um pouco à semelhança do que Arthur Danto indicava como constituindo o processo de *transfiguração* operado pelo pensamento. Mas, num segundo momento, e ao contrário de Danto, a posição crítica de Dewey relativamente ao conhecimento revela-se irreduzível à submissão da atividade artística ao pensamento filosófico. Isto porque, em Dewey, mais do que explicar, o conhecimento estético imprime *efeitos* sobre o objeto artístico, designando a teoria como ação que ativamente compreende, constitui e transforma o objeto, mas sem que a inteligibilidade que daí resulta possa, de algum modo, compensar ou substituir o investimento da atividade artística na procura de novas formas em total pregnância com a vida e com a experiência genuína e real do organismo vivo.

O que está aqui em causa é a existência de uma *estética cognitiva* que, passível de comportar uma integridade interna, dá-se a conhecer, necessariamente, no *processo*. Ou seja, o que se dá conhecer é o que se produz no próprio exercício da obra, no exercício de insubmissão às convenções e às normas que presidem aos esquemas metodológicos das práticas e dos conceitos. Esta dimensão da atividade intelectual e artística é essencial na caracterização da experiência enquanto movimento de desenvolvimento cuja consumação comporta a irreduzibilidade aos conceitos autoexplicativos e às relações fixas e normalizadas da *stasis*. Por outro lado, a consciência, que aparece como órgão de reestruturação e de redistribuição, marca o início de qualquer transformação perceptiva, sendo através dela que o sujeito “converts the relations of cause and effect that are found in nature into relations of means and consequences” (Idem, p.25).

Por aqui se vê que, mais do que relacionado com o simplismo de operações baseadas no esquema causa-efeito e obtenção de resultados imediatos, o *pragmatismo* de Dewey sublinha, fundamentalmente, o facto de o produto da arte referir-se menos ao trabalho acabado, ao resultado, do que ao desenvolvimento pelo qual, tanto artista quanto espectador, atingem uma experiência intensificada e transformadora do real, muito embora essa relação deva comportar, para ser completa, uma corporização externa (objeto artístico) estimuladora do organismo. A existência da arte é a prova, para Dewey, de que o indivíduo se serve dos materiais e das energias da natureza experienciada de forma a transformar e a ampliar a sua própria existência. Ao contrário do empirismo histórico de Lock e Hume, o pragmatismo da escola americana do início do século XX (Charles Peirce, William James, John Dewey), incide não sobre os precedentes mas sobre as *possibilidades de ação*, abrindo espaço aos fenómenos consequentes futuros, à fabilidade dos factos observáveis e, por consequência, ao novo e à liberdade.

O contexto da vida americana, marcada pelo caráter instável e progressivo, não deixaria de contribuir favoravelmente, de resto, para a concepção do mundo como algo em formação contínua, opondo ao abstrato, ao geral e ao inerte das teorias monistas, o individual, o particular e o efetivo. A *pragmata* dá-nos a ver as coisas na sua pluralidade, ela ensaia a ideia de um *mundo plástico* no qual o pensamento tem uma ação construtiva e implica consequências para o futuro, fazendo aparecer o indivíduo como o principal detentor do pensamento criativo e como máximo responsável pela sua aplicação, sendo neste último aspeto que reside o critério do seu valor.

Daí que o pragmatismo de Dewey tenha evoluído, relativamente quer a Peirce quer a James, no sentido de um *instrumentalismo* centrado na determinação experimental do pensamento, isto é, na função do pensamento enquanto reconstituído e construtor ativo do mundo (ao invés de simplesmente reconhecê-lo), sublinhando-se a importância da experiência particular e das variações espontâneas e originais na concretização de uma nova unidade, por sua vez derivada de cadeias de relações e da aplicação *instrumental* e *experimental* de conceitos, de experiências e de juízos. Dewey afasta-se, desta forma, da lógica do idealismo neo-hegeliano, pelo qual o pensamento que compreende e *constitui* o objeto e o universo, adquire o estatuto de um *juízo total* que busca a identidade absoluta do real com a representação e o conceito, operando-se, assim, uma efetiva coincidência entre o pensamento e o ser, algo que, em Dewey, é manifestamente rejeitado.

Opera-se, por outro lado, uma saída relativamente à dicotomia entre o racionalismo e o empirismo. Se o primeiro é fundado no arquétipo e na anterioridade da ideia relativamente ao real, o segundo atribui exclusivamente a ideia à sensação, algo que, no limite, leva à possibilidade de inexistência do mundo exterior. A proposta de Dewey residirá naquilo que poderemos designar de *empirismo subjetivo*, surgindo a arte como espaço privilegiado de uma coexistência entre o material e o ideal, o que leva o autor a conceber a matéria e a sensação como corporização (*embodiement*) daquilo que, em abstrato, é entendido como o ideal ou o espiritual. Em Dewey, a afirmação persistente do *fisicalismo* da experiência artística não quer dizer que ela seja mais física do que intelectual. Como o próprio refere, ela *é mais* do que intelectual pois inscreve o intelectual na particularidade e imediaticidade da experiência sensorial qualitativa, uma experiência que envolve a vitalidade do organismo e que é irreduzível, como tal, à universalidade dos conceitos trabalhados pela linguagem e pelo intelecto, que são, por natureza, instâncias classificatórias e gerais.

A concepção estética do etéreo (*the etherial thing*) como dimensão espiritual desvinculada dos sentidos é assim destruída a favor de uma implicação mútua entre a ideia e a sensação. A própria racionalidade é orientada por processos intuitivos, isto é, por dados da experiência sensível que escapam às prescrições e proposições demonstrativas. Apenas pela integração da imaginação e dos sentidos na razão se poderá chegar a uma ideia da verdade: “(...) no ‘reasoning’ as reasoning, that is, as excluding imagination and sense, can reach truth. Even ‘the greatest philosopher’ exercises an animal-like preference to guide his thinking to its conclusions (Idem, p.33). Sustenta-se, desta forma, a suspeita de que a motivação estética é o fator decisivo para o discurso estético e filosófico. A potência que move a filosofia é, como em Nietzsche, uma potência de ordem imaginativa e ficcional. O pensamento filosófico comporta um exercício de

fabulação que, tomando o horizonte das coisas como o inatural e o intempestivo, afirma a importância da produção de proposições originais e criativas que não se demonstram, um pouco à semelhança da filosofia hodierna que parte do pressuposto de que a *função* principal da filosofia é a de pensar questões que não têm resposta e que integram a questão na sua solução, abraçando o caráter irresolúvel, fragmentário e incerto da realidade.

Todas estas considerações levarão Dewey a pensar, e ainda que de forma menos espontânea, uma outra questão não menos fundamental, relativa à problemática de saber, então, *O que é que se conhece?* Uma vez mais, a reflexão recusa a alternativa de oposição dualista entre, neste caso, o que está no interior e no exterior. Em Dewey, a percepção é, como já referido, indissociável da sensação orgânica e imediata, mas ela implica o reportório de conhecimentos, experiências e memórias pelo qual o indivíduo atribui um significado *singular* ao objeto. O que se conhece do exterior tem continuidade no interior ao nível de uma lógica operativa e instrumental.

Como é indicado pelo autor no texto *O Desenvolvimento do Pragmatismo Americano*, originalmente publicado em 1922, a lógica passa a inscrever uma *metafísica* simultaneamente *realista* e *idealista* por aceitar coisas independentemente do pensamento e, ao mesmo tempo, por assumir o pensamento como potência que faz nascer *atos distintos que modificam os factos e eventos futuros*. Revela-se perfeitamente plausível, deste modo, a possibilidade de apreender a *sensibilidade* da forma sem referencial. Mesmo quando incide sobre o *extrínseco*, a forma e o *fora* constituem ações sobre o objeto e sobre o conhecimento.

A ideia da forma sem referencial pode surgir então como um *extrínseco metafísico*, tal como acontece na arte abstrata (o quadro negro de Malevich surgindo como um dos exemplos mais claros). Seguindo Albert C. Barnes, Dewey defende, precisamente, que a referência ao real não desaparece no momento em que as formas deixam de ser equiparáveis ou semelhantes às formas reais do objeto, tal como a objetividade da ciência não desaparece quando é pensada em termos de símbolos químicos ou conceitos próprios. Aquilo que é representado, na arte abstrata, são as *qualidades* do objeto, e mesmo a pintura figurativa implica sempre um certo grau de abstração do objeto figurado. Essa distância é fundamental para que o objeto apareça de maneira diferente, isto é, para que seja transformado e liberto das associações convencionais da percepção e do entendimento normalizado.

A *forma* na experiência estética comporta, como tal, a qualidade do que é experienciado como *transferência* e *ressonância* do objeto representado. Tal significa que cada sentido responde e atua através de todo o organismo, numa ligação com a totalidade dos sentidos, orientando o indivíduo para uma complexificação da experiência presente. As mais das vezes, as sensações produzidas pela obra de arte estão demasiado longínquas e ocultas para serem identificadas, constituindo, assim, uma espécie de nebulosa incerta e fascinante que envolve a especificidade da percepção estética. Dewey insiste no facto de toda a recriação de uma experiência dever comportar um caráter cumulativo que ultrapassa a percepção de um só sentido.

Se é verdade que, por exemplo, nas artes plásticas, a ênfase é colocada no espaço, enquanto na música ou na literatura essa ênfase é posta no tempo, o certo é que, segundo Dewey, a diferença da *substância variada* das artes reside, em parte, no tratamento dado

a uma *substância comum*. Isto porque, segundo o autor, cada forma artística possui ativamente o que a outra explora, funcionando como uma estrutura de suporte ao que é trazido para o primeiro plano. Se assim não fosse, as propriedades enfatizadas evaporar-se-iam numa homogeneidade imperceptível.

Numa pintura, por exemplo, a cor autonomiza-se e ganha uma expressividade imparável por inscrever qualidades de movimento, tato e som que, originalmente, não lhe pertencem, levando ao limite a experiência das particularidades e das partes constituintes da obra. Por outro lado, é necessário insistir que, na experiência estética, a imediatez e a singularidade da sensação cruza-se com a mediação intelectual, permitindo ainda a intuição de uma totalidade. Uma vez mais, e para surpresa de alguns dos seus críticos, a noção de intuição ganha importância decisiva em Dewey: “(...) the penetrating quality that runs through all the parts of a work of art and binds them into an individualized whole can only be emotionally “intuited”. The different elements and specific qualities of a work of art blend and fuse in a way which physical things cannot emulate. This fusion is the felt presence of the same qualitative unity in all of them” (DEWEY, 1980, p.192).

As partes são discriminadas mas só a intuição poderá integrá-las numa relação dinâmica e total. A isto, diz o autor, não se dá um nome, pois é o que anima o espírito da obra de arte, é o que faz sentir a própria obra como uma realidade em si e não como uma representação derivada de um modelo real ou ideal. Ela rompe com a percepção do objeto físico apreendido em função dos limites concretos do seu delineamento espacial, algo a que o sujeito se habituou por estabelecer uma relação meramente operativa com as coisas da realidade. Mas a experiência estética comporta uma indefinição desses limites, fazendo com que cada elemento passe por estados de variação, de focado-desfocado, presente-ausente, próximo e distante, numa dinâmica de equilíbrio interna: “Things, objects, are only focal points of a here and now in a whole that stretches out indefinitely. This is the qualitative “background” which is defined and made definitely conscious in particular objects and specified properties and qualities. There is something mystical associated with the word intuition, and any experience becomes mystical in the degree in which the sense, the feeling, of the unlimited envelope becomes intense - as it may do in experience of an object of art” (DEWEY, 1980, p.193).

A intuição comporta, desta forma, uma percepção *mística* por inscrever o sentimento de que os limites são, na verdade, ilimitados. O limite existe, mas move-se à medida que nós nos movemos, não sendo nunca possível pôr cobro à suspeita de que há sempre algo que está para lá da realidade e que nos excede. Neste aspeto, a posição de Dewey é claramente kantiana, aproximando-o da experiência estética do *sublime*, tal como tratada por Kant, uma vez que é convocada a ideia de um objeto desprovido de formas, assim como de um infinitamente grande e infinitamente pequeno inteiramente incontrollável e que rompe com as faculdades da própria imaginação.

Tal como exemplificado por Dewey, no mundo percecionado funcionalmente, nós não vemos mais do que uma árvore com uma rocha disposta na sua base; se concentrarmos o nosso olhar sobre a rocha e depois sobre o musgo da rocha, talvez então vejamos, munidos de um microscópio, pequeníssimos líquenes que irrompem do musgo. Seja o campo de visão vasto ou diminuto, nós experienciamo-lo como parte ou *fragmento* de um mais amplo e inclusivo *todo* que se expande indefinidamente. Ora, de cada vez que

existe uma focalização específica do objeto, existe um recíproco recuo até a um *implícito*, um *disforme* que não é nem intelectualmente nem perceptivamente atingível. Mas o implícito é, em Dewey, um elemento operativo, ele é uma *função* do todo, e não um elemento do qual faz parte.

Como vê o autor, este inexplicável foi tratado frequentemente pelos simbolistas: “The symbolists have exploited this indefinite phase of art; Poe spoke of ‘a suggestive indefiniteness of vague and therefore spiritual effect’, while Coleridge said that every work of art must have about it something not ‘understood’ to obtain its full effect (DEWEY, 1980, p.194). A posição de Dewey é, no entanto, cautelosa, pois confere ainda à obra de arte o primor da clareza e da inteligibilidade que caracteriza a experiência estética, mesmo que se aponte para uma totalidade sempre dinâmica e em construção. Por outro lado, a sensação da extensividade do *todo* aparece, em Dewey, como a marca da sanidade do homem, pois integra a experiência estética no contexto espaço-tempo que nos é comum, ao contrário do que aconteceria com o *lunático*, que isola a experiência como rutura relativa a um substrato comum.

Seria necessário levar o *irracional* e o *imperceptível* da obra de arte, tal como antevistos por Dewey, a consequências que não podem ser explicadas nem tão pouco reduzidas a enquadramentos de cariz patológico, mas isso é algo que, em nossa opinião, exigiria uma abordagem pelo menos introdutória a algo que Dewey decide nunca referenciar: a relação desse corpo sensível e desejante, tão bem trabalhado pelo autor, com o aparelho tecnológico das novas formas de produção imagéticas, como o cinema ou a fotografia. Apesar desta lacuna, que pode ser eventualmente notada pelo leitor mais assíduo e expectante, o facto é que *Art as Experience* constitui uma obra estranhamente ausente das bibliografias de referência da arte e da estética, talvez, ironicamente, pelo facto de esta ser a única obra abertamente orientada para a temática da arte num autor cuja extensa bibliografia aborda, preferencialmente, assuntos relativos à Filosofia, Psicologia, Educação e Pedagogia. Acima de tudo, esta obra de Dewey lança sólidas bases para a compreensão aprofundada das mais excitantes e potentes questões que se colocam atualmente à arte, estabelecendo importantes ligações com os atuais problemas da percepção, da corporeidade e da afetação do sujeito na sua relação com o objeto artístico.

Recebido em 03/03/2017. Aprovado em 03/06/2017.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.