

## Os objetos e os seus usos

### *The objects and their uses*

Mariana Resende Corrêa & Cláudia Maria França da Silva

#### Resumo

Hannah Arendt faz uma diferenciação entre dois tipos de objetos: os objetos de arte e os objetos de uso comum. Ela defende que, ao contrário dos objetos funcionais, os objetos de arte não possuem uma utilidade e que, por serem únicos, não são bens de troca e não têm uma finalidade prática. Os objetos que têm funções são os artigos usuais que existem para atender as necessidades materiais e cotidianas do homem. O objetivo desse artigo é compreender os diferentes usos dos objetos no design e nas artes numa intenção de aproximação desse mundo objetual. No design, os objetos são estudados segundo a sua função utilitária e relação com o interior doméstico, em como se aproximam, algumas vezes, de referenciais da arte. Já na arte, os objetos são analisados enquanto elementos expressivos e integrantes de composições artísticas; são estudados segundo suas especificidades enquanto *ready-mades*, *objets trouvés*, objetos surrealistas e *assemblages*.

#### Palavras-chave

Objetos; Funcionalidade; Arte e Design.

#### Abstract

*Hannah Arendt makes a distinction between two types of objects: objects of art and objects of common use. She argues that, unlike functional objects, art objects have no value and that, being unique, are not exchange goods and do not have a practical purpose. The objects that have functions are the usual items that exist to attend the material and everyday needs of man. The aim of this paper is to understand the different uses of objects in design and the arts in an intention to approach this objectual world. In design, the objects are studied according to their utilitarian function and relationship to the domestic interior, and how they approach, sometimes, referential art. In the art, the objects are analyzed as expressive elements and members of artistic compositions, they are studied according to their specificities as ready-mades, objets trouvés, Surrealist objects and assemblages.*

#### Keywords

*Objects; Functionality; Art and Design.*

## 1. Os objetos de uso comum

O etnólogo Jean Poirier (1999) aborda historicamente o objeto em suas definições, características e relações com o homem. A partir do momento em que o homem fabrica o primeiro objeto, institui-se uma relação duradoura entre eles que, conseqüentemente os torna um par. O objeto torna-se o mediador entre o homem e o meio natural desencadeando a evolução cultural humana. Os objetos são como testemunhas, pois por meio deles é possível reconstruir a evolução das sociedades humanas (POIRIER, 1999, p. 14-18).

Falar sobre o objeto requer, portanto, que se fale também sobre o homem, sobre os diferentes tipos de relações que este pode estabelecer com o primeiro. Essa relação é trazida principalmente por Abraham Moles, o qual considera que o objeto nada mais é do que um instrumento fabricado pelo homem; um elemento que permite sua ação sobre o exterior, tornando o mundo mais “acessível, intimista e personalizável” (MOLES, 1981, p. 16). O homem modela o mundo a sua volta, se relaciona e se comunica por meio do uso do objeto.

Considerando que o objeto está atrelado ao homem enquanto produto fabricado que tem a função pragmática de atender às suas necessidades, o homem se utiliza, por conseguinte, de cada um desses produtos com o propósito de ter contato e de se colocar no mundo, tanto na esfera social quanto pessoal. No entanto, numa análise contrária a essa visão empirista e pragmática do objeto enquanto mediador, Jean Baudrillard defende que o estatuto primário do objeto é o valor de troca e não o valor de uso sustentado por Abraham Moles (MOLES et al., 1972, p. 43).

O objeto, segundo Baudrillard, é mediador, mas ao mesmo tempo, por ser imanente, quebra essa mediação. Por isso, o objeto tanto possui uma utilidade quanto ultrapassa o seu uso, decepcionando, às vezes, as expectativas de funcionalidade que se tem dele (BAUDRILLARD, 2001, p. 11 e 12).

Apesar dessa aparente diferenciação quanto a alguns usos simbólicos do objeto, as visões de Moles e Baudrillard podem entrar em consonância, a partir das colocações da filósofa Hannah Arendt. Ela defende que a fonte dos objetos usuais é a tendência do homem para a troca e o comércio. Conseqüentemente, esses objetos têm um fim lucrativo e prático: uso e consumo são imediatos.

Em outras palavras, podemos compreender que Arendt, defende, como Baudrillard, que a origem dos objetos é o valor de troca, é a função social para a qual o objeto se presta. Por outro lado, como Moles, a finalidade desses objetos é utilitária (valor de uso), é atender às exigências e necessidades da vida diária. A compreensão que se tem dos objetos, portanto, é de que, além de serem bens de troca, os objetos funcionais são usados com a finalidade de concederem estabilidade ao homem, mesmo que por vezes essa finalidade seja ultrapassada, como afirma Baudrillard (2001).

O objeto de função tanto social quanto pragmática compõe a própria vida cotidiana; praticamente tudo o que é utilizado por nós em nosso dia-a-dia são objetos que funcionam como meios para subsistir, nos mantermos, e para nós usufruirmos da vida de modo geral.

Quando a nova sociedade industrial passou a inserir na vida cotidiana dezenas de novos objetos com funções específicas e estéticas, o homem se cercou de um “invólucro de objetos”. Baudrillard afirma que esses objetos cujas práticas seguem a ordem moderna demonstram uma nova relação do homem com os objetos, em que tudo passa a ser dominado, manipulado, controlado e adquirido. Ao contrário da ordem natural, na qual o objeto é criado para atender as necessidades do homem, o objeto da ordem moderna surge para atender a uma ou mais funções (BAUDRILLARD, 2008, p. 34 e 35) criando, assim, necessidades.

Jan Mukarovsky conceitua o termo *função* como o uso habitual e repetido de um objeto que tenha um objetivo determinado. Para que haja função é preciso haver consenso social quanto ao objetivo para o qual o objeto é usado, ou seja, é preciso que a sociedade saiba identificar a função de cada produto. No entanto, Mukarovsky coloca que os objetos não estão atrelados a uma única função; praticamente todos eles servem para um conjunto de funções, até mesmo para finalidades diferentes das habituais.

Também pode ocorrer de um objeto ganhar outra função que não foi aquela para a qual ele foi produzido ou, com o tempo, de um objeto perder sua função convencional e ganhar outra. Com isso é possível inferir que, além de depender da coletividade para identificar a função ou as funções de um produto, depende do homem, no uso do objeto para fins pessoais, determinar o seu uso (MUKAROVSKY, 1981, p. 151 e 152).

O objeto na sociedade moderna é tudo o que “é artificial” e fabricado para ser manipulado pelo homem e para servir para alguma coisa. Ao contrário do que é nomeado por coisa (um galho, uma pedra etc.), que nem sempre é “produto específico do homem”, um objeto, de acordo com Abraham Moles, é independente e móvel; tem o caráter de ser “submisso à vontade do homem”, podendo ser manipulado e usado pelo mesmo. Para uma coisa tornar-se objeto ela deve possuir essas qualidades, bem como cumprir uma ou mais determinadas funções (MOLES, 1972, p. 25 - 28).

Ora, caracterizar o objeto como um elemento artificial manipulável e transportável pelo homem significa considerá-lo em relação à proporção do corpo humano, de modo que ele possa ser deslocado e dominado pelo indivíduo usando o seu próprio corpo. Portanto, os objetos são produtos feitos na escala do homem, que podem ser manuseados pelo corpo humano, que podem ser segurados, transportados, arremessados, arrastados, movimentados, enfim, que podem sofrer diversas ações produzidas pelo e para corpo do homem.

## 1.1 O objeto cadeira

Nessa categoria de objetos temos a cadeira que possui em sua forma e função uma relação bastante estreita com o homem, representando bem o grupo de objetos de uso comum. Sua função principal, que é cumprir da maneira mais confortável o repouso momentâneo do corpo humano, torna-a um item frequente e muito usado em todos os espaços sociais e familiares.

Para cumprir sua função principal, a cadeira precisa ter uma estrutura de suporte robusta para permanecer de pé, e um assento e encosto resistentes para suportar os pesos que lhe são impostos. A modernidade trouxe, em função da produção em escala industrial, a diversidade de usos para as cadeiras e a acessibilidade desses objetos para grande parte do domínio público.

O tipo de acomodação da cadeira é, portanto, ditado pelo uso que se faz dela; uma cadeira de jantar, por exemplo, possui um espaldar mais vertical para oferecer a melhor postura durante a alimentação, considerando-se que o seu tempo de uso é geralmente curto; uma cadeira de escritório deve permitir o movimento do corpo durante muito tempo de uso; e uma cadeira usada para atividades de lazer são geralmente reclináveis de modo a transferir o peso do assento para o encosto (DESIGN MUSEUM, 2012, p. 13).

A característica do assento em possuir as proporções do corpo humano sugere, de modo especial, uma fisicalidade e uma presença humana imanente a esse objeto que o reporta mais diretamente ao homem. Mesmo próximos a uma cadeira vazia, temos a sensação de uma “presença ausente”. Apesar de sua função prática, a cadeira possui uma corporeidade<sup>1</sup> própria que a coloca, naturalmente, como matéria imbuída de sentido.

De modo geral, o assento reflete as relações de afetividade, sociabilidade e intimidade que se estabelecem em um espaço, entre os seres humanos. Consequentemente, a cadeira admite conexões diversas, novas experimentações e novos sentidos que permitem outras funções e relações.

Historicamente, a cadeira existe desde as sociedades antigas do Egito, da Grécia e de Roma. Preservadas por meio de pinturas e esculturas, já que restaram muito poucos exemplares, as cadeiras eram símbolos de autoridade e, por isso, eram bastante decoradas e feitas de materiais nobres como o marfim, ouro e ébano. Em meio à ideia de que a cadeira simbolizava poder, as pessoas comuns se sentavam em tamboretas, bancos ou assentos mais rústicos de madeira que serviam para mais de uma pessoa se sentar (DESIGN MUSEUM, 2012, p. 22).

Na Idade Média a cadeira continuou sendo um atributo do sagrado, reservado aos reis e às imagens de Santos. O homem comum se sentava no chão, sobre almofadas, arcas ou bancos, dependendo da classe social a qual pertencia. Na corte de Luís XIV, o rei se sentava em uma cadeira de braços, o delfim em uma cadeira com encosto, os príncipes de sangue em tamboretas altas, os duques

<sup>1</sup> O sentido de corporeidade que gostaria de evocar na lida com a cadeira enquanto objeto é pensar que existe uma antropomorfia latente e intrínseca à sua constituição que me dá a imagem de um “corpo”, de uma “presença”, sempre que percebo aquele objeto.

em tamboretas comuns e os cortesãos em almofadas. O tamanho, a presença de braços e os enfeites eram marcas de distinção social (ROCHE, 2000, p. 235).

Ao se aproximar da mesa, entre os séculos XVI e XVIII, a cadeira conquistou a esfera social e tornou-se matéria de muitas criações (Idem, p. 232 e 234). A partir de então, a forma da cadeira reflete as evoluções da tecnologia e dos materiais usados em sua fabricação.

No século XVIII seu uso cresceu para a leitura, o lazer e as formas de sociabilidade mais amplas, além da sua relação com a mesa. Esse aumento de possibilidades de uso da cadeira justificou-se por ela permitir mobilidade e autonomia na composição do espaço segundo as situações de sua utilização (ROCHE, 2000, p. 251 - 253).

Essa popularidade das cadeiras no mercado também foi resultado da inserção do mogno na fabricação de móveis, que além de ser uma madeira densa, compacta e resistente a pragas, permitindo a construção de cadeiras fortes, é mais fácil de ser esculpida, possibilitando uma maior liberdade artística.

Chegou um momento em que o conforto se tornou uma preocupação e se passou a utilizar o acolchoamento do assento, do encosto e dos braços das cadeiras; os encostos passaram a ficar levemente inclinados para sustentarem as costas; e os assentos ficaram mais espaçosos para acomodar as saias e os casacos mais volumosos (DESIGN MUSEUM, 2012, p. 25).

Em meio à indústria de bens manufaturados, ocorreu uma “revolução silenciosa” marcada pela inovação das cadeiras projetadas por Michael Thonet, que representaram um grande salto tecnológico e tipológico. A criação da cadeira que se utiliza do calor e da água para curvar finas lâminas de madeira que depois eram parafusadas, permitindo o desmonte e o transporte para qualquer lugar, gerou um grande sucesso de crítica e público.

A cadeira nº 14 (Figura 1) foi produzida para suprir uma crescente demanda internacional por cadeiras para cafés (Idem, p. 26 - 30). A sua praticidade e o seu desenho harmônico são resultados da função específica para a qual foi projetada.

No entanto, uma cadeira, ou mesmo o objeto utilitário de modo geral, mesmo originado a partir de uma função, não poderia por vezes ser uma referência artística ao agregar elementos estéticos e intelectuais, bem como outras questões referentes à área das artes? Colocamos,



Figura 1 - Cadeira nº 14, 1859, Michael Thonet. Fonte: <http://migre.me/cITOT>.

portanto, em questão se todos os objetos criados no meio industrial são de fato feitos apenas para atenderem algumas funções específicas, sem ser possível considerá-los em relação às problemáticas artísticas.

## **1.2 Os objetos (não) funcionais enquanto referências da arte**

Na maioria das vezes é a função que determina a criação e a forma de um objeto. Percebemos isso pelo desenvolvimento do desenho industrial no século XX, como resultado de avanços em diversos setores da sociedade: do urbanismo, da construção civil e da arquitetura. O desenho industrial se desenvolveu relacionado à arquitetura moderna, a qual necessitava de um recurso à padronização e à progressiva industrialização de todos os tipos de objetos relativos à vida cotidiana, segundo um pensamento racional e funcionalista. Ao desenho industrial cabe projetar para a indústria desde um plano urbanístico de uma grande cidade a um projeto de uma colher (ARGAN, 1992, p. 264 e 270).

A *Bauhaus* (1919-1933) foi uma escola alemã de enorme importância para o desenvolvimento do desenho industrial, e tinha como uma de suas finalidades recompor, por meio do racionalismo, o vínculo entre a arte e a indústria, de modo a constituir a arte como um componente cultural da sociedade industrial. Numa projeção para o futuro, buscava-se, dentre outras coisas, a “integração de qualidades estéticas a todos os produtos industriais, entendidos como agentes de comunicação e educação social” (Idem, p. 340).

A escola da *Bauhaus* afirma que a qualidade estética de um objeto deve ser a forma de sua função, na busca de sua utilidade prática; o valor artístico é alcançado por meio da tecnologia industrial da produção. Existe uma preocupação com o apuramento estético do ambiente cotidiano, no sentido de torná-lo propício à liberdade individual, integrando o indivíduo ao espaço funcional. No entanto, essa integração e liberdade são contidas por uma organização racional da existência, na qual se baseia a *Bauhaus* (Idem, p. 358).

Nesse campo das técnicas, Giulio Carlo Argan expõe a antítese presente entre o Surrealismo e o Construtivismo, enquanto duas correntes que refletem a mesma situação cultural com soluções variadas para os mesmos problemas. Primeiramente, os construtivistas utilizam as técnicas “sociais” baseadas na tecnologia industrial, e os surrealistas se servem de técnicas não projetadas que permitem o surgimento de imagens do inconsciente. Apesar de as duas terem o propósito de reestabelecer uma relação entre as atividades artísticas e as atividades sociais, para os construtivistas, a arte é algo que se faz “para” a sociedade, e de acordo com os surrealistas é algo que se faz “na” sociedade (ARGAN, 1988, p. 65).

Para ambas as correntes, “a obra de arte não é um objecto privilegiado, um modelo de valor, a fruir sem o consumir, mediante um puro acto de contemplação” (Idem, p, 65). Os objetos surrealistas valem por serem meios de iludir, desmistificar e ridicularizar tudo aquilo que tem sentido e função racional; por

evocarem o que é irracional e inconsciente, eles são objetos de funcionamento simbólico. Estes se contrapõem aos objetos racionalmente projetados e utilizados pelos construtivistas, os quais são símbolos “da eficiência operativa da sociedade industrial” (Idem, p. 66).



Figura 2 - Cadeira *Wassily*, 1926, Marcel Breuer. Fonte: <http://migre.me/cJIRn>.

No entanto, Argan coloca que a antítese existente entre as duas correntes não é radical a ponto de não permitir uma relação entre elas. Paul Klee trabalhou entre essas duas posições durante os anos em que foi professor na *Bauhaus*, considerada como o centro de pesquisa operativa do construtivismo. Klee construiu, então, uma “teoria da forma e da figuração” e uma rigorosa metodologia didática; ao mesmo tempo, seus trabalhos com folhas desenhadas e coloridas são explorações do inconsciente, descrições “do desenvolvimento da vida interior no tempo” (Idem, p. 66). Seus trabalhos foram importantes para as inovações estudadas na *Bauhaus*, como nos móveis de tubo metálico de Marcel Breuer. A sua poltrona *Wassily*, de 1926 (Figura 2), foi projetada, segundo Argan, com base no “desenho fili-forme”, na “trama gráfica”, na “inconsistência física” e na “vitalidade sgnica das imagens” de Paul Klee (Idem, p. 67).

Um objeto como esse, que atravessa formas gráficas, imagens do inconsciente, questões funcionais e econômicas possui em seu corpo aspectos constituintes da arte, que o tornam algo mais que um objeto funcional esteticamente belo. Podemos inferir que essa relação é possível a partir do momento em que as atividades artísticas passam a se relacionar com outros ramos da cultura, como a própria ciência. Essa relação se define inicialmente entre a arquitetura e a ciência, com o desenvolvimento e uso de novos materiais como o cimento e o ferro, e de novas técnicas de construção. A base científica traz novas condições estéticas, econômicas e sociais para as projeções arquitetônicas (Idem, p. 60).

Podemos perceber esse caráter experimental no movimento holandês neoplástico de influência do Construtivismo Russo. O grupo se pauta na razão como único meio para transformar a vida nos seus diversos campos de atividade humana. Trata-se de uma revolução que tem por finalidade eliminar todas as “formas históricas” que procedessem de um ambiente que era considerado impuro, “imunizando” a sociedade contra os perigos de corrupção e impureza possíveis.

A forma geométrica é considerada inata no homem pelos representantes do movimento (como Mondrian, Oud e Van Doesburg) e o puro ato construtivo é estético. A junção de uma vertical com uma horizontal, ou de duas cores elementares já é considerada uma construção (Idem, p. 285 - 287).

Um dos representantes mais fiéis desse rigorismo formal neoplástico é o arquiteto Gerrit Rietveld. Ele aplica o princípio da elementaridade construtiva a partir das formas geométricas, mais familiares e menos inventadas, para construir “espaços à medida do homem”. Em 1917, primeiro ano do movimento,

Rietveld desenha uma cadeira a partir de atos primários da construção: liga, de maneira simples, listéis e tábuas de madeira por meio de juntas e encaixes. A cadeira possui dois planos inclinados que formam o encosto e o assento, braços e pés de ângulos retos, nas cores azul, vermelho, amarelo e preto (Figura 3) (Idem, p. 288 e 289; 406).



Figura 3 - Gerrit Rietveld, Cadeira Vermelho e azul, 1917.  
Fonte: <http://migre.me/cITik>.

Trata-se, portanto, de uma cadeira que mistura elementos da arte, do design de móveis, do espaço arquitetônico, além do uso de técnicas da construção e técnicas da visão. A *Cadeira vermelho e azul*, de Rietveld, possui uma elementaridade estrutural, de sustentação rígida e dependente do espaço a que se destina (Idem, p. 406 - 409). As cores e os planos da cadeira reportam às formas e linhas dos quadros de Mondrian, que nada mais são do que hipóteses de espaço e de arte (ARGAN, 1988, p. 62), e reforçam a sua referência à arte. Ao contrário de um objeto prático e funcional, projetado e construído para ser produzido em série, a cadeira justapõe elementos de maneira quase artesanal, e agrega consigo significados artísticos e formais que a tornam mais uma peça de arte do que um objeto útil.

Donald Norman coloca que o design de produto trabalha com três diferentes níveis de estruturas do cérebro humano: o visceral, o comportamental e o reflexivo. Existem, portanto, objetos cujo design atinge o nível visceral, que é onde a aparência desperta prazer; outros que afetam o nível comportamental, que reporta à efetividade do objeto, se ele atende bem as funções para as quais foi projetado; e outros que compreendem o nível reflexivo, que tem a ver com a interpretação e o raciocínio que se tem de um produto (NORMAN, 2008, p. 58 e 59). Ainda segundo Norman, essas três dimensões compõem os objetos projetados por um designer. No entanto, por vezes um nível ou dois sobressaem sobre o(s) outro(s).

Além do seu caráter experimental, a cadeira de Rietveld parece ser um desses objetos cuja função estética prevalece sobre a sua funcionalidade, pensando nas considerações de Donald Norman e retomando o conceito de função abordado por Jan Mukarovsky. Segundo este autor, a função estética converte o próprio objeto em finalidade e tende a dificultar o uso prático do mesmo, pois o objeto atrai em excesso as atenções sobre si próprio (MUKAROVSKY, 1981, p. 159-161), como ocorre com a cadeira de Rietveld, sobretudo hoje, quando o seu status e o seu valor de mercado são comparados ao de uma obra de arte. O próprio fato de a cadeira possuir estreita relação com as artes plásticas e com a atividade artesanal contribui para essa quase não funcionalidade em favor de sua função estética.



Sendo assim, dentre os produtos projetados pelo designer e lançados no mercado, alguns podem privilegiar a aparência ou a racionalização do objeto em detrimento da funcionalidade. Podemos considerar que os objetos que trabalham com o nível visceral e, predominantemente, com o nível reflexivo corresponderiam mais aos objetos de referência artística. Os objetos de design se caracterizam principalmente por terem uma função prática e serem bens de troca. No entanto, existem alguns objetos de design que se aproximam da arte por possuírem características outras que se sobressaem às de funcionalidade e de valor de troca.

Esses objetos agregam sentidos, formas e questões estéticas e/ou intelectuais que tendem a dificultar o uso prático do mesmo e a atrair as atenções sobre si próprios. Talvez essa combinação de características industriais e artísticas seja resultado da relação existente entre elas tanto nas artes, como no design; relação esta bastante presente na escola *Bauhaus* que tinha como finalidade maior recompor o vínculo entre as duas áreas de criação com objetos feitos para a sociedade. Apesar de o propósito educativo e revolucionário da *Bauhaus* em socializar a arte ter acabado, principalmente por questões políticas e de mercado artístico<sup>2</sup>, os artistas buscam, muitas vezes nos objetos produzidos industrialmente, maneiras de criar relações, hipóteses e experimentos.

## 2. Os objetos de arte

A partir da discussão sobre os objetos de uso comum, é possível perceber como o objeto, por vezes, se reporta à arte e permite diferentes possibilidades de aproximação e interpretação. Por esta relação existente entre objeto e homem, em que o primeiro se compõe de sentido pelo segundo, ao longo da história da arte, o objeto vem sendo operado, (re)combinado e (des)construído por diferentes artistas, de diversos modos e formas. O questionamento crítico quanto à forma, à função e ao significado dos objetos comuns, propôs um novo olhar, uma poética única e inédita no campo das artes; gerou as condições para que o objeto começasse a ser percebido como uma corporeidade e possibilidade de libertação da arte.

Hannah Arendt coloca que o homem se torna condicionado, ou seja, dependente de tudo aquilo que ele cria e que esses elementos que ele produz lhe dão estabilidade. Dentre essas produções existem os objetos de arte e os objetos de uso comuns. Ela os diferencia quanto à origem e finalidade de ambos. A começar, os objetos de arte, ao contrário dos funcionais, não possuem uma utilidade e, por serem únicos, não são bens de troca (ARENDR, 1981, p. 181).

Sendo assim, as obras de arte não teriam uma finalidade prática, elas não serviriam de suporte, de aparador, de abrigo, de assento ou de recipiente. Os objetos que têm uma ou mais dessas funções seriam os objetos usuais, cuja discussão foi desenvolvida no item anterior desse capítulo: seriam os objetos que existem para atender as necessidades materiais e cotidianas do homem, que, muitas vezes, os aproximam dos objetos de arte.

<sup>2</sup> Segundo Argan, a proposta da *Bauhaus* de socializar a arte não foi bem recebida por grande parte dos artistas europeus, sobretudo pela sociedade burguesa, a qual lucra com o mercado artístico. O mercado capitalista e os *marchands*, na época, influenciam a crítica, descobrem e lançam os artistas; dirigem, consequentemente, a produção artística, promovem a liberdade dos mesmos quanto as suas criações e movimentam o mercado artístico com obras de arte que têm um valor em si e no artista (ARGAN, 1992, p. 340).



Figura 4 - *A Fonte*, 1913, Marcel Duchamp. Fonte: <http://migre.me/cNkwL>

Essa ideia de que para o objeto ser artístico ele tem que estar separado das necessidades cotidianas foi, de certa forma, percebida por Marcel Duchamp quando ele “criou” os *ready-mades*, objetos produzidos industrialmente e propostos pelo artista como objetos de arte. As únicas ações do artista para a realização da *A Fonte* (Figura 4) foram escolher o objeto, assinar sobre ele e posicioná-lo sobre uma base, tal como uma escultura. É, na verdade, um gesto antiartístico que rompe com a ideia do artista criador e gênio que possui técnica e domínio no gesto da mão.

É um gesto que rompe, pois, com a tradição artística (LEENHARDT, 1994, p. 340), e que ao mesmo tempo se utiliza da própria tradição para gerar essa revolução: o uso do pedestal, da assinatura e do próprio espaço da obra, que é a galeria. Com essas ações ele isola um objeto de uso comum das exigências e necessidades da vida diária, que Arendt identifica como sendo as principais características do objeto de arte.

Esse gesto só foi possível com as transformações que vinham ocorrendo desde o século XIX – a industrialização de objetos manufaturados, o desenvolvimento da imprensa e da edição, a produção de massa, a invenção da fotografia e da reprodução em cores. Essas modificações mudam a percepção e a apreensão das obras, pois com a fotografia e a reprodução das imagens torna-se possível encontrar a imagem de obras de arte nos livros, cartões-postais e cartazes que antes eram conhecidas apenas nos museus, igrejas ou palácios.

A imagem, de um modo geral se torna acessível a um grande público. Isso provoca uma mudança na percepção da arte e, ao mesmo tempo, uma perda do controle da imagem pelos artistas. Consequentemente, a arte, segundo Jacques Leenhardt, não pode ser mais expressão imediata de um pensamento (um pouco diferente do pensamento de Hannah Arendt quando ela afirma que a fonte da obra de arte é a própria capacidade do homem de pensar – ARENDT, 1981, p. 181), pois toda a relação que o observador tem com um trabalho já foi mediada anteriormente pelas reproduções de imagens (LEENHARDT, 1994, p. 349). Isso faz com que o artista passe a ter uma atitude crítica com relação à imagem (Idem, p. 341 - 344).

Há também uma mudança do juízo estético que antes se pautava na noção de beleza que, por sua vez, seguia critérios e regras específicos. Essa mudança, de acordo com Leenhardt, se inicia com Kant, no seu livro *Crítica da faculdade de julgar*, em que defende que antes de discutir sobre a sua beleza se deve decidir se uma obra é arte ou não. Isso contribuiu para que a arte fosse

objeto de discussão para o público; ela deixa de ser somente aquilo que os especialistas consideram, mas passa a ser também o que o público reconhece como tal<sup>3</sup> (LEENHARDT, 1994, p. 345).

Portanto, com os *ready-mades* o sentido passa a ser produzido pelo espectador (pelo “olhador”). Todo objeto pode tornar-se um objeto de arte a partir do olhar do mesmo. A lógica é a seguinte: se o público conhece antes a reprodução do que a obra, antes dele estar diante de um *ready-made*, ele já conhece aquele objeto industrial.

Com os *ready-mades* o sentido compreendido vai muito além de seu contexto funcional e cotidiano; qualquer objeto pode ser declarado como sendo obra de arte se possuir os atributos característicos para tal (ARCHER, 2001, p. 347), ou seja, todo objeto pode tornar-se um objeto de arte a partir do seu isolamento das necessidades da vida diária e do olhar do espectador. Sendo assim, agregadas à fisicalidade daquele objeto comum que foi modificado no trânsito para o museu e galeria de arte, estão as atribuições diversas dadas pelo espectador: memória, gosto e estranhamento.

A partir dessa ideia, os surrealistas fizeram um grande uso de objetos encontrados ao acaso para o desenvolvimento de trabalhos artísticos. O *objet trouvé*, ou o objeto achado foi o nome dessa operação que partia da própria atenção e sensibilidade do artista ao “topar” com um objeto sem alguma intenção por parte dele. Esse objeto sofre pouca ou nenhuma alteração; pode ser um objeto natural ou um objeto artificial. O artista reconhece nesse achado um “objeto estético” para ser submetido à apreciação de outros, tal como uma obra de arte (CHILVERS, 2001, p. 383). Para os surrealistas, a lógica no fazer é a interpretação da “lei do acaso” (ARGAN, 1992, p. 359).

O surrealismo se caracteriza pela ideia de provocar a mente do observador para perceber novas relações existentes entre as banalidades do cotidiano, de modo a vê-los e entendê-los de maneira livre de regras e lógicas. Os objetos surrealistas, chamados também de “objetos de função simbólica” por Salvador Dalí, se baseavam em objetos retirados de seu contexto e de sua função que eram combinados com outros objetos totalmente díspares.

Como afirma Rosalind Krauss, “se a estrutura ordenada é o meio de dotar de inteligibilidade uma obra de arte, uma quebra da estrutura é o modo de alertar o observador quanto à futilidade da análise” (KRAUSS, 1998, p. 128). Essa “surrealidade” se dava por meio da metáfora, ou seja, por meio da “junção de duas ideias distintas”, presentes na superfície dos objetos surrealistas. Para tanto, os surrealistas nos propõem a realidade do nosso

<sup>3</sup> Como esse público ainda não estava preparado para reconhecê-los imediatamente como arte, os artistas devem formar o olhar e o pensar desse público, como se eles estivessem apostando num público futuro (LEENHARDT, 1994, p. 346).

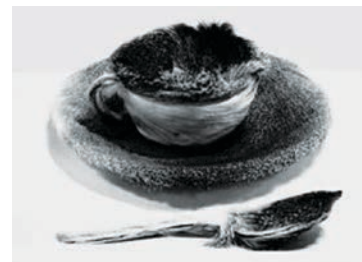


Figura 5 - *Xícara revestida em pele*, 1936, Meret Oppenheim. Fonte: <http://migre.me/cIX99>

dia-a-dia transformada em algo fora do comum, causando, muitas vezes, incômodo e inquietação, como ocorre no trabalho *Xícara revestida em pele*, de Meret Oppenheim (Figura 5).

A partir de meados dos anos 50, o objeto toma outra vertente no movimento da Neo Dada que surge nos Estados Unidos pelos artistas Jasper Johns e Robert Rauschenberg, por meio da abordagem do tema cotidiano (tal aspecto prossegue com força na Pop Art). Tinha como principal foco o uso de objetos reais (bens de consumo) e imagens baseadas “no imaginário do consumismo e da cultura popular” (CHILVERS, 2001, p. 420), atreladas às técnicas artísticas e aos meios de comunicação.

Nesse momento, além do grande consumismo, os meios de comunicação de massa influenciavam profundamente a vida diária dos norte-americanos. Os artistas pop, tais como “técnicos da informação”, se utilizam dos objetos de bens de consumo, de imagens comerciais e banais do cotidiano com o intuito de expressar a não-criatividade da massa e de inserirem a pesquisa estética na tecnologia da informação e da comunicação (ARGAN, 1992, p. 582).

Os artistas pop faziam uso desses objetos e dessas imagens tiradas dos meios de consumo e de comunicação (como garrafas de Coca-Cola, histórias em quadrinhos e personalidades famosas), e os incorporavam às técnicas artísticas (como a pintura, colagem e serigrafia), reproduzindo-os em escalas maiores com suas devidas e, algumas vezes, sutis interpretações, como a repetição de uma mesma imagem e o uso de cores mais vibrantes e contrastantes.

Segundo Argan, o movimento pop assinalou o fim da distinção entre o objeto e o sujeito, ou seja, a arte passou a não diferenciá-los mais. Colocada a crise do objeto, do sujeito e de sua mútua relação, ele expõe a crise da obra de arte como objeto por este não constituir mais um valor, já que a sociedade substituiu o objeto individualizado a ser conservado e passado de geração em geração pelo objeto padronizado, “anônimo” e serial. No momento em que a sociedade deixa de vincular a ideia do valor ao objeto, aquele objeto que é modelo de valor, como o trabalho individual do artista, passa a ser desvalorizado por não ter utilidade (ARGAN, 1992, p. 579 e 581).

Por outro lado, o que os artistas pop e outros fizeram foi revelar um comportamento da sociedade, mostrando a banalidade e superficialidade da vida cotidiana em que viviam naquele momento. Ao tratarem dos objetos de consumo praticamente tal como eles eram encontrados e consumidos, os artistas levam a vida diária e corriqueira para dentro da arte ou, poderíamos dizer o contrário; levam a arte para dentro do viver cotidiano<sup>4</sup>.

Aparte essa crítica, o uso de objetos tão familiares, reproduzidos e serializados pela indústria pode ser entendido como um meio de aproximar o observador da realidade em que vive, de modo a percebê-la de outra maneira, em outro

<sup>4</sup> No entanto, esse trânsito de mão dupla não foi feito de maneira fluida, como percebemos no anúncio do fim da arte moderna por Arthur Danto e da reformulação de conceitos artísticos a partir do estranhamento das caixas de sabão em pó instaladas por Wharol serem idênticas aos displays de supermercado. Danto acredita que a partir de então, na arte, passa a haver maior liberdade e variedade de realizações e criações, sem questionamentos, já que a arte havia completado a linha de questionamentos que começou com o surgimento da fotografia (HEARTNEY, 2002, p. 42).

contexto e arranjo. Juntamente com a manifestação da Arte Pop, o termo *assemblage* surge mostrando que “por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados” (ARGAN, 1992, p. 3 e 4). Além disso, o uso dessas imagens e objetos do mundo cotidiano possibilitou uma liberdade maior no fazer artístico por proporcionar novas experiências com novos e diversificados tipos de materiais e temas, nunca antes utilizados na arte.

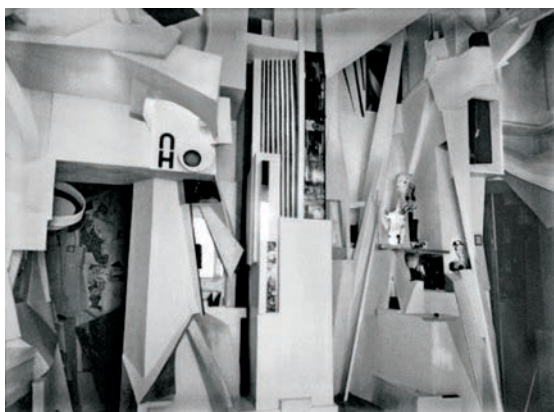


Figura 6 - *Merzbau*, 1923-1932, Kurt Schwitters.  
Fonte: <http://migre.me/dNIYK>

Nessa linha da construção, Kurt Schwitters constrói o *Merzbau* entre 1923 e 1932, em Hannover (Figura 6). Com base em objetos encontrados ao acaso e por influência do construtivismo, Schwitters liberta a pintura da superfície e a estende para o espaço, transformando-o em uma “obra de arte autônoma”. As colagens e *assemblages* em colunas e paredes bidimensionais que construía se juntam em uma “única estrutura arquitetônica”. Restrito, de início, a um cômodo de seu apartamento, *Merzbau* acaba por ocupar todo o espaço, pouco a pouco, num método adicional dos diversos tipos de materiais e objetos achados pelo artista em seu entorno (ORCHARD, 2007, p. 168).

Nas palavras de Kurt Schwitters, o *Merzbau* significa criar relações entre todas as coisas do mundo; reflete um processo da criação em si, no qual são os materiais utilizados que determinam as ações do artista, e não a finalidade (SCHWITTERS, 2007, p. 161). Por meio do acaso quanto aos objetos utilizados, à ordem dos processos e à forma e ao tamanho de *Merzbau*, temos uma ideia da potência reveladora das determinações e “leis” próprias dos objetos achados e trabalhados pelo acaso. Restituído com outro valor, o objeto passa a constituir outra realidade com a qual o homem forma uma unidade. O artista torna os objetos utilizados “disponíveis outra vez”, mas não da mesma forma de quando eram novos; os objetos enquanto resíduos ganham outras funções, características e outros significados além daqueles que ele já possui.



Figura 7 - *Package on Hand Truck*, 1973, Christo. Fonte: <http://migre.me/dNm1E>

Os produtos industriais que marcam a vida moderna são matérias concretas que são selecionadas “e combinadas pelo artista, segundo processos que são ainda os processos habituais de uma ‘sociedade de consumo’” como a acumulação de objetos descartados realizada por Arman e a embalagem de coisas (desde objetos utilitários até monumentos) feita por Christo (Figura 7). A arte é, segundo Argan, reduzida a um ato do pensamento, “a uma real ou hipotética atribuição de significado às componentes cada vez menos caracterizadas e significantes do ambiente da vida” (ARGAN, 1988, p. 77).

No Brasil, o objeto rouba o cenário artístico nos anos 60, quando “a arte estava duplamente preocupada em efetuar a crítica de um país que se urbanizava avassaladoramente e em romper o amordaçamento coletivo da expressão promovida pela ditadura militar” (FARIAS, 2002, p.18).

Nesse contexto, “o objeto está fundamentado nos problemas de transformação estrutural de liberação dos limites espaciais tradicionais do quadro e da escultura”, tornando-se “um meio desencadeado de uma arte de ação” que reflete uma posição contestadora que rompe com os paradigmas artísticos existentes e que transmite uma posição crítica em relação à política e à sociedade (PEC-CININI, s/d: p. 13-14).

Com isso, os artistas brasileiros estavam mais preocupados com os problemas do brasileiro, propondo uma arte mais ativa, saindo dos museus e galerias e aproximando-se do cotidiano do povo. Assim, a arte age e traduz de forma questionadora o momento social e político de seu tempo e, por isso, ela reclama a reflexão e a criticidade dos observadores. Nesse momento, torna-se essencial a participação não só visual do espectador, mas intelectual, ou seja, a sua atitude diante da obra já não é mais contemplativa e passiva.



Figura 8 (esquerda) - Ar e pedra, 1966, Lygia Clark. Fonte: <http://migre.me/cJqt9>  
Figura 9 (direita) - Luvas sensoriais, 1968, Lygia Clark. Fonte: <http://migre.me/cJqzb>

Dentre esses artistas brasileiros encontra-se Lygia Clark, que se vale de matrizes objetuais para agregar diversos elementos que excitam a nossa interação e percepção sensorial. Segundo a artista, um mesmo objeto pode suscitar diferentes significados para cada sujeito, “na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito”.

Ela chama esse objeto de “objeto relacional”, que se define na relação que estabelece com os sujeitos, os quais o percebem de diferentes modos de acordo com a individualidade de cada um ou com os diferentes momentos. Alguns dos objetos que ela utilizou foram luvas, bolas, pedra, imãs, espelho, máscara, sacos e plástico (Figuras 8 e 9). Esses objetos criam com o corpo relações físicas através da textura, do peso, do tamanho, da temperatura, da sonoridade e do movimento (CLARK, 1980, p. 49).

A partir desse breve levantamento do objeto na arte é possível perceber a sua importância como gerador de novos rumos e novas possibilidades de representações, de descobertas e de experiências no campo da arte. Até hoje o objeto

suscita práticas artísticas que podem ser questionadoras, reflexivas, inquietantes, provocativas ou subjetivas (considerando-se apenas alguns exemplos). A ocorrência de diversificados procedimentos artísticos mostra o potencial significativo que os objetos possuem, servindo como meios de se falar da sociedade, de si, do outro, ou até mesmo meios de se tratar da efemeridade humana, de causar estranhamento, de desconstruir uma realidade ou uma ideia. Essa potência significativa dos objetos continua ainda sendo matéria de muitos trabalhos de arte; um recurso para referir-se a si próprio, ao outro, ao corpo, à natureza humana, enfim, ao ambiente externo percebido como interno e vice-versa.

Retomando o pensamento de Hannah Arendt, de uma separação do objeto de arte da vida diária, é válido questioná-lo em vista do grande uso de objetos comuns na arte. Ao contrário do pensamento da filósofa de que a obra de arte deve ser isolada de todo o contexto dos objetos de uso comuns, das exigências e necessidades da vida diária (ARENDR, 1981, p. 181), Alberto Tassinari, em seu livro *O espaço moderno*, nos coloca que a contemporaneidade desenvolve a espacialidade indicada pela modernidade, que é a comunicabilidade intensa do objeto de arte com o mundo, ou melhor, do espaço da arte com o espaço do mundo. Para tal, o uso de objetos e o processo de colagem foram fundamentais para essa contiguidade de espaços.

Portanto, o posicionamento de Arendt quanto à separação dos contextos da obra de arte e do objeto de uso comum não é mais condizente para a produção contemporânea em arte objetual, que nada mais é do que a apropriação de objetos, fragmentos e informações cotidianas e banais em trabalhos de arte. Os artistas que se utilizam desses materiais do mundo em comum se apropriam, na verdade, do próprio entorno, da própria história e memória de seu tempo, refletindo em seus trabalhos a si próprios e a sociedade da qual fazem parte.

### Referências

- ARENDR, Hannah. *A Condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; Rio de Janeiro: Salamandra; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1981.
- ARGAN, Giulio C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Ed. Estampa, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Ed. Companhia das Artes, 1992.
- ARSHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. 60 p.
- DESIGN MUSEUM. *Como criar uma cadeira*. Trad. Daniel Veloso. Editora Gutemberg, 2012.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins

Fontes, 1998.

LEENHARDT, Jacques. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAES, Aduino (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 339-350.

MOLES, Abraham A. et al. *Semiologia dos objetos*. Trad. Luiz Costa Lima. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Ed. Estampa, 1981.

NORMAN, Donald A. *Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

ORCHARD, Karin. As plantas espaciais de Kurt Schwitters. In: *Kurt Schwitters 1887/1948: o artista Merz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, p. 167-175.

PECCININI, Daisy Valle Machado. *Catálogo Objeto na arte Brasil anos'60*. São Paulo: Museu de arte brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, s/d.

POIRIER, Jean. O homem, o objeto e a coisa. In: \_\_\_\_\_. *História dos costumes*. Vol. 3. Lisboa: Ed. Estampa, 1999, p. 13-50.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEITZ, William C. *The Art of Assemblage*. New York: The museum of Modern Art, 1963.

SCHWITTERS, Kurt. *Kurt Schwitters 1887/1948: o artista Merz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, p. 161.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

### **Sobre os autores**

Mariana Resende Corrêa é artista plástica. Graduada em Artes Plásticas (Bacharelado)/UFU; Graduação em Letras (Licenciatura em Português, Francês e Literaturas)/UFU; Mestrado em Artes (Poéticas Visuais)/UFU.  
E.mail: marianaresendecorrea@hotmail.com

Cláudia Maria França da Silva é artista visual e Professora Universitária. Graduação em Artes Plásticas (Desenho e Escultura)/UFMG; Mestrado em Artes Visuais (Poéticas Visuais)/ UFRGS; Doutorado em Artes (Poéticas Visuais)/UNICAMP.versidade Católica do Paraná (PUCPR - 2009), graduada em Desenho Industrial (Habilitação em Programação Visual) pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE - 2003). Integrante do Grupo de Pesquisa SIGMO: Significação da Marca, Informação e Comunicação Organizacional - UFSC.  
E.mail: claudiamfsg@yahoo.com.br