

Recepção da Arte e Estética Social: perspectivas para a psicologia através dos fenômenos artísticos

Arley Andriolo

RESUMO

Partindo das principais tradições interpretativas no campo da psicologia da estética e das artes, este artigo concentra-se nas artes visuais e na combinação de dois termos-chave: recepção e estética. Primeiramente, considera a recepção para além da comunicação de significados, estabelecendo uma dimensão relacional sensível. Em seguida, destaca a contribuição da abordagem da estética social para a compreensão das relações entre a arte e o espectador. Por fim, sugere a relevância das interações entre as artes, os espectadores, os curadores e outros participantes, através do processo estético, entrelaçando os espaços da arte com os espaços da vida cotidiana.

Palavras-chave: Psicologia da arte; recepção estética; percepção; experiência estética; estética social.

ABSTRACT

Reception of Art and Social Aesthetics: perspectives for psychology through artistic phenomena

Moving from the main interpretative traditions in the field of psychology of aesthetics and the arts, this article focuses on the visual arts and the combination of two key terms: reception and aesthetics. First, it considers reception beyond the communication of meanings, establishing a sensitive relational dimension. Next, it highlights the contribution of the social aesthetics approach to understand the relationships between the art and the spectator. Finally, it suggests the relevance of the interactions between the arts, the spectators, the curators, and other participants, through the aesthetic process, intertwining the art spaces with the spaces of everyday life.

Keywords: Psychology of art; aesthetic reception; perception; aesthetic experience; social aesthetics.

Sobre o Autor

A. A.
orcid.org/0000-0002-8662-1646
Universidade de São Paulo (USP)
- São Paulo, SP
arley@usp.br

Direitos Autorais

Este é um artigo aberto e pode ser reproduzido livremente, distribuído, transmitido ou modificado, por qualquer pessoa desde que usado sem fins comerciais. O trabalho é disponibilizado sob a licença Creative Commons CC-BY-NC.



O fenômeno social atualmente circunscrito ao campo da recepção estética teria uma longa história se fossem alargadas as fronteiras dos processos artísticos, considerando as diversas épocas em que as imagens, lançadas ao mundo da percepção, estiveram sujeitas a reações, emoções e julgamentos. Quando, a grande pintura de Gustave Courbet, intitulada na exposição de 1855 como *L'Atelier du peintre*, ganhou o olhar do público, evidenciou-se o problema da percepção e o lugar do espectador. Diante de uma tela aparentemente em conformidade às regras acadêmicas, no entanto, a proposta realista do artista posiciona as personagens em oposição ao grupo dominante das academias, ressalta o valor das imagens populares e dispõe o pintor em ação, no centro do quadro. Nessa pintura, emerge a figura do espectador da obra de arte; ele é uma criança.

Ao longo da história, a formulação terminológica de fenômenos artísticos não se explicita claramente, estando submetida a conceitos ambíguos, sobretudo, orientada pela percepção contemporânea. Exemplos remotos, como as pinturas rupestres, são ainda mais difíceis de um enquadramento conceitual, embora na atualidade figurem ao lado de objetos artísticos e patrimônios culturais. Desde o século XVI, na Europa, iniciou-se o processo de definição do trabalho do artista e da produção da obra de arte, distinto do amplo espectro medieval dos oficiais mecânicos. Ainda assim, a percepção da época tensiona as concepções contemporâneas diante desses fenômenos. A psicologia da estética e das artes tem lidado com tais imprecisões. Por um lado, não se fará neste artigo um recorte específico sobre o objeto de atenção dos autores citados, por outro lado, ao se referir os fenômenos artísticos dedica-se maior atenção ao chamado campo das artes visuais.

Por volta de 1711, Joseph Addison e Richard Steele iniciaram estudos sobre a percepção de fenômenos artísticos, publicados no periódico *The Spectator* (Berleant, 1970/2000, p. 56). No século XIX, essa questão aparece por exemplo em Constable, a considerar que o público não dispunha dos instrumentos necessários à percepção da obra de arte, uma ideia que se prolongava desde Vasari até Ruskin, da arte como um progresso rumo à verdade (Gombrich, 1959/1977, p. 12). Autores dedicados ao tema remetem também a Hegel, em 1835, no estabelecimento explícito da relação obra de arte e espectador, utilizando os termos “para si” e “para nós” (Kemp, 1998, p. 184). As especificidades da psicologia da percepção das obras de arte encontraram um momento fundamental quando Alois Riegl examinou a pintura flamenga do século XVI, de modo a permitir o enlaçasse da intencionalidade do artista com a subjetividade do espectador (Podro, 1982, p. 83).

Na psicologia, desde Gustav Fechner, com a publicação de *Vorschule der Aesthetik*, de 1876, o estudo das artes

desenvolveu-se em diversas tradições teóricas. Lembremos que o texto clássico de Lev Vygotsky dedicado à psicologia da arte foi escrito em 1925. O psicólogo Henri Delacroix, em 1927, com o livro *Psychologie de l'art*, está entre as referências iniciais dessa área de investigações. Ao longo do século XX, essa disciplina foi ganhando contornos e se diversificando em abordagens psicológicas até as experimentações neurológicas mais recentes, desde a organização da Divisão 10 da *American Psychological Association*, em 1945, designada atualmente *Society for the Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*.

O tema da experiência estética do espectador demonstrou tamanha relevância que um professor de Psicologia da Arte da *Università degli Studi di Milano-Bicocca*, na Itália, chegou a defender que esse seria o campo mais específico de estudos dessa disciplina. Daniele Zavagno (2011) sugeriu que a produção da obra de arte e do trabalho do artista ficariam a cargo dos estudos de criatividade, enquanto a psicologia da arte se dedicaria aos efeitos psicológicos da obra de arte no fruidor.

Os estudos têm mostrado que a compreensão da relação entre o espectador e a obra não é apenas um processo bipolar. Neste artigo, propomos discutir tratar-se de uma interação complexa de diversos fatores psicológicos e sociais, ambientais e cotidianos. Propomos que entre o espectador e a obra de arte funda-se um campo intersubjetivo formado por discursos e imagens, estabelecido em um espaço social específico e permeado por tempos históricos distintos; ou seja, as mediações notáveis na recepção das obras de arte variam em relação a espacialidades e temporalidades múltiplas.

A partir de um breve panorama das tradições interpretativas, este artigo retoma a discussão sobre a combinação dos termos recepção e estética, para apontar a contribuição da estética social na compreensão das relações entre a arte e o espectador. Não obstante a pertinência e entrelaçamento de termos como percepção, emoção, fruição, entre outros, propõe-se considerar a complexidade do fenômeno artístico e a linguagem acadêmica utilizada para formular conceitos e categorias. Ao final, sugere-se a relevância das interações entre as artes, os espectadores, os curadores e outros participantes, através do processo estético, entrelaçando os espaços da arte com os espaços da vida cotidiana.

PSICOLOGIA DA ARTE E PERCEPÇÃO ESTÉTICA: TRADIÇÕES INTERPRETATIVAS

Como disciplina, convencionou-se um marco da psicologia da estética e das artes a posse de Rudolf Arnheim na cátedra do *Sarah Lawrence College de Bronxville*, em Nova York, no ano de 1943. Desde então, ao lado da Teoria da Gestalt em Arnheim, uma tradição em psicologia da arte

experimental desenvolveu-se na América do Norte, particularmente com Daniel Berline. Na Europa, o conservador do Louvre e historiador de arte René Huyghe assumiu a cátedra de Psicologia da Arte, no *Collège de France*, em 1951. Seus estudos fundamentam a interpretação em processos históricos e culturais mais amplos, situados em outra tradição interpretativa, notável junto às ciências sociais europeias. (Cupchik, 1992; Glusberg, 1991; Frayze-Pereira, 1994; Oliveira & Andriolo, 2017).

Durante suas atividades como docente também na New School for Social Research em Nova York, Arnheim finalizou os experimentos iniciados em 1941. As atividades do Laboratório de Estudos Gestálticos dedicadas à Arte resultaram na publicação de seu famoso livro *Art and visual perception*, de 1954. A questão circunscrevia a psicologia da percepção para tratar dos problemas visuais da arte, em uma série de estudos específicos nas áreas de espaço, expressão e movimento (Arnheim, 1974/1995).

A partir da Teoria da Gestalt afirma uma capacidade inata do ser humano para entender através dos olhos, propondo a abordagem do fenômeno artístico não em relação à personalidade humana, associando a arte aos testes psicológicos, ou em relação às explicações metafísicas ou espiritualistas da criação artística (em posição crítica ao subjetivismo). A criação artística é “um produto da atividade visual mais humilde e mais comum, baseada na vida diária”, dizia Arnheim (1974/1995, p. 5). O registro mecânico das interpretações objetivistas cede lugar a uma apreensão de padrões estruturais significativos. Graças à existência de padrões, o autor afirma que todas as pessoas, independentemente de classe social ou formação educacional, dotadas de um par de olhos podem se relacionar com a vida artisticamente.

A tradição em torno da psicologia da Gestalt desenvolveu-se também em várias frentes, desde os estudos de Kurt Koffka. No Brasil, a tese de Mário Pedrosa (1996), Da natureza afetiva da forma na obra de arte, original de 1949, introduzia a Teoria da Gestalt no país. Mário Pedrosa desenvolveu sua crítica de arte, afirmando que as interrelações entre a totalidade e as partes instaura um “conflito de tensões e de formas, todas englobadamente em busca de equilíbrio”. (Pedrosa, 1996, p. 117).

Paralelamente à tradição gestaltista de Arnheim, nos Estados Unidos e no Canadá, desenvolveu-se uma longa tradição em psicologia experimental das artes, onde atua por exemplo o professor Gerald Cupchik, da Universidade de Toronto Scarborough (Canadá). As análises de Cupchik (1992, 2018) trabalham em vários níveis, sustentando a ideia da totalidade da experiência, cuja organização se dá entre os níveis social, individual e fisiológico, em movimentos dinâmicos (*processos bottom-up e top-down*).

As tradições interpretativas foram desenhadas antes mesmo da constituição da disciplina, como mencionado, a partir da concepção de Vygotsky, grandemente estudada no Brasil (Souza et al., 2018). Lembremos ainda de Ernst Kris (1968), cujos estudos de *Psychoanalytic explorations in art* foram reunidos desde a década de 1930, na aplicação do instrumental teórico psicanalítico tanto a objetos artísticos quanto à vida dos artistas. Autores da tradição psicanalítica referiam os escritos básicos de S. Freud, com ênfase nos textos sobre Leonardo e Michelangelo, dentre os quais são notáveis os trabalhos de Marie Bonaparte, Charles Baudouin e, no Brasil, Osório Cesar. Grosso modo, a percepção da arte era compreendida em correspondência à experiência onírica, na relação entre conteúdo manifesto e latente.

Outra tradição interpretativa de longa duração foi desenvolvida entre os sociólogos, igualmente marcada pela diversidade de perspectivas. Um dos autores clássicos dessa tradição foi Étienne Souriau. No Brasil, um exemplo importante dessa linha foi desenvolvido por Roger Bastide (1979) quando ministrou suas aulas na Universidade de São Paulo, cujo conteúdo foi reunido no livro *Arte e Sociedade* (primeira edição 1945). A complexidade da interpretação é notável, seus trabalhos contribuíram deveras na formação do campo da psicologia da arte no Brasil, ao lado de Mário de Andrade, estimulando interpretações psicológicas sobre o barroco brasileiro.

Convém lembrar, a partir da revisão de Jacques Leenhard (1982) que a abordagem sociológica, em grande parte, trabalhava em relação a homologias entre a estrutura social e a estrutural mental daqueles que percebem a obra de arte. Por exemplo, na problemática desenvolvida por Pierre Francastel (1951), ao distinguir forma e estrutura para tratar respectivamente da pintura e da sociedade em relação. Em abordagem psicossocial, Helmut Hungerland (1954) examinou a contribuição para a percepção das obras de arte fornecida pelos julgamentos provenientes da crítica de arte. Esse autor afirmou que os discursos e as condições sociais poderiam contribuir para a compreensão do julgamento estético, além de determinantes fisiológicas ou neurológicas.

Na tradição sociológica, uma contribuição decisiva aos estudos em psicologia da recepção estética provém da pesquisa com público em exposições de arte realizada por Pierre Bourdieu e Alain Darbel (1969/2007). Esta ampla investigação em museus franceses confirmou o processo pelo qual a estrutura social organiza a percepção de imagens de arte. De um lado, evidenciaram as distinções sociais entre os grupos que detêm ou não os códigos de interpretação, de outro, a duração histórica das formas de perceber conforme determinadas representações e categorias de julgamentos.

Os estudos iniciais de Bourdieu (1968, p. 649) deixaram uma frase célebre: “o olho é histórico”. Não dizia respeito tão-somente à determinação de uma época sobre a percepção,

mas também aos processos sociais que a cada época envolvem sujeitos e objetos, através dos processos históricos. A obra de arte é feita pelo menos duas vezes, dizia Bourdieu, uma pelo artista, outra pelo público. Os processos perceptivos constituem-se em um fenômeno social e inconsciente, um *habitus*; aquele que detém os códigos de deciframento da obra de arte esquece-se de que seu olhar foi produzido por sua classe ou grupo social. Os desprovidos desses códigos, por sua vez, ignoram a sua existência como um produto social determinante na percepção das obras de arte como bens simbólicos (p. 642).

As contribuições da sociologia do público das artes têm fornecido elementos importantes à psicologia. Como afirmou Nathalie Heinich (1986), o método quantitativo não é negligenciável, porém, deixa em aberto questões sobre quem ou como acontece a experiência, ou seja, sobre as condições históricas e sociais da construção por um sujeito de um objeto cultural ou artístico. Para essa socióloga francesa, a questão da percepção estética não pode ser compreendida de modo universalista, seja na fenomenologia, seja na psicologia. Mais recentemente, Heinich (2011) ampliou esse debate através da abordagem etnográfica e da noção de valores, não apenas na relação entre artistas e espectadores, incluindo aqueles que “fabricam” os patrimônios artísticos.

Para finalizar este breve panorama das tradições interpretativas, cabe lembrar que as abordagens fenomenológicas da percepção estética variaram muito desde as formulações originais de Husserl e da interpretação de Moritz Geiger, em sua proposta de uma estética fenomenológica focada na compreensão de julgamentos e significados. Quando se percorre a obra filosófica de Mikel Dufrenne, por exemplo, questões sociais e políticas perpassam o modelo de interpretação, ao mesmo tempo em que se afastava da sociologia da cultura.

No livro clássico *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), Dufrenne afirma uma relação indissociável entre aquele que percebe (dotado de estruturas psíquicas e sociais) e o objeto da percepção. Para além da associação entre estética e arte, o objeto que se forma nessa relação é compreendido como o objeto estético, nas palavras do autor, um quase em-si. Na relação constituinte da percepção estética, emerge o sentido da obra de arte, para além do criador e do espectador. Destaca-se um sentido próprio a partir do objeto, apreensível na relação entre os participantes. Esta compreensão se desenvolvia no pensamento do autor quando focalizara a questão do público de arte (Dufrenne, 1949).

A concepção de experiência estética proveniente de Dufrenne tem sido muito utilizada nos estudos de artes, particularmente, no entendimento da relação do público de museus de arte com as obras em exposição. Um exemplo recente pode ser encontrado no artigo de Simon Høffding,

Mette Rung e Tone Roald (2020), esta última Professora de Psicologia da Universidade de Copenhagen. Os autores enfatizam o caráter participativo nas propostas museológicas contemporâneas, ao que acrescentam a contribuição da concepção fenomenológica de encontro com o objeto estético, em uma interação significante entre sujeito e objeto. Estudos realizados em exposições de arte, em particular, no *Esbjerg Art Museum*, na *National Gallery* da Dinamarca e na Universidade de Copenhagen, resultaram na identificação de estruturas e categorias da experiência estética, a saber, concepção de “absorção”.

A EMERGÊNCIA DO ESPECTADOR E A PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO

Esta breve revisão dos modelos interpretativos possibilitou observar o desenvolvimento da psicologia da estética e das artes. No início do século XX, tinha-se, de um lado, uma forte orientação para o conhecimento das qualidades estéticas das obras de arte, como um objeto privilegiado da contemplação, de outro lado, implementavam-se metodologias para investigar quais estruturas psíquicas eram necessárias para a percepção estética.

Ao longo daquele século, surgiram investigações sobre as formas de relação entre o objeto artístico e o espectador da arte, propondo-se também uma relação indireta com o artista, cuja mensagem era veiculada através de sua obra. Enquanto muitos estudos em psicologia foram realizados nos laboratórios de percepção visual, as pesquisas feitas diretamente em espaços da arte proporcionaram observar a produção de sentidos na experiência vivida do espectador.

Além do campo acadêmico, muitos projetos elaborados pelos próprios artistas lançavam luz sobre a figura do espectador. Conforme assinalou Júlio Plaza (2000, p. 23): “M. Duchamp já afirmara que ‘é o espectador que faz a obra’ e, ‘a arte nada tem a ver com a democracia’, o que indica uma preocupação com a recepção”. Nesse comentário, aparece também Paul Valéry, a indicar que “não há um verdadeiro sentido para um texto”.

A “abertura de primeiro grau”, referida por Plaza, repercutiu nas artes visuais na década de 1950, quando autores como André Malraux afirmaram que a obra não era criada a partir da visão o artista, mas a partir de outras obras. Ao mesmo tempo, Umberto Eco defendeu a noção de obra aberta, como uma mensagem ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante. Seguindo a revisão de Plaza (2000, p. 25), a noção de poética desponta como “programa operacional proposto pelo artista”, um projeto de formação aberto pela obra de arte. Haroldo de Campos publica seus “A obra de arte aberta” e “A arte no horizonte do provável”, respectivamente em 1955 e 1963, quando surge a “poesia de participação” e “poesia de processo”. Desse

contexto é a célebre frase de Barthes: “o nascimento do leitor deve ser pago pela morte do autor”.

Há toda uma literatura especializada nesse tema, explorando as figuras do marchand, do crítico, do curador, entre outras que permeiam o campo da recepção da obra de arte, num momento em que o artista reagiu e reafirmou sua proximidade do público. A recepção, então, não se restringe aos aspectos comunicacionais, sendo examinada a partir das formas de experiência possíveis do espectador. Nas palavras de Bueno (1999, p. 225-26; p. 285), o artista recoloca a arte como experiência da vida, de modo fundamental, como indícios da vida contemporânea. Basta citar os *Bichos e Corpo vibrátil*, de Lygia Clark, ou o *Parangolé*, de Hélio Oiticica. Na mesma medida, podem ser compreendidos os processos artísticos propostos na forma de *happenings* e *performances*, em uma participação ativa do público das exposições.

As tentativas de artistas contemporâneos em solicitar a participação do público não deixará de ser paradoxal, como registrou Heinich (2002) ao examinar a rejeição pela Arte Contemporânea, a qual deriva da incompreensão pelo espectador dos aspectos conceituais do campo da arte, o qual muitas vezes busca realizar a percepção conforme o modelo clássico ou segundo estilos históricos específicos, a exemplo do impressionismo.

ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E RECEPÇÃO ESTÉTICA

Na Europa, o alargamento da estética no campo da recepção foi notável em diversos autores, notadamente, em Hans-Georg Gadamer, Hans Jauss e Wolfgang Iser, no famoso grupo da Escola de Konstanz, quando se fomentou uma série de estudos e discussões, sobretudo, em obras literárias, designando a chamada “estética da recepção”. Para aqueles autores, a atividade do leitor não era definitivamente passiva, mas uma efetiva participação no processo criativo, ao que se converteu o leitor em co-criador. No Brasil, Luiz Costa Lima (1979) empenhou-se em contribuir com esse debate, além de seus próprios estudos, na publicação de coletânea com diversos autores.

Jauss (1978, p. 99), em seu livro *Por uma estética da recepção*, afirma: “O sentido de uma obra de arte não se constitui senão ao longo do desenvolvimento de sua recepção”. Assim, não se pode resgatar dos fenômenos artísticos nenhuma ligação objetiva entre as obras que não seja estabelecida pelos sujeitos da produção e da recepção, ou seja, há um caráter intersubjetivo da sua continuidade. É neste caráter intersubjetivo que reside, conforme Jauss, a diferença entre a historicidade própria da arte e dos fatos objetivos da história geral.

Na coletânea de Rainer Warning, Hans-George Gadamer (1989) reforça a perspectiva histórica e temporal da recepção estética, por meio de uma história dos efeitos. Há nesse texto

uma concepção complementar à de Jauss. Além de se considerar o processo intersubjetivo, o contato com a obra acontece no círculo hermenêutico em relação ao outro, portanto, a experiência de alteridade passa a ser fundante na estética da recepção e na interpretação das tradições no chamado encontro de horizontes, do passado e do presente. A interpretação é parte do processo da situação estética no encontro com o outro.

De início, a estética da recepção compreendeu um maior número de estudos literários, não obstante, nas décadas de 1980 e 1990, trabalhos significativos no campo das artes visuais se dedicaram a essa metodologia de investigação, dentre os quais, Wolfgang Kemp é um dos principais exemplos. No contexto da história da arte, Kemp notara que, antes de examinar a relação obra-observador, seria necessário compreender que ambos estão inseridos em “esferas interpretativas pré-arranjadas”, lançando mão de condições “extrínsecas” e “intrínsecas” (Kemp, 1998, p. 184). Por sua vez, esse historiador procurava explicitar as mediações do processo de recepção ao invés de isolá-lo, as quais passam por instituições e equipamentos culturais, salvaguarda, tanto entre espectadores quanto acadêmicos. Como método histórico, a recepção busca reconstruir a situação “original” da recepção, decorrendo à psicologia a tarefa de investigar a situação atual, sem, porém, perder de vista o eixo temporal.

Os termos recepção, estética e história, são colocados em um jogo que indica a complexidade das questões envolvidas. Em primeiro lugar, a “história da recepção” liga-se a uma abordagem acerca da migração de fórmulas artísticas, a partir de um “original” e através de suas manifestações apreendidas no tempo histórico entre gerações. Nesse âmbito, aparecem em formas de imagens derivadas, por exemplo, apreendidas pelo método iconológico. Em segundo lugar, a história da recepção foi associada às reações daqueles que não eram produtores de arte e recebiam as obras em contextos específicos.

Desdobrando essa terminologia, seguindo a proposição de Kemp (1998), encontram-se também investigações acerca da história do gosto e os estudos de psicologia da recepção, aprofundando o foco no espectador e na percepção. Desta feita, as três principais tarefas da estética da recepção seriam: 1) discernir os sinais e significados por meio dos quais a obra estabelece contato conosco; 2) sua situação sócio-histórica; 3) suas afirmações estéticas presentes (Kemp, 1998).

Embora tendo seus usos ampliados, o termo estética da recepção (no inglês, *reception aesthetics* ou *aesthetics of reception*) permanece associado àqueles estudiosos da Escola de Konstanz, como se observou, permeados pelo debate da literatura e da historiografia. Na psicologia, a terminologia aparece na composição recepção estética (no

inglês, *aesthetic reception*), no qual estética é o qualificativo do processo da recepção. Originalmente, compunha os estudos realizados junto ao público em exposições de arte (Frayze-Pereira, 1995; 2001; 2002).

A psicologia da recepção estética em Cupchik (2018), por exemplo, desdobra-se sobre a história da psicologia, inserida em sua teoria das emoções, designada *Emotional Phase Theory*, em um conjunto de investigações entre pesquisas qualitativas da experiência vivida e pesquisas quantitativas de processos mentais e cerebrais. Desse modo, procura articular: a cognição, a mente e o modelo de ação; a emoção, o corpo e o modelo de reação. Poder-se-ia lembrar de um trabalho anterior de Cupchick, realizado com Keith Oatley e Peter Vorderer (1998), em que as emoções foram examinadas a partir da experiência de leitura de James Joyce recolhida em um grupo seletivo de leitores.

Noutra perspectiva, mais próxima da filosofia e da psicanálise, Frayze-Pereira (2006) enfatiza a pesquisa qualitativa e reflexiva, por meio da escuta e da atenção flutuante, a partir das quais evidenciou a experiência da alteridade na arte. Entre os estudos fundantes da recepção estética no Brasil, o campo da recepção fora tematizado em relação à triangulação artista-obra-espectador, no interior da qual constitui-se um “campo de sentido”. De modo distinto da estética da recepção, assim como da análise sociológica e de nível macroscópico do público de arte, Frayze-Pereira (2001) solicitava uma investigação sensível do espectador das artes visuais na pequena escala da exposição de arte, solo vital da experiência estética como experiência de alteridade.

Frayze-Pereira (2006, p. 293) afirmou que o espectador não é mais aquele entregue à atitude contemplativa; “Quer dizer, a obra contemporânea não convida seu receptor a sonhar com base nela, mas a analisar a sua percepção a partir das indicações que ela lhe fornece”. Ou seja, não há uma experiência da obra de arte definível de uma vez por todas, em uma suposição científica, mas processos situados na duração histórica. Além disso, a escuta dos visitantes das exposições de arte fomentou um campo de pesquisas que permite constatar os “modos diferentes de o visitante se posicionar numa exposição” (Frayze-Pereira, 2006, p. 296).

Além dos vários estudos fundamentais de Frayze-Pereira (1995; 2001; 2002), seus seguidores apresentaram pesquisas notáveis, seja no “olhar passageiro” registrado por Cristina Freire (1991) junto aos visitantes da Bienal de São Paulo, seja no “olhar vassalo” dos espectadores de uma mostra de pintura francesa captado por Maria Elvira de Melo Vieira (1997), o espectador é sempre uma questão.

Na multiplicidade de investigações propostas por Frayze-Pereira, uma instigante formulação apareceu em “Arte contemporânea e banalização do mal: o silêncio do espectador”. Frayze-Pereira (2002) lembra que a mutilação do

corpo na Arte Contemporânea não é feita para espantar o público, mas para provocar o pensamento. A partir dessa afirmação, constata-se que o próprio artista conduz o espetáculo que deve ser visível, baseado, sobretudo, nas mídias e nos meios de comunicação contemporâneos.

RECEPÇÃO DA ARTE E ESTÉTICA SOCIAL

Ao longo do desenvolvimento dessas pesquisas, nota-se convergências e divergências. Sobre tudo, nas duas últimas décadas, ocorre uma multiplicação de possibilidades que afeta tanto as formas de compreensão quanto as práticas nos espaços da arte. Contribuições provenientes dos estudos das imagens de arte podem ajudar a psicologia a avançar nessas investigações. Por exemplo, o livro de Gaskell (2000) lança a discussão para além do contato direto do espectador com a obra de arte, ao examinar um circuito mais amplo da imagem que atravessa a sociedade em espaços não artísticos, designando um ambiente chamado “íconosfera”; as imagens de arte adentram diversos espaços sociais, inclusive da vida cotidiana.

De tal modo que a recepção estética não trata tão somente do público no sentido restrito da relação com a obra de arte, as esferas interpretativas pré-arranjadas, nas palavras de Kemp (1998), transbordam os espaços da arte. Dos apontamentos iniciais nos quais o observador seria passivo, chegou-se à noção de espectadores ativos como coautores no processo estético, para então formular-se a concepção complementar acerca da amplitude dos efeitos da arte para além do campo artístico e de conjuntos de relações a dar forma a processos não artísticos.

Nesse sentido, solicita-se uma revisão da distinção rígida entre o espaço da arte e o espaço da vida cotidiana. Katya Mandoki (2007) diferenciou duas dimensões constitutivas da experiência estética, as quais, operam em constante entrelaçamento, apesar de poderem ser examinadas distintamente. De um lado, estudos centrados na produção e recepção das artes em geral, chamados de Poética, de outro lado, os estudos da sensibilidade no cotidiano, a serem designados pelo termo Prosaica. De modo esquemático, os estudos da Poética considerariam sobretudo as teorias das atividades artísticas, os eventos e artefatos do campo artístico, enquanto os estudos da Prosaica voltar-se-iam à sensibilidade estética junto aos eventos e artefatos da vida cotidiana. Então estabelecem-se as interações entre os dois campos.

Convém notar que a “estética cotidiana” tornou-se um campo de estudos filosóficos nas últimas décadas (Light & Smith, 2005). Diante do tema deste artigo, importa recordar as considerações de Mandoki (2007) acerca da necessidade de se rever a noção de “recepção estética”, não apenas considerando a experiência nos espaços de arte, mas, igualmente, nos espaços da vida cotidiana. Por exemplo, os

estudos de Tia DeNora (2000) evidenciaram a apropriação que ouvintes fazem da música na vida cotidiana, criando um ambiente para o cuidado de si e um recurso para a saúde.

Para os estudos em psicologia, o problema poderia ser colocado em termos de “sensível compartilhado”, como uma região comum da sensibilidade (Mandoki, 2007), a qual não se limita ao espaço da arte, tampouco da vida cotidiana, colocando-se em evidência o conhecimento das interações sensíveis e intersubjetivas a ser designado de estética social (Andriolo, 2021). Estética social é um conceito oriundo da filosofia contemporânea, mas é utilizado também para designar uma área de intervenção social e comunitária através das artes (Born et al., 2017).

Na psicologia, o termo estética social aparece em Pablo Christlieb (2001), da Universidade do México, visando à compreensão de formas sociais cujas estruturas correlacionam-se às artes, conforme a proposta de Simmel. Baseado nessa compreensão, Darrin Hodgetts et al. (2021) valeu-se de categorias pertinentes ao impressionismo para dialogar com pessoas em situação de rua na Nova Zelândia, em uma pesquisa baseada em fotografias produzidas pelos participantes.

Na filosofia contemporânea, destaca-se a obra de Arnold Berleant, cuja definição de estética social apareceu, não por acaso, em um livro sobre a filosofia da estética cotidiana. Berleant (2005, p. 156) apresentava, então, a estética social como “uma estética da situação”, sobremaneira contextual e perceptual. A partir daí, a estética social desenvolve a investigação acerca da experiência sensível compartilhada entre dois ramos: a “estética ambiental”, voltada para os espaços naturais, o urbanismo, a arquitetura, etc.; a “estética da vida cotidiana”, mais centrada nas relações entre os artefatos e as pessoas em interação.

A partir dessa perspectiva, surgiram investigações acerca da saúde mental, por exemplo, no artigo em que Musalek et al (2022) examinam o conceito de belo nas relações interpessoais enquanto um “antídoto” à depressão. No Brasil, Cecília Valentim Coelho e Marcelo Petraglia propuseram oficinas musicais nas quais pertencimento e mutualidade emergem como categorias fundamentais quando os participantes compartilham experiências cantantes e sonoras (Andriolo et al., 2022).

A estética social em Berleant segue a tradição fenomenológica e trabalha sobre a conceituação de engajamento. A estrutura do campo estético forma-se em torno do objeto ou do processo, o objeto intencional torna-se esteticamente significativo quando ocorre uma transação engajada do espectador (Berleant, 2000; 1997). O engajamento é ambiental, corporal (Merleau-Ponty) e social (Lewin). Notado de modo evidente nas experiências da arquitetura e da música, nas quais o espectador é

sobremaneira participante e a percepção estética é inseparável do lugar (Berleant, 1992). No campo da experiência estética, não há ações desinteressadas, seja na arquitetura e na música, seja no teatro e na pintura:

“Engajamento abre tais artes para um envolvimento que transcende os limites usuais de subjetivo e objetivo, encorajando a mutualidade da participação na situação estética, a qual reúne ambos, objeto e percebedor, dentro de um domínio unificado”. (Berleant, 1992, p. 153)

Berleant (1992) notara o espaço do museu de arte como um ambiente participativo, dando sequência aos questionamentos acerca de uma contemplação desinteressada, herdeira da estética oitocentista. O filósofo reexamina a própria concepção do espaço expositivo dos museus de belas artes, em uma disposição das telas que trabalhava com um observador ideal cujos olhos deveriam alinhar-se ao nível das imagens, sem movimentos corporais e sem julgamentos outros distintos daqueles da crítica especializada. Tratava-se da categoria estética da distância psíquica, oposta à noção de participação.

O sentido original de Estética como uma ciência apareceu no livro de Alexander Gottlieb Baumgarten, de 1750, no qual formulou a proposta de uma *scientia cognitionis sensitivae*, ou a ciência do conhecimento sensível, em sua etimologia, não restrito às artes, ao belo ou ao deleite, envolvendo a experiência da natureza e estados mentais, experiências e repostas emocionais (Tatarkiewics, 1992). Baumgarten recuperou o significado dos gregos, literalmente “percepção pelos sentidos”, ou *aisthesis* na derivação da palavra em latim moderno (Berleant, 1992).

Apesar de pouco utilizado no século XVIII, o conceito de estética contribuiu para a formulação de categorias em tratados artísticos, nos domínios das academias, particularmente circunscrevendo a ideia do belo, o pitoresco ou o sublime. Na interpretação contemporânea de Berleant (2010), estética trata de um domínio central da experiência, mantendo-se ativa a noção original de uma ciência dedicada à experiência sensória e a proposta de um “argumento estético”, a direcionar a interpretação das experiências da arte e da vida cotidiana.

Nas palavras de Cristlieb (1999), a Estética constitui-se em uma ciência da afetividade que aparece nas formas. Estabelece, então, um posicionamento crítico à psicologia que distingue sentimentos e emoções com critérios fisiológicos, biológicos ou econômicos. À psicologia caberia um “ponto de vista estético” a interpretar esteticamente não apenas as artes, mas o futebol, a política, a vida cotidiana... O autor trata da relação entre formas e afetos, assim como do problema da falta de vocabulário para a designação de sentimentos, emoções e sensibilidades.

A noção de recepção estética foi grandemente desenvolvida nas últimas décadas, a exemplo das concepções participativas dos espaços expositivos e dos eventos artísticos interativos. A proposição de estabelecer uma discussão a partir da estética social aponta para um entrelaçamento entre os espaços da arte e da vida cotidiana, tanto por meio do imaginário que atravessa esses ambientes quanto pelos movimentos corporais que situam o sujeito em um jogo de relações entre as imagens de arte, os ambientes, os artefatos e as pessoas.

No campo da estética social, importa passar de uma estética dos objetos para uma estética da situação, ou das experiências estéticas, de modo amplo (Berleant, 1992). As qualidades em jogo não são unicamente definidas pela obra de arte, pelo espectador ou pela curadoria do espaço expositivo. Elas transitam das imagens da vida cotidiana, dos ambientes de trabalho e das redes sociais, em conjuntos de interações que perpassam esses espaços, os movimentos corporais e performances, a envolver o interior e o exterior de museus e galerias, tocando sensível e intersubjetivamente as qualidades das pessoas em situação.

CONCLUSÃO

Na introdução deste artigo, fez-se breve menção à aparição do espectador em uma pintura de Gustave Courbet; tratava-se da imagem de uma criança. Na época, essa figura referia-se à concepção de ingenuidade. Não a ingenuidade no sentido vulgar contemporâneo, porém, no significado desenvolvido entre intelectuais europeus do início do século XIX, cuja definição encontra-se tanto em Goethe e Schiller quanto em Champfleury e Courbet. De modo geral, referia uma qualidade da percepção, capaz de observar as coisas sem as interferências de pré-julgamentos e aprofundar um conhecimento sensível dos fenômenos; a ingenuidade interpelaria o conhecimento racional e exaltaria a sensibilidade. Naquele momento, a ingenuidade propunha uma revisão da noção de espectador cuja contemplação era passiva e instilava uma forma participativa de compreensão do processo estético.

Neste artigo, procurou-se oferecer ao leitor um breve panorama das tradições interpretativas, cada qual organizada conforme uma concepção de estética específica a emoldurar a figura do espectador. Não foi ambição deste texto avançar sobre os debates contemporâneos acerca do público dos museus e espaços expositivos, na chamada agenda participativa. O objetivo final foi introduzir mais uma perspectiva, concebida em torno do campo da estética social.

A partir do século XIX, o interesse de artistas e filósofos passou a contornar mais precisamente a figura do espectador, nos quais perspectivas psicológicas se insinuam no exercício de compreensão da percepção das artes. Ao longo do século XX, com o surgimento da psicologia como

campo acadêmico, ramificam-se abordagens em conformidade tanto a tradições fundantes da psicologia científica quanto a desdobramentos de concepções artísticas e filosóficas. Dentre elas, notou-se de início a perspectiva sócio-histórica, a psicanálise, a Gestalt, passando pela fenomenologia e abordagens sociológicas, até os estudos contemporâneos em neurociências.

Entrelaçando tradições interpretativas, pode-se observar o quanto as práticas artísticas atuaram em relação ao público, estabelecendo formas de comunicação específicas através da sensibilidade compartilhada. Por outro lado, muitos autores relativizaram o poder criador do artista face às apropriações dos espectadores, ou ainda, diante dos projetos curatoriais. Não obstante, notou-se como a redução do processo estético a apenas uma de suas partes limita o conhecimento, solicitando-se a compreensão de um campo complexo e dinâmico em movimento entre artistas, espectadores, curadores, mídias, etc.

Nesse campo, recepção e estética tornaram-se termos-chave, perpassando abordagens históricas, sociológicas, filosóficas, além das psicológicas. Desde a estética da recepção à recepção estética, o papel do intérprete (tanto o espectador quanto outros que percebem as artes) ganha uma dimensão relevante, operando entre tradições interpretativas, distintas ou conjugadas, funda-se o encontro de horizontes.

Não se poderá negligenciar a figura do pesquisador, particularmente, o psicólogo devotado à percepção das artes e aos processos estéticos, para quem o encontro de horizontes é eminentemente um encontro com o outro. Abre-se aqui um tema relevante de investigação, a inquirir as formas de participação do pesquisador-psicólogo no processo da recepção no campo da estética social, sobretudo, porque a formulação de conceitos e categorias permeiam a interpretação das obras de arte e das experiências dos espectadores.

Em suma, a contribuição da concepção de estética social reside na inserção da percepção da arte em um ambiente mais amplo. A psicologia da recepção estética conduz ao problema da alteridade, o encontro do espectador se dá com o acontecimento da própria obra de arte ou do processo artístico, igualmente, configurando um conjunto de relações que atingem o artista, o curador, os outros espectadores, todos participantes ativos daquele acontecimento. Essas interações produzem sentidos ao transitarem entre os espaços da arte, da vida cotidiana, do trabalho, das redes sociais, enfim, um movimento sensível e intersubjetivo de significações.

AGRADECIMENTOS

Parte deste artigo foi desenvolvida a partir das disciplinas de pós-graduação ministradas pelo autor junto ao Programa

de Pós-Graduação em Psicologia Social (IP/USP). Agradeço aos alunos que participaram dessas discussões.

DECLARAÇÃO DE CONFLITOS DE INTERESSES

O autor declara não ter qualquer conflito de interesse relacionado ao conteúdo deste artigo.

DECLARAÇÃO DE FINANCIAMENTO

Este artigo é resultado dos projetos apoiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP, particularmente, projeto 2022/03566-4.

REFERÊNCIAS

- Andriolo, A. (2021). O campo da estética social: ambiente e alteridade. *Revista de Psicologia*, 12(2), 105-118. <https://doi.org/10.36517/revpsiufc.12.2.2021.7>
- Andriolo, A., Hodgetts, D., Sonn, C., Coelho, C., Petraglia, M. (2022). Music Workshops as Social Aesthetic Contributions to Cultivating Community Sensibilities. *International Perspectives in Psychology: Research, Practice, Consultation*, 11(2). <https://doi.org/10.1027/2157-3891/a000046>
- Arnheim, R. (1995). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* (9a ed.). Pioneira. (trabalho original publicado em 1974)
- Bastide, R. (1979). *Arte e Sociedade* (3a ed.). Companhia Editora Nacional. (trabalho original publicado em 1945)
- Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Temple University Press.
- Berleant, A. (2000). *The aesthetic field: a phenomenology of aesthetic experience*. Cybereditions Corporation, 2000. (trabalho original publicado em 1970)
- Berleant, A. (2005). Getting along beautifully: ideas for a social aesthetics. In: A. Berleant, *Aesthetics and Environment: theme and variation on art and culture* (pp. 147-161). Burlington: Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781351163361-14>
- Berleant, A. (2010). *Sensibility and Sense: the aesthetic transformation of the human world*. Imprint Academic.
- Born, G; Lewis, E.; Straw, W. (ed.) (2017). *Improvisation and Social Aesthetics*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9781478092766>
- Bourdieu, P. (1968). Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique. *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 20(4), 640-664.
- Bourdieu, P., Darbel (2007). *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Edusp. (trabalho original publicado em 1969)
- Bueno, M. L. (1999). *Artes plásticas no século XX – modernidade e globalização*. UNICAMP.
- Christlieb, P. (1999). *La afectividad colectiva*. Editorial Taurus.
- Christlieb, P. (2001). Political psychology as social aesthetics. *Political Psychology*, 22(2), 367-366. <https://doi.org/10.1111/0162-895x.00244>
- Costa Lima, L. (org.) (1979). *A literatura e o leitor*. Ed. Paz e Terra.
- Cupchik, G. (1992). From perception to production: a multilevel analysis of the aesthetic process. In G. Cupchik & J. László (Eds.), *Emerging Visions of the Aesthetic Process in Psychology, Semiology, and Philosophy* (pp. 83-117). Cambridge University Press.
- Cupchik, G. (2018). *The Aesthetics of Emotion: Up the Down Staircase of the Mind-Body*. Cambridge University Press.
- Cupchik, G., Oatley, K., Vorderer, P. (1998). Emotional effects of reading excerpts from short stories by James Joyce. *Poetics*, 25, 363-377. [https://doi.org/10.1016/s0304-422x\(98\)90007-9](https://doi.org/10.1016/s0304-422x(98)90007-9)
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511489433>
- Dufrenne, M. (1949). Pour une sociologie du public. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 6, 101-112.
- Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. PUF.
- Francastel, P. (1951). *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique – de la Renaissance au Cubisme*. Audin.
- Frayze-Pereira, J. (1994). A questão da alteridade. *Psicologia USP*, 5(1), 11-17.
- Frayze-Pereira, J. (1995). *Olho D'Água: arte e loucura em exposição*. Escuta.
- Frayze-Pereira, J. (2001). Recepção estética em exposições de arte: ilusão, criação, perversão. In E. Sousa, E. Tessler, & A. Slavutzky. (orgs.). *A invenção da vida: arte e psicanálise* (pp. 134-149). Artes e Ofícios.
- Frayze-Pereira, J. (2002). Arte contemporânea e banalização do mal: corpo do artista, silêncio do espectador. In G. Bartucci, *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação* (pp. 253-277). Imago.
- Frayze-Pereira, J. (2006). *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Ateliê Editorial.
- Freire, C. (1991). *Olhar passageiro: percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo*. [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo.
- Gadamer, H.-G. (1989). Historia de efectos y aplicación. In R. Warning (org.), *Estética de la recepción* (pp. 81-88). Visor Dis.
- Gaskell, I. (2000). *Vermeer's wager. Speculations on art history, theory and art museum*. Reaktion Books.
- Glusberg, J. (1991). Arte y psicología. *EOS – Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis*, 1, 60-66.
- Gombrich, E. (1977). *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation* (5a ed). Phaidon. (trabalho original publicado em 1959)

- Heinich, N. (1986). La sociologie et les publics de l'art. In *Sociologie de l'Art* (pp. 267-278) La Documentation Française.
- Heinich, N. (2002). Le rejet de l'art contemporain, pourquoi? *Sciences Humaines*, 37, 56-59.
- Heinich, N. (2011). The making of cultural heritage. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 22, 40-41, 119-128. <https://doi.org/10.7146/nja.v22i40-41.5203>
- Hodgetts, D., Andriolo, A., Stolte, O., King, P. (2021). An Impressionistic orientation towards visual comprehension and inquiry into the conduct of everyday life. *Qualitative Research in Psychology*, 19(1), 1-22. <https://doi.org/10.1080/14780887.2021.1901165>
- Høffding, S., Rung, M., Roald, T. (2020). Participation and receptivity in the art museum – a phenomenological exposition. *Curator: the museum journal*, 63(1), 69-81. <https://doi.org/10.1111/cura.12344>
- Hungerland, H. (1954). An analysis of some determinants in the perception of the works of art. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 12(4), 450-456. https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac12.4.0450
- Jauss, H. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.
- Kemp, W. (1998). The work of art and its beholder: The methodology of the aesthetic of reception. In Cheetham, M., Holly, M., Moxey, K. (eds.). *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives* (pp. 180-196). Cambridge University Press.
- Kris, E. (1968). *Psicanálise da arte*. Brasiliense.
- Leenhardt, J. (1982). Recepção da obra de arte. In Duifrenne, M. (org.), *A estética e as ciências da arte* (v. 2). Bertrand.
- Light, A. & Smith, J. (eds.) (2005). *The Aesthetics of Everyday Life*. Columbia University Press.
- Mandoki, K. (2007). *Everyday Aesthetics: Prosaics, the play of culture and social identities*. Ashgate.
- Musalek, M., Bernegger, G., Scheibenbogen, O. (2022). Social Aesthetics and Mental Health. *Popular Inquiry: The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, 1, 143-152.
- Oliveira, R. & Andriolo, A. (2017). Apontamentos sobre a Pesquisa em Psicologia Social da Arte: Experiência Estética, Percepção e Artificação. In *Anais do III Seminário Estética e Crítica de Arte: as artes entre urgência e inoperância* (pp. 480-491). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- Pedrosa, M. (1996). *Forma e percepção estética*. Edusp.
- Plaza, J. (2000). Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *Cadernos da Pós-Graduação*, 4(1), 23-39. <https://doi.org/10.1590/s1678-53202003000200002>
- Podro, M. (1982). *The critical historians of art*. Yale University. <https://doi.org/10.37862/aaeportal.00131>
- Souza, V. L. T, Dugnani, L. A. C., & Reis, E. C. G. (2018). Psicologia da Arte: fundamentos e práticas para uma ação transformadora. *Estudos de Psicologia*, 35(4), 375-388. <https://doi.org/10.1590/1982-02752018000400005>
- Tatarkiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideias* (3a ed.) Tecnos.
- Zavagno, D. (2011). Quale psicologia dell'arte? *Rivista di Estetica*, 48, 237-251.
- Vieira, M. E. M. (1997). *Um olhar vassalo: perfil do público na mostra da pintura francesa do Museu de Arte de São Paulo*. [Dissertação de mestrado]. Universidade de São Paulo.

Recebido em: 01/04/2024

Primeira decisão editorial em: 18/07/2025

Aceito em: 19/09/2025