

Sobre o sentido da experiência estética¹

*Roberto Diodato*²

Qualquer interesse na experiência estética, conhecimento sensível, conhecimento corporal, na forma como ela muda e se expressa, deve preliminarmente hoje chegar a um acordo com todas as variações estesiológicas (de sensibilidade e cognição) provocadas pelas novas tecnologias, especialmente pelos processos de virtualização. Portanto, a análise do sentido da experiência estética e de uma apreciação filosófica das novas tecnologias figura entre as tarefas específicas da estética em curso, quanto a se opor alguma resistência à estetização da política, de acordo com o que Benjamin chama de “politização da arte”.

Palavras-chave: estética; experiência; arte; educação

1 Texto traduzido por Monica Fantin. *On the Sense Aesthetic Experience* foi originalmente publicado na Revista *Research on Education and Media*, REM, VI, N.2, December, 2014. Disponível em http://ojs.pensamultimedia.it/index.php/rem_en/article/view/1409

2 Professor Associado de Estética, no Departamento *Scienze della Formazione*, da *Università Cattolica di Milano*, Itália, email roberto.diodato@unicatt.it

On the Sense of Aesthetic Experience

Abstract

Any interest in aesthetic experience, sensible knowledge, bodily knowledge, in how it changes and expresses itself, should today preliminarily come to terms with all the esthesiological variations (i.e. in sensibility and cognition) provoked by new technologies, notably by the virtualization processes. A thorough analysis of the meaning of aesthetic experience and the philosophical assessment of new technologies figure therefore among the specific tasks of current aesthetics, as to oppose some resistance to the aestheticization of politics, according to the line of enquiry called by Benjamin 'politicization of art'.

Keywords: Aesthetic; experience; art; education

Sobre el sentido de la experiencia estética

Resumen

Cualquier interés en la experiencia estética, conocimiento sensible, conocimiento del cuerpo, en la manera cómo cambia y se expresa, debe preliminarmente ponerse de acuerdo con todas las variaciones estesiológicas (es decir, la sensibilidad y la cognición) causada por las nuevas tecnologías, sobre todo por el procesos de virtualización. Por lo tanto, el análisis de la experiencia del sentido estético y de un examen filosófico de las nuevas tecnologías es una de las tareas específicas de la estética en curso para oponerse una cierta resistencia a la estetización de la política, de acuerdo con lo que Benjamin llama la "politización del arte".

Palabras clave: Estética; experiencia; arte; educación

Uma coisa bela é uma alegria para sempre;
 Cresce em graça
 Nunca passará no nada ...
 (Endymion Keats)

Os versos de Keats expressam o sentido de uma experiência que a tradição da filosofia ocidental chamou de “experiência estética”. Se trata de uma perspectiva essencialmente neoplatônica, que hoje talvez não é mais praticada a nível de experiência social difusa, não mais possível como sentido estético comum compartilhável. Me pergunto qual é hoje o principal significado da experiência estética, e portanto qual pode ser o sentido de experiência estético-artístico hoje, e qual seu valor para um jovem pesquisador. A experiência estética que os versos de Keats ressoam foi descrita por Benjamin no século XX em seu famoso ensaio de 1936, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, com a palavra “aura”. O que Benjamin queria dizer com isso?

Sabemos que o termo “aura” assume diversos significados em Benjamin, mas aqui é importante lembrar que “aura” designa uma experiência do mundo, e não primariamente uma experiência de arte, uma experiência que a arte pode a seu modo provocar. Lembremos a célebre “ilustração” benjaminiana:

O conceito de aura proposto acima faz referência aos objetos históricos e podem ser ilustrados com referência à aura dos objetos naturais. Nós definimos aura como aparição de um fenômeno único de distanciamento por mais próximo que possa ser. Se em uma tarde de verão, repousando, você seguir uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo que lança sua sombra sobre você, isso significa respirar a aura destas montanhas, desse ramo (BENJAMIN, 1936, p. 479).

Não apenas a aura é potencialmente própria de qualquer coisa, mas não de coisa qualquer, é também um respiro em que o espaço é interiorizado como tempo, e espaço e tempo precipitam uma ruptura do corpo que pode fazer-se memória, uma espécie de vibração da vida na sua fragilidade, no estar a ponto de perder-se. A aura, escreve Benjamin na “segunda versão” do seu ensaio, é “uma trama singular de espaço e do tempo: a aparição única...” (idem,

p. 440). O tema da “singularidade” é reiterado a propósito da “auraticidade” de uma obra de arte, uma vez que “inseparável do contexto da tradição” (idem, p. 480). Tradição que é entendida como coisa “viva”, uma vida marcada pela variação e, ao mesmo tempo, pela emergência da singularidade. Como experiência e não primariamente uma coisa ou um ser, a emergência da singularidade é uma experiência de contingência eterna, de uma quietude do ato de ser, um momento de sua transição para o nada. Experiência certamente subtraída à previsão da vontade, ao desejo ou ao significado, para a qual tal subtração não é perda, mas especial intensidade que possui o ritmo tranquilo da respiração. Na “ilustração” benjaminiana é intencionalizado um estado de experiência que eu chamaria quietude do ato, naquilo em que a vida “antes de tudo” descansa.

Agora sabemos que a reprodutibilidade técnica da obra de arte envolve, de acordo com Benjamin, a perda da aura, e transforma a fruição atenta e competente da obra de arte na fruição ‘distraída’ típica das massas. De acordo com Benjamin, este não é um fenômeno em si negativo, mas pode se tornar caso se produza o que ele chama de “estetização da política”, ao qual contrapõe a “politização da arte”. O que Benjamin entendia por “politização da arte” não está claro, mas está absolutamente claro que no decorrer do século XX aconteceu, sob vários disfarces, a estetização da política. Uma estetização da vida social ligada também ao desenvolvimento da tecnologia, além dos caminhos da vida social e produtiva.

Um primeira consideração é que a tecnologia de hoje, em comparação com o tempo de Benjamin, é outra coisa, e em diversos aspectos. As mídias são claramente um dispositivo (FOUCAULT, 1977); elas não são um instrumento através do qual o homem representa a realidade, são um dispositivo de governo impessoal, controle, manipulação, vigilância. Podemos dizer “impessoal” como reticular, difuso, penetrante, generalizado, que produz processos de objetivação e subjetivação, afinal, é um todo enquanto ambiente, ecoambiente tecnológico, ar, atmosfera eletrônica global, condição de possibilidade não só de comunicação mas de vida. Não se trata portanto, de um poder que é interiorizado no sistema de

crenças e de sentimentos coletivos e individuais permitindo uma compreensão genealógica tal que assegura formas de resistência em situações críticas. Nenhuma objetivação se dá na esfera estética, no gosto mediatizado. Esse gosto que é propriamente meu, incorporado no desejo e na escolha, não é possível. A mídia é um lugar da experiência, tal como indica o termo *medius*: lugar de meio, de troca, de relação, daí *medium*, meio, mídia. Do lugar ao instrumento e de volta ao lugar.

Hoje, esse lugar é quase plenamente tecnológico, mas a era das *neotecnologias* digitais tem estabelecido uma relação inédita entre homem e técnica, uma vez que a respeito delas “o homem é absolutamente marginal (...) as novas tecnologias não são mais extensões ou próteses (...) mas extroversões separadas das funções humanas básicas que tendem progressivamente a fazer-se autônomas e auto-operantes”(COSTA, 2005, p. 44-45). As novas tecnologias digitais determinam o fim do duplo paradigma que tem orientado a reflexão sobre a técnica: 1) a técnica como um instrumento para suprir a falta de habilidades adaptativas tipicamente humanas (tese classicamente apresentada por GEHLEN, 1957 e muitos outros); 2) a técnica como prótese “natural”, que é originalmente ligada à “natureza humana”, em si mesmo hibridizada com o artificial (tese potente de LEROI-GOURHAN, 1964-1965). As novas tecnologias, ao contrário, estariam *além* do homem, e seria propriamente o homem que se reconfiguraria através delas e, substancialmente *nelas*, como em torno de um centro gravitacional mutável e plural. A esse respeito, Baudrillard (1988) elaborou o conceito de “videoesfera” como sentido geral das novas tecnologias digitais, hipermídias e telemáticas. No entanto, após análise mais aprofundada, tal conceito pode ser reducionista e potencialmente enganoso, visto que as novas tecnologias de informação não são somente processos de análise e síntese de aparência apenas “tele-visivas”. Mas além da terminologia, a mensagem é clara: as novas tecnologias, mais que instrumentos ou explicações sobre a chamada “natureza humana”, parecem constituir-se como fluxos autônomos, que são talvez expressão de uma característica anteriormente oculta da *physis*. Em outras palavras, as novas tecnologias envolvem o ser humano, elas estruturam e desestruturam o humano (as modali-

dades perceptivas, as emoções e os desejos, as trocas sociais, e em geral, a conexão corpo-mente) no interior dos seus processos, e a crescente autonomia torna o humano excêntrico em relação a elas. Consequentemente, os processos tecnológicos não estão mais sob o controle e compreensão da vontade nem dos projetos do indivíduo. Talvez isso nos leva a reconsiderar a síntese *physis-techne* como lugar próprio do ethos, do habitar humano. E se até agora, a polis tem sido a expressão mais articulada dessa síntese, nos dias de hoje a dimensão do político não parece ser suficiente. Um novo horizonte se delineia no cruzamento de uma biopolítica e de uma bioestética (MONTANI, 2007), na realidade quase já completamente sobreposta em uma síntese que possui aspectos letais, só aparentemente nas superestruturas da economia.

Aquela estetização da política que em Benjamin era a legitimação das relações de propriedade através da produção de valores culturais, e resultava em guerra como fenômeno essencialmente estético-econômico, assume agora *também* outras características. Obviamente, por política, Benjamin entende a vida da *polis*, a vida pública. É fácil descrever criticamente as principais características do imaginário midiático relacionado ao sistema de desejos próprios do nosso tempo de marketing emocional, através de alguns conceitos clássicos do contemporâneo, como a sociedade do espetáculo (ou a sociedade *show business*), a sociedade de simulacros - onde “simulacros” significa a privação da relação com qualquer realidade, mesmo aquela que mascara a ausência da realidade (BAUDRILLARD, 1981) -, esteticidade difusa e generalizada (moda, design, publicidade, videoclip, embalagem, paisagem ambiental, etc.). Nesse contexto, os sentimentos pessoais são apenas uma repetição da “já sentido” (PERNIOLA, 1990), de um ambiente de sabores impessoais, sentimentos, emoções e preferências que não permitem qualquer distância crítica, porém imediatamente dadas – que graças a complexos processos de mediação se configuram como midiocracia ou poder da mídia - e externamente sentidas, para além de qualquer processo de interiorização, e até mesmo para além de qualquer “falsa consciência”. Isto ocorre porque, “o espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento

autônomo da não-vida” (DEBORD, 1967, §2). Como uma válida descrição do campo de reflexão, novamente a metáfora benjaminiana do *sex appeal* do inorgânico é poderosamente empregada. E se consideramos correta a afirmação de Debord, que

o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (...) não pode ser entendido como uma distorção deliberada do mundo visual, como um produto da tecnologia da disseminação massiva de imagens. Isso é mais uma *Weltanschauung*, uma ideologia que se torna efetiva, atualizada e materialmente traduzida, uma visão de mundo transformada em uma força objetiva. (...) Não é um elemento decorativo, um suplemento que se acrescenta ao do mundo real. Pelo contrário, é o coração do irrealismo da sociedade real. (...) o espetáculo sintetiza o modelo presente e dominante na vida social (1967, § 4-6).

Entendemos a extrema dificuldade de pensar a produção artística hodierna segundo a orientação dos clássicos do século XX, ou seja, como a operação de novidade real e de resistência que não é somente residual e sem nenhuma incidência nas práticas sociais de construção de sentido. Por outro lado, é difícil distinguir, além dos processos de legitimação institucionais (entre os quais os do mercado) certas produções artísticas atuais de alguns refinados produtos industriais. Trata-se de uma dificuldade que se origina em uma série de fatores dificilmente elencados porque - além discussão teórica - tem suas raízes na complexidade cultural contemporânea e, portanto, nos complicados processos de combinação, incorporação, síntese entre os produtos da chamada “alta” e “baixa” cultura. Isso equivale ao novo mas trivial reaparecimento, alinhado com as principais tendências de um tempo trivial, da questão da morte da arte: “o fim da arte” só é concebível se os homens já não são mais capazes de distinguir entre verdadeiro e falso, bem e mal, bonito e feio, presente e futuro. Este seria o estado de barbárie, perfeito ápice da civilização - e tal estado é na realidade uma possibilidade histórica” (MARCUSE, 1972, p. 121).

A arte, entendida como último recurso, como a última forma de resistência contra a experiência estetizada que

desloca e superficializa a beleza nos processos midiáticos e mercantis, a arte que abandonou qualquer serenidade e escapa do jogo da indústria cultural - evitando representar o horizonte simbólico que absorve a forma nos mecanismos da economia ficcional, e assim opõe a forma artística como tensão ético-anestésica e abertura à alteridade, à impregnação dos processos de estetização - hoje não possui legitimidade social fora dos mecanismos de mercado. Trata-se de um passo posterior que ainda não foi tomado não apenas em relação à época de Benjamin, mas também de Adorno: “Se se assume a aura de Benjamin - a presença do não presente - como fator determinante da obra de arte tradicional, a indústria cultural é definida pelo fato que ela não contrapõe ao princípio da aura um princípio diferente, mas conserva a aura em decomposição, como uma névoa no nevoeiro” (ADORNO, 1967, p. 62). Se hoje a aura em decomposição, produto de uma diferente e neo-tecnológica indústria cultural é a única aura possível, então é sem conotações e o odor da putrefação já não é mais perceptível. É a aura e nada mais, que caracteriza uma obra única e repetível, autoral e de massas. Hoje, a forma aurática por excelência é a imagem da fofoca, que é a múltipla percepção de uma proximidade, por mais longe que possa ser. Modelo de sobrevivência aumentada: não a morte da aura, mas a aura de morte.

Como pode reconfigurar-se então o pensamento que indaga a *aisthesis*, isto é, a complexa percepção em que as potências do corpo e da mente operam em conjunto indissociável no seu valor cognitivo-produtivo de ser do homem e do mundo? Como a “politização da arte” pode ser estrategicamente repensada? A este respeito, dois pontos podem ser enfatizados: 1) a experiência estética é estruturalmente relacional; 2) a experiência estética é eminentemente corporal. Na verdade, a estética como disciplina filosófica nasce na modernidade tal como reivindicação da corporeidade e de sua peculiar força cognitiva e produtiva. Percepção, imaginação, criatividade, sentimentos, intuição, gosto, gênio, todos os modos de conhecer-produzir o mundo, a natureza, os outros, todos conectados ao corpo, que não podem ser concebidos sem o corpo. Potências que são zonas de sombra, lugares enevoados longe da luz da razão, difícil de expressar

no rigor do argumento, e ainda assim tão relevante, quase que humano na sua complexidade nesse seu dizer, irreduzível a qualquer consideração abstrata. Dessa renúncia à abstração - que não quer dizer renúncia ao pensamento rigoroso - decorre, a meu ver, o valor atual e formativo da experiência estética. Um valor muito estranho e de fato, "desatualizado", profundamente desatualizado.

A experiência em geral consiste em processos complexos de relação, troca, tentativas de adaptação dentre organismo e ambiente que implicam ações, hábitos, funções ativas entre fazer e sofrer. Portanto, a matéria da experiência não é antes de tudo os objetos que o sujeito teria experiência, pois experiência é síntese da matéria e ato, e tal síntese é interação. Mas se o termo interação implica ação "entre" polaridades, se deve então dizer que a experiência acontece em seu sentido pleno, quando os pólos não se relacionam em si previamente constituídos, mas se organizam como processos que permitem o desenvolvimento das diferentes polaridades. E isso é o que ocorre por exemplo, na experiência estético-artística, entendida como perfeição ou realização daquela experiência estética difusa que ocorre em certos momentos da vida cotidiana quando a nossa relação com o meio ambiente, e em conformidade com nós mesmos, atinge um ponto de equilíbrio dinâmico. Na verdade, a experiência estético-artística não é nem emocional, nem prática, nem intelectual, mas se constitui na unidade desses fatores. Como John Dewey já escrevia em seu livro *Arte como Experiência* (1925) "A arte representa (...) o evento culminante da natureza e ao mesmo tempo o grau mais elevado da experiência" (p. 8). Dewey distinguia a ideia da Arte como experiência (DEWEY, 1934). A obra de arte é então, uma experiência estética plenamente realizada e vice-versa. Isto significa pensar a obra de arte não apenas e primariamente como objeto, mas como evento, ou como objeto-evento. Enquanto lutava contra qualquer forma de dualismo, Dewey pontuava na arte como experiência o lugar exemplar em que as polaridades passividade e atividade, constituição e fruição são distintamente entrelaçadas produzindo assim a concretude existencial da obra, que ocorre além das diferenças entre a mente e o corpo, sentidos e intelecto, espírito e matéria. Consequentemente a ação artística

em seu complexo desdobramento, aparece como estrutura dinâmica densa, legível como realidade apenas nas camadas e extratos genéticos da experiência que consiste a tanto a nível constitutivo como de fruição, objeto-evento concebível e pensável apenas em sua estrutura antro-po-ontológica. Deste modo se compreende a *noção de completude da experiência* que para Dewey caracteriza a experiência estético-artística. Não é simplesmente o mero prazer ou o gozo que o sujeito da experiência provaria como um sinal de completude da experiência em si, mas é a perfeição e um entendimento vivo, tanto sensual e como intelectual, do significado da experiência em geral. Temos assim a dissolução de uma relação meramente naturalista entre objeto e sujeito, entre interior e exterior. A experiência estético-artística é estruturalmente relacional, e nos revela que a categoria de relação é anterior à categoria de substância. A relação revela ainda mais profundamente o que é o mundo e o que somos nós, e por isso é mais significativa, inauguração de sentido e de possibilidade. No entanto, cada relação é feita de tempo e espaço. Nós, seres humanos, somos antes de tudo, formas de tempo, mas nas nossas relações com o mundo somos principalmente formas de tempo partidas, divididas entre o olhar voltado ao passado, com nostalgia do que foi perdido e o olhar voltado ao futuro, com ansiedade de um destino incerto. A experiência estética reelabora, organiza, reúne e compõe materiais físicos e psíquicos dos fantasmas que flutuam no oceano de memória, as pedras maravilhosas, os sons e as cores da natureza que reúne o passado e futuro num projeto coletivo compartilhável de um presente significativo. Isso implica uma alegria cognitiva, relacionada com o conhecimento, em que mente e corpo se entrelaçam, uma alegria que não tem nada a ver com a satisfação superficial, mas sim com o pathos de uma experiência intensa, que também pode ser estranha, perturbante. Se abre então uma temporalidade enigmática e arriscada, que toma a forma de pesquisa e a potência da imaginação. A principal referência aqui é uma forma de vida nômade, a experiência como uma viagem, e portanto como dimensão temporal de lugar, principalmente daquele lugar que nós mesmos estamos, mas também daquele espaço-tempo, daquela natureza gravada de memória em que somos, viagem da qual podemos retornar como especialistas pelo menos

nas dimensões do existir insuspeitável a um olhar totalizante e sedativo, que pretende traduzir a experiência em fórmulas sumárias. Várias metáforas clássicas retratam a experiência estética como uma forma de naufrágio ou peregrinação: se pensarmos na *Tempestade* de Shakespeare ou *Solidões* de Góngora, em que o naufrágio ou o “peregrino” (palavra que no lexico espanhol do século XVII não indica apenas quem faz uma viagem para alcançar o lugar do significado, mas também “algo raro e precioso”), não apenas “vê” e conhece outros mundos, mas modifica a própria experiência perceptiva, e portanto ideal, do mundo.

Educação para a forma de tempo, educação para percepção, a experiência estético-artística é assim constituição de localização: abre lugares, faz ser o lugar. Cada lugar na verdade não é sem o corpo (ou melhor: sem um corpo-mente) que o habita, ao ponto que esta habitação dá existência ao existente. A esse respeito, o lugar não é um espaço mensurável mas um conjunto de tensões, de envolvimentos, de expressividades. O meu olhar faz o lugar, o meu gesto faz o lugar de modo que o que está espacialmente longe pode estar significativamente perto ou o contrário. O lugar não é nem recipiente nem um a priori perceptivo. É um evento continuamente reversível, ou para usar a linguagem de Merleau-Ponty, é um “quiasma”, um ponto de cruzamento de dois feixes nervosos, de vidente e visível, cruzamento concreto de visível e invisível. O invisível é o que torna o lugar uma habitação, aquilo que torna um mundo para nós; o invisível, não pode ser, obviamente tornado visível, e portanto não pode ser apreendido como tal, isto é, como invisível, sem o corpo, o gesto, a voz, o olhar ... é o sentido do evento que de fato acontece e tem a sua peculiar concretude, sem nunca deixar-se agarrar e traduzir em um significado estabelecido. O invisível é sempre, por assim dizer, ligeiramente deslocado a partir da linha do meu olhar, e ainda assim é capaz de endereçar o meu olhar e guiar o meu desejo. Em *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty estabelece com força teórica o co-pertencimento de corpo e mundo ao mesmo tecido comunicativo, ao mesmo ser sensível “cru”, que ele denomina *chair du monde* (carne do mundo). Essa dimensão que precede a própria distinção de corpo e idéia e junto a ela a sua condição de possibilidade,

lugar em que ocorre a reversibilidade entre perceber e ser percebido. É uma base elementar inaugurativa, geradora de sentido porque é originalmente comunicativa. A *chair*, a carne, se expressa como linguagem e como idéia, idéia carnal, que não poder ser concebida sem o corpo, uma ideia perceptiva mesmo sendo propriamente uma ideia. Podemos destacar aqui a precisa convergência de estética e ontologia, visto que a *chair du monde* não é senão a linguagem expressiva do ser, que em algumas operações toma forma tornando nossa experiência participável e comunicável. O exemplo, bellissimo, escolhido por Merleau-Ponty para ilustrar este ponto essencial, é tirado da *Recherche* de Proust: *la petite phrase* da Sonatina de Vinteuil, que é o lugar de internamento do sentido da música na linguagem da poesia. São só cinco notas, mas representam “a essência do amor que “a pequena frase” não só torna presente a Swann, mas comunicável a todos os que a escutam, mesmo que eles a ignorem e se não saibam reconhecê-la nos amores de que não são mais que testemunhas” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 196). Além disso, “as ideias que estamos falando não seriam melhor conhecidas por nós se fossemos privados de corpo e sensibilidade; e neste caso elas seriam inacessíveis para nós [...] Assim, este tipo de ideia é essencial ser “velada na escuridão”, aparecer “sob um disfarce”. Elas nos dão a certeza que a “grande noite impenetrável e desalentadora da nossa alma” não é um vazio, não é um “nada”” (idem, p. 196-197).

Atualmente, desde que a dimensão invisível de qualquer lugar é divulgada pela obra de arte e este tipo de experiência é estética, então hoje precisamente as novas tecnologias, frequentemente empregadas na direção da estetização da política, por sua vez podem vir a ser um recurso útil de resistência e recuperação, assim como para ativar operações artísticas que poderiam ser capazes de libertar o sentimento comum de influência massificada. As ações de simulação virtual podem interessar e muitas vezes preocupam o merchandising da recreação. No entanto, as mesmas ações artísticas também podem implicar em possibilidades de criação de imagens, sempre ligadas a uma forma de irrealidade e fissuras existentes, que são propiciadas pelas tecnologias digitais. A este respeito, agora estamos num ponto de virada: é uma forma

de trabalho de arte, *form-of-artwork*, em que a própria obra artística é o lugar da sua deiscência? Assim entendida, ela é tomada como alguma coisa ou algum evento, sob a forma de um lugar para experiência estética, relacional e interativa permitida pelas tecnologias, que fazem obras de arte fora dos processos de virtualização. A obra de arte virtual equivale a um conjunto complexo de questões, que se situa na intersecção de várias tendências e que se desenvolve em um processo imprevisível de realização e atualização. A obra de arte, interativa, é capaz de encarnar as ações dos usuários de uma nova maneira, tornando-se uma experiência irreproduzível que acontece como um evento no ambiente que ela cria. Isso envolve forças para pensar a estrutura do corpo-ambiente como essencialmente relacional, ou como lugar existente num único encontro. E, se concordamos com o entendimento da obra de arte na era de dispositivos virtuais como o *mis-en-forme* de um contingente fora da experiência, então mais do que nunca será possível dizer com rigor que arte é experiência, e que os museus como o lugar onde a arte tem lugar, também são uma experiência. Certamente tal experiência também é coletiva, uma vez que o lugar da obra de arte, por encarnar os traços sensíveis, emocionais e cognitivos de seus usuários-atores, pode ser reformulado metaforicamente como um projeto de base. A obra de arte, ou mais precisamente os trabalhos de arte e os processos artísticos, tornam-se assim um espaço de mídia, revivendo o significado original de “medium” como “espaço público”: lugar do meio como um lugar de encontro. Tal espaço produzido digitalmente não é como os que já estamos acostumados, onde a presença da mídia coincide com a ausência de contato físico, como na televisão, mas sim um lugar-obra de arte que é um ambiente sensível, altamente corporal e inextricavelmente mental.

Este percurso foi seguido por uma instalação recente do grupo italiano Estúdio Azzurro (www.studioazzurro.com). Eles, por exemplo, reinventam as ideias de obras de arte e museu analisando o potencial de interatividade em ambiente virtual. Eles também avançam para uma estética de relacionamentos enfatizando as características coletivas e a socialização da constituição de uma obra de arte, como a construção de um espaço público

de base, que é absolutamente criativo na medida em que está confiando na contingência estrutural. O projeto de museus orientado para o tema de algumas áreas geográficas gira em torno da ideia de um espaço interativo de identidade e memória, onde o museu é o encontro de passado e futuro, sob a forma de um presente significativo. Tudo isso segue a direção definida por Benjamin da “politização da arte” e realiza a tarefa, que Dewey deu aos artistas e filósofos da estética, de “restaurar a continuidade entre as formas requintadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e os eventos diários, fazeres e sofrimentos que são universalmente reconhecidos por constituir experiência” (DEWEY, 2007, p. 3). Ou, em outras palavras, para inserir nas mais avançadas tecnologias a alma dos nossos lugares, a memória das pessoas e da cultura que se expressa por espaços habitados, para deixá-las falar “de novo”, de forma inédita e produtiva, para conectar a memória e as histórias da tradição com a forma de interatividade, que através da contaminação pode tornar-se rica em experiência. Quanto mais a experimentação artística for capaz de interagir com uma cultura que entende a arte como ocasião de experiência coletiva, visando o futuro, bem como formas não convencionais e linguagens, destruindo clichês perceptivos e cognitivos, possivelmente em diálogo aberto com aqueles de mente aberta nas tendências em design urbano e paisagem (DECANDIA, 2000; 2004), que estão tentando hoje reavaliar as dimensões da temporalidade e do invisível, mais será possível trabalhar na direção de um ethos estético de alguma utilidade.

Referências

- ADORNO, T. W. (1967) *Résumé über Kulturindustrie, Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Gesammelte Schriften* Band 10/1, Herausgegeben von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977.
- BAUDRILLARD, J. (1981) *Simulacra and Simulation*, tr. por Sh. Glaser, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.
- BAUDRILLARD, J. (1988) *Video World and Fractal Subject in Ars Electronica* (ed.), *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin: Merve Verlag, 1989.
- BENJAMIN, W. (1936) *Das Kunstwerk im technischen Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften*, I / 2,

Herausgegeben von Tiedemann R. und H. Schweppenhäuser,
Frankfurt: Suhrkamp, , 1990.

COSTA, M. (2005) **Dimenticare l'arte**, Milano: F. Angeli, 2005.

DEBORD, G. (1967) **The Society of the Spectacle**. New York
:Zona Books, de 1994.

DECANDIA L. (2000) **Dell'identità. Saggio sui luoghi. Per una
critica della urbanistica razionalità**, Rubettino: Soveria Man-
nelli 2000.

DECANDIA L. (2004) **Anime di luoghi**, Milano: Franco Angeli,
2004.

DEWEY J. (1925) **Experience and Nature, The Later Woks,
1925-1953**, vol. I: 1925, ed. por Jo Ann Boydston, Carbondale:
Southern Illinois University Press, 2008.

DEWEY, J. (1934) **Art as Experience**, New York: Minton, Balch &
Co, 1934.

FOUCAULT, M. (1977) **Le jeu de Michel Foucault, Ditos e Escritos
1954-1988**, Edição établie sous la direction de D. Defert et
F. Ewald avec la colaboração de J. Lagrange, vol. II: 1976-1988,
Paris: Gallimard, 2001, pp 298-329..

GEHLEN, A. (1957) **Man in the Age of Technology**, tr. por P. Lip-
scomb, New York: Columbia University Press, de 1980.

LEROI-GOURHAN A. (1964-1965) **Le geste et la parole**, 2 vols.,
Paris: Albin Michel, 1964-1965.

MARCUSE, H. (1972) **Counterrevolution and Revolt**, Beacon
Press, Boston 1972.

MERLEAU-PONTY, M. (1964) **The Visible and the Invisible**, C.
Lefort (ed.), Tr. por A. Lingis, Evanston: Northwestrn University
Press, 1968.

MONTANI ,P. (2007) **Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte
nell'età della globalizzazione**, Roma: Carocci, 2007.

PERNIOLA, M. (1990) **Del sentire**. Torino: Einaudi, 1990.

Recebido em 21 de julho de 2015.

Aceito em 01 de setembro de 2015.

