

CONSIDERAÇÕES SOBRE O HAPPENING DA CRÍTICA, DE NELSON LEIRNER

Appointments on happening da crítica, by Nelson Leirner

Almerinda da Silva Lopes¹

Tamara Silva Chagas²

Resumo

Happening da crítica, de Nelson Leirner, foi uma situação criada pelo artista para questionar os parâmetros críticos utilizados pelo júri de seleção do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, para a escolha de suas obras, intituladas *Matéria e forma*. Neste artigo, discutiremos o posicionamento dos críticos que compunham o júri do salão acerca do episódio. Nosso objetivo é demonstrar como Leirner foi perspicaz ao expandir seus trabalhos a partir do objeto rumo à experiência. Assim, nortearmos nosso estudo pelos livros *Happening*, de Jean-Jacques Lebel, e *Arte como experiência*, do filósofo John Dewey.

Palavras-chave: Nelson Leirner. Frederico Morais. Mário Pedrosa. Experiência. Happening.

Abstract

Happening da crítica, by Nelson Leirner, was a happening created by this artist to question the critical parameters used by the jury of the IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal to select his artworks entitled *Matéria e forma*. In this paper, we will discuss the position of the critics who constituted that jury about the episode. Our goal is to demonstrate how Leirner was insightful in expand his artworks from the object toward the experience. For this purpose, we will guide our research by the books *Happening*, by Jean-Jacques Lebel, and *Art as experience*, written by the philosopher John Dewey.

Keywords: Nelson Leirner. Frederico Morais. Mário Pedrosa. Experience. Happening.

¹ Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atuando nos cursos de Graduação em Artes e nos Programas de Pós-Graduação em Artes e em História. Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I (Panteão Sorbonne); pós-doutorado em Ciências da Arte na Universidade de Paris I. Pesquisadora de Produtividade do CNPq. almerinda.lopes@ufes.br

² Doutoranda em História pelo PPGHis da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sob orientação da Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes. Bolsista Capes. Mestre em Artes e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Graduada em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Vila Velha. tamara.chagas1@gmail.com

Introdução

Nelson Leirner, artista cuja trajetória é marcada por um comportamento estético provocador, protagonizou o episódio chamado por ele de *happening da crítica* quando, ao ter dois trabalhos seus aceitos em um salão de arte, convocou os membros do júri a vir a público explicar os critérios que os levaram a aceitar uma de suas obras. O evento era o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, também conhecido como IV Salão de Brasília, ocorrido entre dezembro de 1967 e fevereiro de 1968, no *foyer* do Teatro Nacional de Brasília, que ainda estava em construção. Tratava-se de um porco empalhado e engradado, enviado ao salão com um presunto amarrado ao pescoço (Figura 1), juntamente com outro trabalho: uma cadeira presa a um tronco de árvore (Figura 2). Ambas as criações foram submetidas sob o título *Matéria e forma*.



Figura 1 – LEIRNER, Nelson. *Matéria e forma: o porco*, 1966.
Fotografia disponível no *website* do artista.



Figura 2 – LEIRNER, Nelson. *Matéria e forma*, 1965.
Fotografia disponível no *website* do artista.

Além de Nelson Leirner, expuseram no referido salão: Hélio Oiticica, João Câmara, António Manuel, Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino, Carlos Zilio, Anna Bella Geiger, Claudio Tozzi, Marcello Nitsche e Luiz Alphonsus, entre os 98 artistas participantes.³ Apesar de todos esses nomes de destaque da arte brasileira (alguns deles de relevância internacional atualmente), o evento ganhou notoriedade, principalmente, devido ao caso envolvendo o artista e os cinco críticos que compunham o júri de seleção.

³ Segundo Frederico Moraes, 454 artistas se inscreveram no salão, sendo que 98 foram aceitos pelo júri (MORAIS, 2010).

Neste artigo, mostraremos, em primeiro lugar, como se apresentaram o trabalho de Leirner e os discursos críticos de Frederico Morais e Mário Pedrosa sobre ele. Discutiremos também sobre o conceito de *happening*, segundo Jean-Jacques Lebel. Em seguida, analisaremos a ação do artista à luz da noção de arte como experiência, do filósofo estadunidense John Dewey, para demonstrar o modo como Leirner partiu do objeto para chegar a uma proposta de arte desmaterializada.

O *happening* da crítica

O júri do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal era composto por Mário Pedrosa, Walter Zanini, Clarival do Prado Valadares, Mário Barata e Frederico Morais. Consoante este último (MORAIS, 2010), o evento teve relevância, entre outros motivos, por introduzir o “objeto” como categoria artística. Isso permitiu que diversos artistas cujas poéticas estavam afinadas aos novos rumos tomados pela arte de vanguarda nos anos 1960 se inscrevessem no salão. Somado a tal fato, Morais, seu organizador,⁴ visitou algumas capitais do país para estimular a participação tanto de nomes consagrados quanto de jovens artistas.

A atualização do regulamento dos salões de arte era uma reclamação comum a muitos dos jovens artistas brasileiros que enxergavam nas categorias tradicionais uma grande defasagem em relação à arte produzida por eles. Por esse motivo, alguns deles pediam seu fim. Nesse aspecto, o salão inovou. O modo como foi organizado reflete a vontade de Morais de estabelecer um diálogo com tais criadores, visto que era costume do referido crítico frequentar ateliês e conversar com jovens artistas promissores.

Nelson Leirner inscreveu suas duas obras no salão, intituladas *Matéria e forma*. Tendo ambos os trabalhos sido aceitos pelo júri da exposição, Leirner enviou uma nota ao *Jornal da Tarde*, de São Paulo, acompanhada da fotografia do porco empalhado, as quais foram publicadas no dia 21 de dezembro de 1967:

⁴ Usamos a palavra “organizador” em detrimento do termo “curador” em função de este último não ter sido utilizado no Brasil até a década de 1980.

O artista Nelson Leirner mandou esse porco empalhado e enjaulado para o Salão Nacional de Brasília e foi aceito. Agora vai mandar uma carta aos membros do júri de seleção com a seguinte pergunta: “Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?”. Os críticos são Frederico Moraes, Clarival do Prado Valadares, Mário Barata, Walter Zanini e Mário Pedrosa. Diz Nelson: “É a primeira vez que um artista cria caso para saber por que foi aceito num salão”. (LEIRNER *apud* CHIARELLI, 2002, p. 106)

A pesquisadora Almerinda da Silva Lopes (2016, p. 38) ressalta o ineditismo da proposta de Leirner e sua denúncia irônica do poder legitimador e judicativo da crítica de arte. Polêmica instaurada, três dos críticos responderam publicamente à pergunta desafiadora feita pelo artista: Mário Barata, Frederico Moraes e Mário Pedrosa. Walter Zanini se ofereceu em carta para responder publicamente à questão posta por Leirner depois do posicionamento do júri, de forma que, segundo o parecer de Moraes (2010), “saiu pela tangente”. Clarival do Prado Valadares não se pronunciou (CHIARELLI, 2002).

Mário Barata, em tom pouco amigável, enviou uma carta, publicada no *Jornal da Tarde* em 27 de dezembro de 1967, na qual sugere que Leirner leia críticos consagrados, como Guillaume Apollinaire, Harold Rosenberg e Pierre Restany, acusando o artista de não saber a resposta à sua própria pergunta por desconhecimento ou incultura. Também deixou implícito que as obras inscritas no salão por Leirner superavam sua lucidez e coerência (CHIARELLI, 2002).

Frederico Moraes e Mário Pedrosa, por sua vez, elaboraram dois artigos relevantes para se compreender a crise dos critérios da crítica de arte no contexto brasileiro dos anos 1960. São eles: o irônico “Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner”, do primeiro, publicado no jornal *Diário de Notícias* em 14 de janeiro de 1968, e “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”, do segundo, veiculado pelo *Correio da Manhã* em 11 de fevereiro de 1968.

É importante notar que os dois críticos, ao escreverem seus textos, aceitaram a provocação feita pelo artista e levaram adiante o *happening* proposto por ele. Foi o próprio artista, aliás, quem nomeou a situação de *happening da crítica* no período em

questão, segundo conta Morais (1968b). Para o artista, a polêmica e seus desdobramentos, com as respostas dos críticos, consistiu de uma análise sociológica empreendida por ele a respeito da atitude da crítica, assim como ocorreu com o público visitante da mostra “Exposição não exposição” (MORAIS, 1968b).

Mais que uma obra, o que estava em questão era uma atitude estética de Leirner – como afirma Frederico Morais (2010) –, a qual, tendo por consequência a tomada de posição por parte dos críticos, desdobrava-se em outras atitudes estéticas, dessa vez, vindas dos membros do júri.

A crítica de Frederico Morais

Tadeu Chiarelli (2002) destaca que, no artigo direcionado a Leirner, Frederico Morais usa o mesmo tom de escárnio, deixando transparecer sua insatisfação com a situação criada pelo artista. O crítico, que, pouco tempo depois do evento, formularia, em 1969, sua teoria da Nova Crítica sobre uma crítica de arte aberta, a atuar como desdobramento poético da obra que comenta, já dá os primeiros sinais do caminho que seguiria no texto escrito acerca da situação criada por Nelson Leirner:

Aceito a provocação. Vou à resposta. A arte sempre foi provocação. [...] Ah! O porco do Leirner. O Júri não aceitou o porco, tal como insinua o jornal. Considerou uma proposição digna de exame e interesse, ainda que, no título, equivocada. Tanto que seu envio não constou de uma obra, mas de duas, ambas abordando o mesmo problema. Não se trata, portanto, para o Júri, do porco ou do tronco, mas de uma relação entre produtos e derivados, ou do porco e do pernil, do tronco e da cadeira. Ora, no IV Salão de Brasília deu outro nome às obras, *Matéria e forma*, um título muito mais comprometido com problemas da estética. Afinal, por que matéria e forma, se tudo é forma, se nada existe sem forma, mesmo o informe? [...] À crítica aberta não interessa a obra em si; ela não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. A esta crítica interessa o problema, a proposição [...] e como ela foi resolvida. Digo de alto e bom som: tudo é válido para mim, tudo é passível de se transformar em arte. A vida, o viver, o próprio homem, até o porco do Leirner. [...] Aí estão as razões porque aceitei as suas duas obras no IV Salão de Arte Moderna, de Brasília. (MORAIS, 14 jan. 1968, p. 3)

Em seu artigo “Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner”, Frederico Morais deixa explícito, mesmo antes da elaboração de sua proposta da Nova Crítica, que está interessado no novo estatuto tomado pela arte da época: o da ideia e da experiência propostas como poética. Para o crítico, o conceito tradicional de obra estava defasado (MORAIS, 1975). O trabalho artístico deveria ser visto como uma proposição a partir da qual outras proposições são criadas, como em um processo de desdobramento da arte. Nesse sentido, o texto crítico de Morais foi uma proposta de responder poeticamente à pergunta feita pelo artista.

Consoante já mencionamos, Morais era um crítico que, assim como Mário Pedrosa, tinha o costume de visitar os ateliês dos artistas, dialogar com eles e, inclusive, manter com eles uma relação de amizade. A essa crítica, depois, Morais chamaria de amorosa, envolvente e envolvida. Ela é, de fato, parcial e militante, pois toma um partido, no caso, o da arte de vanguarda. Ademais, ela compartilha da ideia de que o discurso crítico não deve ter pretensões objetivas ou científicas.

A crítica defendida por Frederico Morais nasce sem um *a priori*, a saber, sem valores preestabelecidos pela tradição artística. Ela é, por outro lado, construída no momento em que a própria obra também se deixa atualizar via seu discurso. Sua crítica é teórica, jamais judicativa ou autoritária, apesar de não excluir definitivamente o julgamento, conforme o próprio Morais assegura (1975).

Naquele momento, em que os ditos valores plásticos estavam sendo postos em xeque e se instaurava uma crise dos parâmetros da crítica de arte, de um lado, Nelson Leirner questionava os critérios usados para a aceitação de sua obra, mas, de outro, críticos como Frederico Morais e Mário Pedrosa não apenas estavam cientes da transformação pela qual a arte passara no decorrer de um curto espaço de tempo, como também apoiavam iniciativas de artistas engajados com a vanguarda dos anos 1960.

A crítica de Mário Pedrosa

Naquela época, Mário Pedrosa já era uma figura admirada por artistas e críticos. Enquanto Frederico Morais era ainda um jovem crítico de arte, Pedrosa já tinha toda uma carreira nessa função, tornada célebre principalmente a partir dos anos 1950, quando apoiou o movimento concretista. Já havia, porém, em seu histórico, algumas décadas de dedicação à arte e à crítica. Logo após, Pedrosa envolveu-se profundamente com o neoconcretismo, de onde saíram nomes importantes da arte de vanguarda dos anos 1960, como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Durante essa década, Pedrosa acompanhou de perto as ações da vanguarda experimentalista (apesar de certa desconfiança), tendo participado ativamente das discussões em torno da exposição Nova Objetividade Brasileira, por exemplo. Assim como Morais, mantinha o hábito de dialogar com os artistas, fazendo visitas aos seus ateliês. Também manteve aceso, em sua crítica, o debate entre arte e política.

No texto “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”, Mário Pedrosa faz um breve panorama da arte desde Manet, passando pelos movimentos modernistas, até as tendências artísticas contemporâneas, frisando que a mudança sucessiva das escolas/estilos culminou na transformação desenfreada dos valores críticos. O crítico de arte, nesse íterim, precisa assumir um papel militante: ou seja, deve optar por este ou aquele grupo de artistas, nos quais enxerga alguma afinidade.

Contudo, ao mesmo tempo, ele é sempre uma testemunha do novo. “O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo é o único a saber que tudo é uma só revolução. [...] O crítico vive, pois, em revolução permanente” (PEDROSA, 2007, p. 233). Imbuído desse papel, tal agente deve estar a par de todos os valores. Pedrosa, por fim, reconhece que a obra de Leirner é menos os objetos, sua forma e seu material, como diz o título, e mais a ação ou a ideia encontrada por detrás deles.

Como visto, tanto Frederico Morais quanto Mário Pedrosa não apenas entendiam a arte experimentalista de vanguarda, como também a apoiavam (embora Pedrosa mantivesse certa relutância quanto a determinados trabalhos de vanguarda), abrindo espaço para ela nas discussões sobre arte em seus artigos e nos eventos dos

quais participavam como júri ou como organizadores. É importante destacar, igualmente, que outros críticos, além dos jurados do salão, se envolveram na polêmica acerca da obra de Leirner, como Walmir Ayala, Quirino da Silva, Geraldo Ferraz e Jacob Klintowitz. Conforme Chiarelli (2002, p. 113), alguns deles se pronunciaram mais para atacar certos membros do júri que para reclamar da obra em si, como foi o caso de Geraldo Ferraz, que chamou Frederico Morais de “crítico juvenil”. Este respondeu, apelidando-o de crítico senil, “pois, assim como juvenil casa com primavera, senil combina com imbecil” (MORAIS, 1968b, p. 3).

Ao final desse conflito, Leirner veio a público mais uma vez, publicando em alguns jornais uma carta endereçada a Geraldo Ferraz e aos cinco membros do júri do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, datada de 31 de janeiro de 1968. Esta foi publicada na página 15 do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1º de fevereiro de 1968. O texto também foi reproduzido na coluna de Frederico Morais no *Diário de Notícias*, em 4 de fevereiro do mesmo ano:

Senhor Geraldo Ferraz, senhores membros do júri de premiação do Salão de Brasília e outros: Como na natureza, o Porco também cumpriu o seu papel no Salão de Brasília. Quando o suíno, ainda em meu ateliê, apesar de empalhado, ganhava vida ao seu engradado, ao mesmo tempo em que do lado de fora ficava dependurado um presunto, notei que o espaço entre o animal e o produto industrializado caracterizava todo um processo social, no qual o espectador poderia tomar consciência de sua condição. Logo, não houve provocação no sentido de deboche, como muitos o querem, mas sim a tentativa de provocar uma conscientização da realidade do aqui-agora. A provocação era geral. O único meio de conhecer a extensão da reação seria por meio daqueles que julgavam a obra e a enfatizavam. Para tanto, utilizei-me do mesmo veículo que estes senhores utilizavam, visando somente tirar a obra do seu confinamento em Brasília. O envolvimento foi geral. As respostas, opiniões e pseudo-críticas não vieram somente daqueles a quem a pergunta foi dirigida. Com exceção do Sr. Frederico Morais, que encarou com a devida seriedade (apesar de não estar de acordo em alguns pontos de vista) a “provocação”, os restantes conseguiram fabricar um verdadeiro “festival de intrigas”, usando da minha obra como um mero instrumento de paixões pessoais. Senhor Geraldo Ferraz e outros que viram o trabalho e dele se apropriaram indevidamente: “O presunto não estará amarrado na perna e sim acorrentado ao pescoço”. (LEIRNER *apud* MORAIS, 1968b, p. 3)

De fato, as obras enviadas por Leirner, em um primeiro momento, remetem à relação entre o elemento natural e sua transformação, durante o processo industrial, em produto, de modo a descondicionar o olhar daquele que insiste em não enxergar a correlação entre eles. Para além disso, o artista desdobra sua própria obra em um *happening*, trazendo à tona a crise dos critérios críticos e o processo de transformação da própria arte: algo que demanda, por conseguinte, a transformação do ofício crítico.

Vale também salientar que o salão foi visitado por agentes do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), cuja finalidade era reprimir opositores do regime e outros elementos considerados subversivos. O objetivo deles era retirar os trabalhos de Cláudio Tozzi, Rubens Gerchman, José Roberto Aguillar e José Carlos Sade, considerados subversivos, consoante conta Frederico Morais (2010). O júri, no entanto, conseguiu contornar a situação e evitar a retirada dos trabalhos.

Happening: a inserção da arte na vida

O artista, poeta e teórico da arte francês Jean-Jacques Lebel, em seu livro *Happening*, debate sobre tal vertente. Segundo ele, o *happening* consiste em uma linguagem nova, um exemplo de arte livre e de vanguarda, oposta às convenções estabelecidas pela sociedade industrial. Esta última, por sua vez, rejeitava-o, acusando-o de ser promíscuo, devido – argumenta – ao seu moralismo. Vale lembrar que muitas ações ligadas a essa tendência envolviam o uso dos corpos, muitas vezes desnudos, dos próprios artistas, os quais frequentemente abordavam questões relacionadas à sexualidade.

A tendência surgiu a partir de ações de criadores das mais diversas origens e formações. Lebel cita Red Grooms, Claes Oldenburg, Robert Whitman, Allan Kaprow e o grupo japonês Gutai, entre outros, como precursores do *happening*. O próprio Lebel, o grupo *Living Theatre* e o músico John Cage são outros nomes importantes. Tal arte assume um caráter combativo diante da indústria cultural, que abarca a obra tradicional e a transforma em item de comercialização.

Para o francês, o combate a ser travado pelos autores de *happenings* tinha, entre outros objetivos, dar liberdade à criação, não priorizando o caráter aprazível da obra ou seu valor mercantil; evitar a exploração dos artistas por parte dos intermediários do mundo da arte; suprimir a relação entre sujeito e objeto (explorador e explorado), a qual condicionou o modernismo; e eliminar o “policiamento cultural” dos “esbirros estéreis com ideias fixas”, que julgam as obras e decidem sobre quais delas serão escolhidas e rejeitadas (LEBEL, 1969, p. 24-25). Tudo leva a crer que Lebel se refere aos críticos de arte.

Tal denúncia de Lebel a respeito da falta de critérios claros para a atribuição de valor a um trabalho artístico encontra eco na proposta de Leirner, que interpelou os jurados do IV Salão de Brasília em busca dos verdadeiros critérios de seleção. A crise dos parâmetros usados pela crítica de arte era uma questão em voga já àquela época. Muitos dos jovens artistas envolvidos com a produção de arte contemporânea indignavam-se por não serem compreendidos pela crítica tradicional.

Nesse sentido, a proposição de Leirner dialoga com o contexto no qual se inseria. Não se tratava de uma atitude isolada. A crise da crítica reverberou, inclusive, na já mencionada proposta da Nova Crítica, de Frederico Moraes, para quem era importante que o crítico mantivesse uma relação próxima e amistosa com os artistas e frequentasse seus ateliês para ver nascer a obra.

Conforme Lebel (1969) o artista luta contra a dominação cultural existente até mesmo em sociedades ditas democráticas, nas quais autores de *happening* sofreram perseguição policial. O artista é, ainda, aquele inconformado que desvenda o real e expõe o outrora oculto. O *happening*, nesse contexto, vai além da atribuição de sentido à vida: ele participa intimamente da construção da realidade, recriando o mundo por meio da libertação das regras (LEBEL, 1969). À arte atual cabe desprezar todos os valores impostos pelo Estado: sejam eles estéticos, políticos ou morais.

Segundo Allan Kaprow, em declaração dada em maio de 1961:

Em contraste com a arte do passado, os *happenings* não têm começo, meio ou fim estruturado. A sua forma é aberta e fluida. Neles, nada se persegue de evidente e, por conseguinte, nada é ganho, a não ser a certeza de um número de ocorrências, de acontecimentos, aos quais se presta mais atenção do que habitualmente. Esses acontecimentos só existem uma vez [...], desaparecendo para sempre e sendo substituídos por outros... (*apud* LEBEL, 1969, p. 47)

Lebel (1969, p. 37-38) nos dá uma definição do termo: “Todo acontecimento pressentido e vivido por várias pessoas como um abandono dos limites do real e do imaginário, do psíquico e do social, poderia ser chamado de *happening*”. Dessa forma, mesmo uma manifestação pública pode ser interpretada como *happening*. É interessante notar que Morais também aborda esse assunto quando se refere à fala do crítico francês Michel Ragon a respeito do Maio de 1968, em Paris, para quem a ação do povo, em revolta, era efetivamente um *happening* (MORAIS, 1975).

O *happening* é, por natureza, aberto à participação do espectador, que precisa estar livre de preconceitos e ideias *a priori*: os tais dogmas da indústria cultural (LEBEL, 1969). Ele inclui o espectador-participante dentro da própria obra e, assim, abre espaço para o diálogo com ele (LEBEL, 1969). Nesse sentido, pensamos que a ênfase recai sobre a experiência estética vivida tanto pelo artista quanto pelo espectador, de modo a diluir a arte no contexto da vida.

O *happening* interfere no real a ponto de transformá-lo. Ele é instrumento de inquietação, de confronto. É sob essa perspectiva que observamos a proposição de Nelson Leirner. O artista, com seu trabalho, tensionou a ordem normal das coisas, desarranjando o lugar-comum esperado do artista que se submete às regras de um salão: uma atitude, muitas vezes, passiva diante da autoridade do júri. É provável que Leirner levasse seu projeto adiante, independentemente de ser aceito ou recusado. Porque, para o artista, interessava o confronto perante as verdades estabelecidas, os critérios nem sempre muito bem definidos que dão poder a alguns e subjagam outros.

Leirner partiu do objeto rumo à situação, ao *happening*, que é puro acontecimento diluído no âmbito da vida. Dessa forma, sua obra desdobrou-se no diálogo proposto pelo artista: o “entre” criado por este e que permeou a tomada de atitude do júri de seleção.

Arte como experiência

Para o filósofo estadunidense John Dewey, em seu livro de 1934 – baseado nas palestras ministradas por ele em Harvard, no início de tal década –, a obra de arte real é o resultado do produto imerso na experiência estética, o que difere da noção comum ao seu tempo, quando se considerava o objeto em si a própria arte. Esse conceito foi posto em xeque também à época do *happening* de Leirner, e a concepção de arte como experiência ganhou destaque. O crítico Frederico Morais, por exemplo, era leitor de Dewey, com quem concordava tanto a respeito de seu repúdio à crítica de caráter mais autoritário (a qual denominava “judicativa”) quanto acerca da experiência estética como fator determinante para a atribuição de significado à obra.

Segundo Dewey (2010), a obra de arte é apartada da experiência comum e das outras maneiras de produção humanas para ser relegada a museus e galerias, onde perde todo seu frescor e torna-se anêmica, incapaz de tocar o espectador comum. O filósofo destaca que, mesmo em sua origem, a obra esteve atrelada às atividades da vida, mas, ao adquirir *status* de clássica, isola-se de suas condições originárias e da experiência do sujeito, quando é posta em um pedestal. Ele igualmente critica tanto a teoria da arte como representação quanto aquela da pura expressão subjetiva.

Para o pensador, é necessário ir além da arte pela arte, ao restabelecer a ligação entre o artístico e as experiências da vida cotidiana. Conforme Dewey (2010, p. 63), a massa sente uma espécie de “fome estética” e busca na vulgaridade seu alimento, pois percebe mais vitalidade em seus produtos que nas obras de arte dos museus e galerias. A atividade mais banal perde sua banalidade e se torna experiência estética quando seu produtor (e acrescentamos: os demais envolvidos) está artisticamente engajado (DEWEY, 2010).

Nesse ínterim, a obra de Leirner é indissociável de seu contexto. Ela se realiza enquanto está imersa no debate público suscitado pelo artista e desdobra-se na ação dos membros do júri do salão, que são convidados pelo artista a participar do ato

criador. Também o espectador é incluído no *happening*, quando Leirner publica sua crítica no jornal. Assim como em Dewey, para quem a arte surge da interação entre organismo e seu meio, também o *happening* de Leirner existe na medida em que dialoga com seu contexto, o qual é o próprio salão e os critérios norteadores do processo seletivo.

Desse modo, Leirner retira o espectador de seu lugar habitualmente passivo, exigindo dele algo mais que a contemplação: a vivência da experiência cotidiana como experiência estética. O público é notificado a respeito da polêmica e, de certo modo, convidado a dar sua opinião, assim como os críticos o foram. Imersa no âmbito da vida, a experiência intensifica a realidade e a reconstrói. Igualmente, o artista paulistano “desarruma” a realidade e a transforma. Ele parte do objeto para chegar à obra como entidade difusa e desmaterializada: a própria experiência.

O termo “desmaterialização” foi cunhado por Lucy Lippard e John Chandler nos anos 1960 e faz alusão a uma gama diversificada de trabalhos artísticos, os quais têm em comum a abordagem da arte como ideia ou como ação. Em *happening da crítica*, Leirner trabalha exatamente isto: a ideia e a ação. A tomada de posição do artista, sua postura ética e estética são convertidas em obra de arte, fato que submerge o ato criador no universo da vida cotidiana sem banalizá-lo, mas, ao contrário, revitalizando as formas do viver.

Considerações finais

Dessa forma, o *happening* de Nelson Leirner evidencia uma experiência artística, um comportamento ético e estético. É uma “obra” desmaterializada, em franco contraste com a matéria e a forma, de modo divergente de como consta nos títulos do porco engradado e da cadeira com o tronco. Ela é complexa, pois ultrapassa os problemas da forma e da poética dos materiais, não sem antes atravessá-los. E mais ainda, é uma ação/ideia que se desdobra a partir do momento em que há a participação dos críticos – convidados a serem cocriadores do *happening* – e dos demais envolvidos pela polêmica instaurada.

Referências

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LEBEL, Jean-Jacques. *Happening*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.

LOPES, Almerinda da Silva. Apropriação e ironia na instalação “Vestidas de branco” de Nelson Leirner. *Estúdio*, Lisboa, v. 7, n., 14, p. 36-43, 2016.

MORAIS, Frederico. *Arte brasileira: cortes e recortes*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010. 383 p. Catálogo de leilão com texto de Frederico Moraes. Sem indicação de página.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 14 jan. 1968a.

MORAIS, Frederico. Porco e aposentadoria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 4 fev. 1968b.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SALÃO de Arte Moderna do Distrito Federal. Enciclopédia Itaú Cultura. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81710/salao-de-arte-moderna-do-distrito-federal-4-1967-brasilia-df>>. Acesso em: 16 nov. 2016.