

TRADUÇÕES

A relevância ética das coisas simples: arte, artesanato, design e vida moderna

Günter Figal¹

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Tradução: Marco Antonio Casanova

Revisão técnica: Deborah Moreira Guimarães

1.

Praticamente ninguém negaria seriamente a importância das coisas para a vida humana. Como entidades de tamanho médio estáveis, as coisas podem ser facilmente referidas a e, portanto, elas se mostram como correlatos maximamente distintivos da percepção e

1. Günter Figal passou anos de sua vida como estudante na Universidade de Heidelberg. Entre seus professores estavam Hans-Georg Gadamer, Dieter Henrich, Michael Theunissen, e Ernst Tugendhat. Ele concluiu seu doutoramento na Universidade de Heidelberg em 1976, e, em 1987, após sua Habilitação, iniciou sua atividade como *Privatdozent*. De 1989 até 2001, foi professor de filosofia na Universidade de Tübingen. Desde 2001, ele assume uma cátedra na Universidade de Freiburg. Desde 1995, é membro regular do *Collegium Phaenomenologicum*. Günter Figal também é editor do Anuário Internacional de Hermenêutica (*Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*) e, desde 2003, presidente da Martin-Heidegger-Society. Figal ocupou importantes posições como professor visitante: em Berlin (Humboldt Universität), Nishinomiya (Kwansei Gakuin University), Rome (Universidade La Sapienza), Aarhus (Aarhus University), Leuven (*Kardinal Mercier Chair*), e Boston (*Gadamer Distinguished Visiting Professor*, Boston College). Em 2009 / 2010, tornou-se membro interno sênior do Instituto de estudos avançados da Universidade de Freiburg. Desde 2013, é o segundo responsável pelo centro de pesquisa de Freiburg SFB 2015 (*Muße. Konzepte, Räume, Figuren*). No mesmo ano, ele foi eleito membro do corpo de curadores da fundação *Humanismus Heute*.

E-mail: guenter.figal@philosophie.uni-freiburg.de

da cognição.² Além disso, muitas atividades humanas não têm como ser performadas sem as coisas. Para a produção e para a ação em geral são necessários, com muita frequência, utensílios ou instrumentos, e algumas atividades e costumes não chegariam nem mesmo a existir sem coisas particulares. Não se poderia andar de bicicleta sem bicicletas e não se teria nem mesmo alguma ideia do que andar de bicicleta significaria sem elas; sentar-se em cadeiras não é, de modo algum, algo natural para os seres humanos, mas algo, antes, possibilitado pela produção de cadeiras. E, finalmente, há coisas que provocam um prazer e um *insight* particular enquanto objetos de contemplação. Tais coisas, obras de arte, se encontram separadas entre as coisas e são com frequência consideradas como inacessíveis para o uso e o manuseio. Em todo caso, obras de arte não são definidas como relacionadas com alguma outra coisa – assim como utensílios são definidos por sua relação com o uso. Obras de arte são precisamente o que são: elas são coisas em si mesmas. Não sendo relacionais, sua determinação não é ambígua, mas simples. Obras de arte são coisas simples.

Muito provavelmente por conta de seu caráter específico, obras de arte são normalmente tratadas com estima e com especial cuidado. De acordo com isso, as pessoas ficam, na maioria das vezes, chocadas sempre que as obras de arte são voluntariamente destruídas ou danificadas, como as estátuas do Buda de Bamiyan pelos talibãs, ou como o quadro de Barnett Newman no Museu Stedelijk em Amsterdã por uma pessoa com doença mental. Se os talibãs tivessem explodido um avião sem terem, com isso, matado ninguém, ou se a pessoa que danificou o quadro de Newman tivesse quebrado um carro de luxo, por exemplo, isso teria parecido muito provavelmente estranho ou repreensível, mas não profundamente chocante. Ferir ou matar indivíduos humanos é absolutamente pior do que danificar ou destruir uma obra de arte. Nesse último caso, contudo, é possível sentir também uma perda angustiante, porque uma verdadeira obra de arte é insubstituível.

Em sintonia com essas considerações iniciais poder-se-ia supor uma espécie de compromisso moral com as obras de arte e, se as obras de arte enquanto meras coisas representam de algum modo as coisas em geral, então também há um compromisso moral com as coisas enquanto tais. Não obstante, examinando a questão de maneira mais detida, essa suposição se prova como sendo problemática. Há boas razões para considerar o compromisso moral como basicamente circunscrito a seres vivos que são em princípio “como nós”. Esses são seres com os quais nós podemos compartilhar um espaço e, então, com os quais podemos viver juntos, de tal modo que onde quer que tais seres estejam presentes, nós não nos sentimos “sós”, seja de uma maneira positiva ou negativa.³ Não estando sós, nós temos de coordenar nossas intenções e atividades com aquelas de outros seres vivos, temos de reconhecer suas necessidades, desejos

2. FIGAL, *Unscheinbarkeit: Der Raum der Phänomenologie (Inaparência: O espaço da fenomenologia)*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2015, p. 89-138.

3. FIGAL, *Unscheinbarkeit: Der Raum der Phänomenologie (Inaparência: O espaço da fenomenologia)*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2015, p. 89-138.

e expectativas, assim como decidir de que maneira temos de reagir a eles. Nesse contexto, a questão moral ou ética básica seria: o que, considerando outros seres vivos, nós “deveríamos” fazer ou estamos obrigados a fazer, a fim de vivermos juntos tão bem quanto possível? Tal viver juntos moralmente determinado inclui primariamente todos os seres humanos, sem levar em consideração sua idade ou estado físico ou psíquico, mas também alguns outros seres vivos como animais domésticos. No caso dos animais, pode ser difícil decidir quais podem ou mesmo deveriam ser incluídos e quais não. Todavia, uma vida moralmente determinada não inclui definitivamente as coisas, porque as coisas, a despeito de sua importância para a vida humana, não fazem a menor diferença em relação ao estar ou não sozinho.

Por um lado, contudo, estimar obras de arte do modo exemplificado é, sem dúvida alguma, uma atitude normativa. Apesar de ser diverso do compromisso ético, essa atitude é semelhante à normatividade ética, e, talvez, mesmo em alguns aspectos decisivos. Tal como a normatividade ética, a atitude normativa em relação às obras de arte não pode ser reduzida aos motivos hedonistas ou orientados pelo lucro. Compreendendo o caráter mesmo das obras de arte, nós não estimaríamos exclusivamente obras de arte das quais nós gostamos pessoalmente e não negaríamos muito menos o caráter artístico de certas obras porque não gostamos delas, mas, antes, admitiríamos que, independentemente de nossas preferências, todas as obras de arte merecem a mesma estima e o mesmo cuidado. Identificar, ao mesmo tempo, o significado artístico de uma obra com o seu valor de mercado também seria inadequado e implausível; verdadeiras obras de arte podem ser razoavelmente apreciadas, por mais que obras com um preço extremamente elevado não se mostrem necessariamente como obras de arte, mas também podem ser uma espécie de kitsch luxuoso efêmero.

Se a atitude normativa em relação às obras de arte não pode ser reduzida às razões extrínsecas, tal atitude precisa ser encontrada no caráter artístico das obras de arte enquanto tais. Obras de arte, portanto, seriam estimadas apenas porque elas são obras de arte; reconhecer algo como uma obra de arte se confundiria com a estima e, de acordo com isso, alguém voluntariamente danificar ou destruir uma obra de arte se oporia de maneira mais ou menos explícita à estima apropriada em relação às obras de arte. Não obstante, o que precisamente torna as obras de arte estimáveis? O que faz com que uma coisa seja uma obra de arte? E, se obras de arte são adequadamente consideradas como coisas simples, como precisamente tem de ser compreendida a simplicidade de uma obra de arte?

2.

A fim de responder a essas questões, pode ser útil examinar mais detalhadamente a atitude característica da experiência de obras de arte. Essa atitude, tal como já mencionado, é a contemplação, que, uma vez mais, pode ser descrita como uma tentativa, mais ou menos contínua e mais ou menos reflexiva de experiência perceptiva. Tal experiência é sem objetivo. Ao contemplar uma imagem ou uma escultura, não se tem nenhuma intenção de efetuar algo e nem mesmo de investigar o objeto ao qual a contemplação se refere. A contemplação não é motivada por nenhum resultado e, portanto, ela não possui nenhuma limitação temporal interna. Pode-se contemplar algo por um longo ou por um breve espaço de tempo, mas a contemplação como tal não cessaria em um fim. Por conseguinte, a contemplação poderia ser continuada infinitamente, assim como ela poderia sempre começar uma vez mais.

Todavia, a contemplação não seria continuada ou repetida se os objetos contemplados não encorajassem isso, aparecendo sempre uma vez mais de maneira nova. Apesar, por exemplo, de um quadro ser algo de um tamanho limitado e estável em suas qualidades, firmemente fixadas no momento em que ele foi pintado, nunca se poderá pressupor que se tenha visto um quadro de uma vez por todas, contanto que o quadro seja uma obra de arte. Nesse caso, onde quer que ele venha a ser contemplado, seus elementos de composição corresponderão uns aos outros de modos que não tinham sido vistos antes e a cor da imagem muito parecida todas as vezes mostrará novos tons, nuances e efeitos de superfície. Naturalmente, uma tal variedade depende de diferentes situações de luz e, em algum grau, também da disposição particular daquele que contempla a obra. Não obstante, uma imagem só pode ser experimentada diferentemente se ela tiver – ou for de – um potencial para aparecer diferentemente. Sua composição precisa estar “aberta”, ao invés de estar estrita e esquematicamente organizada; da mesma forma, sua cor, ao invés de ser apenas plana, precisa ter ambiguidade e profundidade.

Composições do tipo que acabamos de esboçar podem ser chamadas de “descen-tradas”.⁴ Elas não são organizadas a partir de um significado central que determina a significância e a função de todos os detalhes, de tal modo que toda a estrutura poderia ser decodificada e reconstruída. Ordens descentradas não têm como ser de modo algum decodificadas; elas são combinações de elementos mais ou menos irregulares, ordenadas sem qualquer comensurabilidade. Isso não é assim, em última instância, porque a ordem descentrada de uma obra de arte não poderia ser abstraída

4. FIGAL, *Unscheinbarkeit: Der Raum der Phänomenologie (Inaparência: O espaço da fenomenologia)*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2015, p. 89-138.

do caráter material da obra. Uma composição pictórica, por exemplo, está envolvida em cor pintada, de tal maneira que sua aparência e a aparência de cor formam a mesma aparência incomensurável, uma aparência não “de algo”, mas simplesmente aparência, não redutível a nada, evidente como o que ela é – portanto, simples, e sua simplicidade é bela. Ela é bela como simplicidade aparente que torna algo uma obra de arte.

Portanto, uma vez que obras de arte são primariamente aparências materiais, elas são feitas para a percepção: contemplar uma imagem, por exemplo, significa olhar para ela. Não por acaso, a experiência de obras de arte é comumente chamada de “estética”, algo que se baseia na palavra grega para percepção: *aísthesis*. Essa significação indica que a percepção não é apenas um aspecto de tal experiência, mas seu caráter essencial. De acordo com isso, uma experiência de obras de arte só é verdadeiramente estética, se as reflexões e interpretações não pressupõem como é preciso olhar para uma imagem. Ao contrário, a reflexão e a interpretação deveriam ser conduzidas aqui pela percepção. Interpretações não baseadas naquilo que é percebido não poderiam ser convincentes.

Devido a essa prioridade da percepção, a experiência estética está devotada a uma coisa individual perceptível que é justamente o que é. Se tomada como “um caso de...” ou como “um exemplo de...”, as obras de arte não são consideradas enquanto obras de arte. Seu caráter estético, sua beleza, é incomensurável com o conhecimento conceitual, prático ou teórico. Na medida em que a beleza das obras de arte não se encaixa em contextos conceituais, nem práticos nem científicos, nem tecnológicos nem históricos, ela não tem como realizar ou preencher expectativas teóricas. Sendo belas, as obras de arte são uma objetividade irreduzível e, portanto, simples.

Seguindo essas considerações, a atitude normativa em relação às obras de arte, normatividade essa que podemos denominar “normatividade estética”, não deve ser mais difícil de determinar. A contemplação de uma obra de arte da maneira descrita não é possível sem o reconhecimento da objetividade perceptível da obra de arte – sua beleza. Tal reconhecimento não é adicional à contemplação estética; ele nem precede, e, então, possibilita, nem complementa a experiência contemplativa de uma obra de arte, mas pertence a ela essencialmente. Por exemplo, ver uma imagem como uma aparência irreduzível e incomensurável, e, portanto, vê-la em sua beleza, é independente de toda e qualquer pressuposição epistêmica ou prática; reconhece-se imediatamente a imagem como objetiva ou, o que é o mesmo, como uma coisa em si mesma. O reconhecimento estético tem consequências. Reconhecendo obras de arte esteticamente, as obras não são extrapoladas em favor de uma vantagem ou de um ganho pessoal. Não obstante, não se deveria apenas olhar para a segurança e a

conservação de uma obra de arte, evitando tudo aquilo que poderia danificá-la ou destruí-la, mas também nutrir as condições culturais que favorecem as obras de arte e seu aparecimento objetivo.

A normatividade estética tem alguma analogia com a normatividade ética. Nos dois casos, nós não devemos tomar decisões e agir exclusivamente a partir de nossos interesses ou desejos pessoais, mas, ao invés disso, precisamos considerar a existência de alguém ou de algo com respeito, como algo que nos vincula. Ao sermos vinculados por uma normatividade ética ou estética, nós consideramos o que seria adequado para alguém ou algo em virtude de si. Portanto, a normatividade ética e a estética poderiam ser consideradas como complementares. As duas impedem ou mesmo advertem uma vida meramente autocentrada e suportam um sentido do exterior como irreduzível às nossas próprias ideias, crenças e intenções.

A despeito de tal complementariedade, a normatividade ética e a estética não são simétricas: enquanto a normatividade ética, como uma condição essencial da vida humana e tanto mais como uma condição da vida boa, é imperativa para qualquer um, o caráter obrigatório geral da normatividade estética está confinado ao reconhecimento das obras de arte como objetos destinados *à própria possibilidade* da contemplação. De acordo com isso, danificar ou destruir uma obra de arte é claramente repreensível e, portanto, não por acaso algo definido em alguns países como um crime. Não obstante, ninguém é obrigado a assumir uma atitude positiva em relação às obras de arte, reconhecendo-as a partir da perspectiva de um contemplador, enquanto ao menos algumas atitudes positivas em relação a outros seres humanos, como a consideração, a solicitude e a solidariedade, são eticamente imperativas. Só se pode argumentar em favor de uma contemplação estética; possivelmente o argumento mais convincente seria ético em seu caráter: dizer que a contemplação estética essencialmente contribui para uma vida melhor e, por conseguinte, tem uma relevância ética.

3.

Considerando a discussão prévia em si mesma, talvez se pudesse considerar esse argumento um exagero; e isso na medida em que se poderia considerar as obras de arte exceções entre as coisas e suspeitar que a atitude normativa que elas exigem é irrelevante no que concerne às coisas em geral. Todavia, não se deveria restringir prematuramente o escopo dos objetos estéticos. Ao pensar objetos estéticos, não se deveria, antes de tudo, limitar-se a exemplos típicos para aquilo que poderia ser chamado de “o cânone ocidental”, e, com isso, como arte visual considerar apenas quadros e esculturas. Além disso, não se deveria estabelecer tão rigidamente uma linha

divisória entre as obras de arte e as outras coisas. Há muitas coisas experimentadas e designadas como belas, que não são obras de arte e, conseqüentemente, não exigem contemplação da mesma forma que as obras de arte. No entanto, se tomarmos o significado de “belo” como se ele se referisse às obras de arte e o aplicarmos a outras coisas, nós descobriremos que há objetos estéticos além das obras de arte – há coisas que só aparecem como elas são em meio à experiência estética. Como consequência, a experiência estética seria de um nível muito mais amplo do que comumente suposto.

Na medida em que as restrições acompanham o “cânone ocidental” da arte, pode-se principalmente lembrar que os vasos de cerâmica das culturas do Leste asiático são reconhecidos como obras de arte, e, enquanto tais, que eles são muito mais importantes do que no Ocidente. Na cultura do chá japonesa, as obras de arte – tais como tigelas (*chawan*) feitas com maestria – chegam mesmo a exceder os quadros em significância.⁵ O caráter artístico dos vasos pode se tornar evidente em comparação com coisas mais familiares do que obras de arte, mesmo se isso não for imediatamente notado. Uma tal correspondência encontra-se presente na relação de tigelas e vasos feitos por Young-Jae Lee com uma pintura de Rudolf de Crignis, tal como pôde ser visto na *Paul Ege Art Collection (PEAC)*, em Freiburg, em 2019. Os vasos de Lee e a pintura de Crignis correspondem uma à outra de maneira tão harmoniosa, que eles precisam se mostrar como o mesmo tipo de coisas, a saber, obras de arte. Tanto vasos quanto quadros não trazem consigo nenhuma mensagem. Eles expressam simplesmente o que são – os vasos que individualmente mudam sua forma entre elegância e solidez, esmaltados em delicadas variações e sombras; o quadro, apesar de “monocromático”, é de uma profundidade indescritível em termos de cor, azul profundo tanto quanto azul brilhante. Essas obras são autoevidentes, assim como elas são maravilhosas, intensas em sua tranquila aparência, convergindo em beleza e capazes de serem contempladas de maneira atemporal, sempre uma vez mais.

Assim, quando comparados com o quadro de Crignis, os vasos de Lee aparecem indubitavelmente como verdadeiras obras de arte; elas não são em princípio diferentes dos quadros e de outras obras “canônicas” das artes visuais. Não obstante, Young-Jae Lee não criou apenas o que ela chama de suas “obras primas”, mas também designou uma coleção de talheres e objetos de mesa – pratos, tigelas, jarros, jarras, canecas, xícaras e bules – como semelhantes às suas obras primas em termos de estilo. Essas obras também são feitas à mão, apesar de não por ela mesma, e são padronizadas em forma e cor. De qualquer modo, porém, os talheres e os objetos de mesa de Lee também são dignos de que olhemos para eles. Apesar de padronizados, o olhar não é

5. FIGAL, *Gefäße als Kunst: Erfahrungen mit japanischer Keramik (Vasos como arte: experiências com a cerâmica japonesa)*, Freiburg im Breisgau: Modo Verlag, 2019, p. 8-15.

uniforme. Eles são vivazes, manchados pelas irregularidades causadas pelas inclusões minerais na argila usada e as formas são claras e harmoniosas, simples formas que são reminiscentes de cerâmicas tradicionais coreanas, mas também das formas reduzidas, geométricas desenvolvidas nos *workshops* da Bauhaus.

Apesar de serem pensados para o uso diário e, com isso, de serem comensuráveis com o conhecimento prático, é difícil imaginar que se usassem essas peças sem uma atenção particular. Elas são belas – não maravilhosas como as obras primas, mas evidentemente belas na simplicidade de sua aparição. Apesar de não ser plausível supor que alguém contemplaria de maneira intensa e repetida uma peça de objetos de mesa, reconhecer-se-ia, contudo, que eles são objetos que são belos em si mesmos, e olhar-se-ia para eles com uma aprovação particular. Como distintos da contemplação de obras de arte, tal reconhecimento e aprovação normalmente seriam mais incidentais, mais implícitos e, portanto, raramente reflexivos. Não obstante, seria uma atitude contemplativa, como a contemplação de obras de arte em sua relação com a aparência perceptível de algo objetivo. Reconhecidamente, as peças de mesa de Young-Jae Lee não são tão individuais quanto as suas obras primas. Olhando, por exemplo, para uma tigela da coleção de objetos de mesa e sabendo que ela é dessa coleção, compreender-se-ia a tigela “como um exemplo de” um certo tipo de tigela. Contudo, uma tigela, reconhecida esteticamente enquanto vista, não seria reduzida a ser apenas um exemplar entre tantos outros de seu tipo. Apesar de se saber que existem muitos outros exemplares com a mesma forma e cor, reconhecer-se-ia esteticamente a tigela como uma coisa particular que é bela em si mesma. Reconhecidamente, lidar-se-ia com ela com cuidado, a fim de conservá-la como uma peça individual, assim como levar-se-ia em conta praticamente sua beleza.

Os objetos de mesa de Young-Jae Lee são um bom exemplo para ilustrar como coisas belas, que são diferentes de obras de arte, podem ser, contudo, semelhantes a essas obras. Como produtos de artesanato, as obras de arte de cerâmica são produzidas basicamente da mesma maneira que os vasos; e o são necessariamente desse modo, porque nenhum ceramista poderia fazer vasos artísticos sem habilidade artesanal. Arte cerâmica é uma modificação do artesanato; ela é um artesanato mais atento ao caráter aparente de suas obras e, portanto, mais reflexiva. No entanto, obras de artesanato também podem ter uma qualidade estética que não é inferior àquela das obras de arte, que é capaz de alcançar aquilo que uma produção artística pode atingir. Sōetsu Yanagi, filósofo e fundador do movimento da “arte popular” japonesa (*mingei*), argumentou em favor desse efeito. Ele sustentou que um ceramista coreano ou japonês, projetando o mesmo tipo de vaso sempre uma vez mais, sem reflexão e controle racional, poderia produzir vasos de uma grande beleza, sem nem mesmo ter buscado

isso.⁶ Mesmo que se esteja convencido disso, poder-se-ia, contudo, duvidar com boas razões de que os artesãos da cerâmica realmente não teriam nenhuma ideia da beleza que eles produzem, e, também, que tal beleza oriunda de um ato involuntário estaria fora do alcance para os artistas. Ceramistas são bem capazes de produzir obras de arte verdadeiras e incomensuráveis, sem que isso aconteça de maneira involuntária; eles podem desenvolver “estratégias de ação involuntária” e, com isso, confirmar o caráter reflexivo da arte sem subordinar a arte à racionalidade conceitual.⁷

Não obstante, nem todas as coisas belas são do tipo que acabamos de discutir. Há também coisas belas, cuja beleza não é um resultado imediato de uma produção manual, mas de uma concepção que determina previamente uma produção – seja essa manual ou mecânica. Tais coisas são, para introduzir o termo comum para esse procedimento, produtos de *design*: por exemplo, muitos móveis, carros, instrumentos técnicos como *laptops* ou *smartphones*, assim como peças de mesa não são jogadas em uma roda de oleiro, mas produzidas em uma fábrica.

O termo *design* não está restrito a, mas é especialmente significativo para o período da modernidade. Em função da liberação oriunda do historicismo do século XIX, tentativas foram feitas de estabelecer novos critérios de qualidade e aparência das coisas necessárias para a vida humana e de criar essas coisas a partir de um novo ponto de partida. Apesar de muitos – se não a maioria – dos representantes do *design* moderno terem acentuado a funcionalidade como um critério, uma compreensão do belo tem sido estabelecida, que levou a simplicidade a uma especial proeminência. Falando não apenas por si mesmo, mas também em nome da tradição da *Bauhaus* que ele representa, o *designer* Dieter Rams afirmou ter “voltado à pureza, à simplicidade”, fazendo produtos de *design* “honestos”, “discretos”, com “tão pouco *design* quanto possível” e, não menos importante, isso em relação a toda a “estética”. Esclarecendo a estética, Rams acrescenta que a “qualidade estética lida com tons nuançados e precisos, com a harmonia e o sutil equilíbrio de toda uma variedade de elementos visuais” ou,⁸ dito de outro modo, com a qualidade específica de organizações simples, descentradas. Como curadores de uma exibição intitulada *Super Normal*, os *designers* Naoto Fukasawa e Jasper Morrison estavam completamente de acordo com os critérios de Rams. Para a sua exibição, eles escolheram objetos simples do dia a dia, cujo caráter não tem como ser

6. YANAGI, The Beauty of Miscellaneous Things, in: YANAGI, *The Beauty of Everyday Things*, 2018, p. 27-57.

7. FIGAL, *Unwillkürlichkeit: Essays über Kunst und Leben (Involuntariedade. Ensaio sobre arte e vida)*, Freiburg im Breisgau: Modo Verlag, 2016, p. 64-69; *Gefäße als Kunst (Vasos como arte)*, p. 51-56.

8. RAMS, *Weniger, aber besser / Less But Better*, Hamburg: Gestalten Verlag, 1995, p. 6-7.

reduzido à funcionalidade, mas que têm a beleza em si mesmos – como Morrison diz, uma “beleza que leva tempo para ser observada”,⁹ a beleza do simples, que é tal como ele é, distante daquilo que Dieter Rams chama de estética da “aquisição de estímulos”.¹⁰

4.

Ampliando o escopo das coisas belas do modo como defendemos até aqui, é preciso lidar com o tema da mudança da compreensão ocidental tradicional da arte; quase todas as coisas belas que foram introduzidas são coisas de uso. Enquanto quadros e esculturas, de fato, não podem ser jamais senão contemplados, tigelas de chá, as peças mais preciosas na cultura japonesa do chá e indubitavelmente obras de arte, são feitas para o uso e não apenas para serem olhadas. Não obstante, o uso nesse caso precisa ser diferente do uso cotidiano de utensílios, instrumentos e móveis como coisas, que têm uma função particular e que poderiam ser facilmente substituídos por alguma outra coisa que serve ao mesmo propósito. O uso cotidiano de tais coisas pode ser chamado de “subjetivo”; ele está centrado no usuário com suas intenções particulares, e o que conta como próprio às coisas usadas não é outra coisa senão sua utilidade. Em contraste, o uso de algo reconhecido como belo tal como uma tigela de chá é “objetivo”; ele permite a uma coisa usada que ela apareça como si mesma, e, então, seja contemplada ou, ao menos, tenha uma dimensão contemplativa.

A ideia da contemplação no uso só pode parecer paradoxal enquanto continuarmos a identificar contemplação com a mera visão e, então, a considerar os objetos a serem contemplados como quadros. Todavia, para contemplarmos adequadamente uma tigela de chá como um vaso de cerâmica, seria preciso ter a tigela em suas próprias mãos e sentir sua forma e sua superfície. Ou seja, é preparando o chá em tal tigela e bebendo o chá que nós somos guiados atentamente na percepção da tigela, vendo tanto quanto tocando o objeto, e, então, assumindo uma postura contemplativa. O uso, portanto, determinado por uma atitude contemplativa seria primariamente uma experiência da beleza da tigela. De maneira correspondente, usar uma tal tigela não a equipararia, de maneira alguma, a uma obra de arte. Ao contrário, traços do uso podem até mesmo contribuir para sua beleza e, então, ampliar o prazer da contemplação. Quando danificada ou quebrada, tigelas preciosas de chá são reparadas de modo maximamente artificial com laca e uma camada fina de ouro. Um tal reparo, cuja palavra japonesa é *kintsugi*, é considerado como uma ampliação da beleza.

9. FUKASAWA & MORRISON, *Super Normal: Sensations of the Ordinary*, Zürich: Lars Müller Publishers, 2007, p. 103.

10. RAMS, *Weniger, aber besser*, p. 149.

Certamente, nem todo uso de algo belo é desse tipo. Por exemplo, poder-se-ia usar um copo de chá da coleção de objetos de mesa de Young-Jae Lee primariamente para tomar chá. No entanto, se o copo é experimentado como uma coisa bela, seu uso passa a ser determinado pela atitude contemplativa de reconhecimento e estima. Não se preencherá simplesmente esse copo com chá para bebê-lo, mas, também, ver-se-á e tocar-se-á no copo como uma coisa em si mesma. Basicamente o mesmo mantém-se verdadeiro para todas as coisas belas. Ao usar coisas que são esteticamente estimadas, não se deveria apenas subordiná-las às suas próprias intenções; ao contrário, tal uso pode confirmar e aumentar o nosso sentido para o elemento objetivo e, por isso, possivelmente mudar nossa vida prática. Perceber-se-á – talvez gradualmente – que as coisas, mesmo se produzidas manual ou mecanicamente, e mesmo se elas mostrarem traços de uso, não perdem sua aparência ou significância para nós. Inversamente, coisas, simples coisas sem nenhuma mensagem ou pretensão, sem “adulação”, como diz Fukasawa,¹¹ aparecem nelas mesmas. Portanto, elas permitem que nos aproximemos delas livremente, sem pressuposições e ambições, e, por conseguinte, junto com um sentido do elemento objetivo, amplia-se o sentido de liberdade. Isso se mantém verdadeiro para todas as coisas simples, mas, reconhecidamente, antes de tudo para as obras de arte. Mostrando-se principalmente como objetos de contemplação – incluída aí a contemplação em uso – elas permitem que experimentemos da maneira mais clara possível o que é contemplação e, portanto, tornam explícita a atitude contemplativa que assumimos em referência a outras coisas belas.

5.

O fato de elas serem coisas em si mesmas, coisas belas, para além dos aspectos mencionados até aqui, também permite uma melhor compreensão das coisas em geral. Elas representam as coisas enquanto coisas, e, portanto, podem chamar a nossa atenção para propriedades características de todas as coisas. Uma vez que coisas belas aparecem primariamente como perceptíveis, seu caráter maximamente significativo de materialidade é aquele em que elementos estruturais estão embebidos – telas e quadros, papel e marcas de carvão, lápis e mancha, pedra e madeira, argila e os diferentes materiais do esmalte, metal, vidro entre outros. Ser coisas simples, belas, não esconde sua materialidade. Sua superfície não é velada pela decoração, tampouco é pomposa, mas moderada, mesmo quando brilhante. Trata-se de uma superfície plena, permitindo que o puro material apareça. Assim, com as coisas simples e belas, a materialidade particular de suas texturas pode ser descoberta, e, com a materialidade, também as estruturas e formas que estão embutidas nela. Com sua perceptibilidade, livre do significado supérfluo ou dos gestos expressivos, coisas belas, simples, mostram como se pode perceber as coisas em geral e, por conseguinte, descobrir sua objetividade. Assim, é possível encontrar todo um mundo de coisas condensado em coisas belas, simples.

11. FUKASAWA & MORRISON, *Super Normal: Sensations of the Ordinary*, p. 107.



Referências bibliográficas

- FIGAL, Günter. *Unscheinbarkeit: Der Raum der Phänomenologie*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015.
- FIGAL, Günter. *Unscheinbarkeit: Der Raum der Phänomenologie*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015.
- FIGAL, Günter. *Unwillkürlichkeit: Essays über Kunst und Leben*. Freiburg im Breisgau: Modo Verlag, 2016.
- FIGAL, Günter. *Gefäße als Kunst: Erfahrungen mit japanischer Keramik*. Freiburg im Breisgau: Modo Verlag, 2019.
- FUKASAWA, Naoto; MORRISON, Jasper. *Super Normal: Sensations of the Ordinary*. Zürich: Lars Müller, 2007.
- RAMS, Dieter. *Weniger, aber besser / Less But Better*. Hamburg: Gestalten Verlag, 1995.
- YANAGI, Soetsu. The Beauty of Miscellaneous Things. In: YANAGI, *The Beauty of Everyday Things*. Nova York/Londres: Penguin Group, 2018.