

A arte entre dois tempos: criação e recepção

Resumo

Como o título sugere, pretendo reflectir sobre o lugar da arte como manifestação de subjectividade, situando-a em dois tempos diferentes de experimentação: o criativo e o receptivo. Os autores escolhidos para fazer esta interpretação são Nelson Goodman, Michel Foucault, Walter Benjamin e Jürgen Habermas, cujo sistema conceptual sustentam o tema proposto: versões-de-mundo, construção, simbolização (Goodman), inconsciente, desconstrução (Foucault), aura, experiência mediatizada (Benjamin), meios tecnológicos, razão comunicacional (Habermas).

A perspectiva em que me coloco não sendo a ontológica (o que é a arte?), mas a fenomenológica (a arte no seu dar-se) permite abrir para uma reflexão sobre as relações da arte com o mundo da comunicação interactiva, no âmbito da chamada cultura planetária e globalizante. Entre o tempo da criação e o tempo da recepção, sublinho o *entre-tempo da obra de arte*: a sua permanência como mundo fictício que visa a realidade e a sua negação.

Este texto é constituído por quatro momentos:

1. *O eu dos pronomes pessoais não sou eu* – Joaquim Manuel Magalhães
2. *Temos motivos para dizer que não* – George Steiner
3. *Nessa lentidão, creio reconhecer um sinal de felicidade* – Milan Kundera
4. *Tento eliminar o que não é essencial* – Marguerite Yourcenar

1. *O eu dos pronomes pessoais não sou eu* – Joaquim Manuel Magalhães

Parece que o ser humano é um objecto difícil para o pensamento, uma realidade espessa e que não pode ser captado na sua totalidade por um saber abstracto e cristalino.

A arte pode ser a manifestação dessas dificuldades, a representação dos abismos enquanto coisa que está fora de nós, mas que permanece no ciclo das vivências como imagem e como memória, como experiência da consciência, dos seus apetites e dos seus faustos, mais conscientes ou mais inconscientes, nos quais envolve constantemente o corpo e os seus modos de movimentar-se no mundo. Em toda a história da humanidade as obras de arte são documentos conceptuais e afectivos, portadores de cultura e de espírito do tempo. Não há civilização sem arte. Conforme as épocas, os meios ou os indivíduos, cada um dos três parceiros em jogo – a matéria, o artista, o público – ganha uma força mais ou menos profunda, mais ou menos exclusiva, como nos mostra a história da arte. Qual é a linha que separa o que é, do que não é? Há períodos inteiros que são desvalorizados e depois são pretexto de apologia, porque as abordagens que se querem objectivas não deixam de ser subjectivas, uma vez que não podem dispensar, pelo menos, o campo cultural em que se fazem.

O que é a arte então? Qual a sua essência? Qual o significado da obra de arte?

A perspectiva ontológica responderia definitivamente a estas questões, descansando-nos sobre a perturbante pergunta acerca da essência da arte. Eu, porém, não vou seguir esse caminho. Vou deter-me um pouco na perspectiva de Nelson Goodman em *Modos de Fazer Mundos (Ways of Worldmaking)*. Nesta obra Goodman fala-nos dos modos de construção de versões-de-mundos por processos de simbolização, colocando-nos a

questão *quando há arte?* em vez de *o que é a arte?* Em relação a esta proposta, Goodman apresenta-nos alguns argumentos:

_todo o objecto pode ser ou passar a ser, um símbolo estético e até mesmo uma obra de arte;

_qualquer objecto pode funcionar como obra de arte num determinado momento e de acordo com um determinado contexto, quando manifesta alguns sintomas do estético;

_qualquer objecto pode deixar de funcionar como obra de arte quando deixa de manifestar esses sintomas;

_todas as obras de arte são símbolos, desempenham alguma função simbólica, mesmo que não sejam representação;

_as obras de arte apresentam-nos versões de mundos, construídas pelos artistas através de manipulação de matéria;

A teoria funcional de Goodman ou teoria do funcionamento simbólico das obras de arte baseia-se na reflexão sobre fenómenos como os *ready-made*, os *happenings*, as *performances*, as instalações... que problematizam a questão da natureza definitiva da obra de arte. Para fundamentar a sua tese defende que todas as obras de arte desempenham uma certa função simbólica e que a simbolização em arte tem características distintas daquelas que assume na ciência, na filosofia, na religião, na vida quotidiana.

Construir mundos, fazer mundos é a proposta do *pluralismo* de Goodman nos domínios da arte, da ciência, da filosofia ou mesmo da vida comum. *Construir e fazer mundos* contra o pré-determinado fora de um sujeito, autor por direito dessa construção. Trata-se de *mundos* e não do mundo; da construção no plural, da construção em função de uma *variedade* e de um pluralismo que exige versões e visões nem sempre compatíveis, nem sempre igualmente correctas e verdadeiras, povoadas por sistemas simbólicos passíveis de funcionarem em *versões-de-mundo* diferenciadas.

O construtivismo radical de Goodman, porém, também não recolhe a minha adesão absoluta. Atrai-me o princípio da *construção*, porque não há mundos feitos por nenhum demiurgo, porque todos os mundos são construídos, a partir de outros mundos já construídos por outros; atrai-me porque Goodman não pactua com a ideia de um sujeito neutro, que se limite a receber passivamente o conhecimento: cabe ao sujeito construir o mundo de múltiplos modos e com o auxílio dos mais diversos tipos de materiais, esse mundo feito pelos indivíduos, “mestres de obras” a cada instante, engenheiros civis, arquitectos, fazedores de projectos de mundos para pôr em prática, para concretizar no tempo. O sujeito é activo, construtor do seu próprio mundo e do conhecimento científico, do conhecimento filosófico, do conhecimento artístico, do conhecimento do senso comum. Mas, o *construtivismo* de Goodman porque é radical, defende em consequência da teoria da simbolização que não há propriamente distinção essencial entre símbolos e referentes, uma vez que a simbolização não é uma propriedade que dependa da estrutura interna das coisas que compõem as versões-de-mundo. Tudo pode funcionar como símbolo, embora não se possa deixar de considerar que há objectos que desempenham mais frequentemente essa função do que outros. As noções de *simbolização* e de *referência* são fundamentais para a construção dos mundos, uma vez que se apresentam como termos primitivos, a partir dos quais todos os outros se constroem. São, de certo modo, equivalentes e usadas num sentido muito amplo, designando a relação entre um determinado símbolo e aquilo *em vez do qual* está. Toda a construção de mundos ou de versões-de-mundo está inteiramente dependente destes termos primitivos: a *denotação* e a *exemplificação* são as formas base da *referência*, a *representação*, a *descrição* e a *citação* emergem como formas de *denotação*, e a *expressão*, como forma de *exemplificação metafórica*. Se o mundo é feito por nós, a

partir da utilização deste conjunto de formas base, e se o nosso conhecimento consiste exactamente na construção de mundos ou de versões-de-mundo, então construções e mundos são a mesma coisa. Para Goodman é absurdo falar de uma realidade autónoma, existente por si, independente da construção de versões-de-mundo, uma vez que é dado como facto consumado, a impossibilidade de encontrar qualquer propriedade dos objectos independente de todas as versões. Esta afirmação constitui precisamente uma das teses pelas quais se caracteriza o *irrealismo* de Goodman, sustentado pela ideia de que as percepções, os dados, a matéria, as experiências e os factos são necessariamente relativos aos sistemas de que fazem parte, os quais são sempre construídos e nunca dados, correspondendo a construção dos sistemas à construção de realidades. Deste modo pode afirmar-se que:

_não encontramos qualquer caminho que nos permita identificar *a realidade* ou *o mundo único* ao qual todas as versões e visões possam corresponder;

_tudo o que temos são versões de várias espécies: representacionais, perceptivas, descritivas, artísticas, filosóficas, científicas ou familiares. Por isso, o que importa é que discutamos as propriedades, as vantagens e os critérios de validade destas versões.

Não há para Goodman, qualquer espécie de justificação para mantermos o postulado da existência de uma realidade em si, independente de todas as versões, na medida em que referir uma realidade só tem significado, quando esta é referenciada a uma dada forma de descrever ou de representar. Cada versão ou sistema organiza e individualiza de modo diferente, os objectos do seu domínio, construindo uma realidade que lhes corresponda. As versões não são senão sistemas de símbolos que categorizam, classificam e ordenam os respectivos referentes, quer dizer, os objectos pertencentes ao seu domínio; as versões são sistemas que colocam e determinam as condições para a individualização dos objectos.

Do meu ponto de vista é, no entanto, excessivo que Goodman despreze o sentido de qualquer realidade independente das versões e de qualquer ponto de partida autónomo: percepções, dados e matéria, experiência e factos todos são construídos e relativos à versão de que fazem parte.

E para sustentar a reserva em relação a Goodman recorro, entre outros possíveis, a Michel Foucault. O inconsciente tem uma importância fundamental para Foucault. O indivíduo é ele próprio e o seu duplo, o outro de si mesmo, o impensado (*impensé*), o que fica de fora da sua auto-representação. O outro é “não só um irmão, mas um gémeo”, numa inevitável ligação e separação. A psicanálise e a etnologia são saberes que pretendem defrontar a atitude auto-reflexiva das ciências da consciência humana, debruçando-se sobre o inconsciente, o impensado em relação ao ser humano (psicanálise) e em relação à cultura (etnologia). Foucault chega ainda à definição de uma disciplina que aborda o impensado de um modo mais global e mais fundamental – trata-se da linguística estrutural – que resgata o saber do sono antropológico da modernidade. Foucault considera uma realidade (estrutura) que não é uma construção do sujeito, mas que lhe é anterior. Foucault ao desconstruir o paradigma moderno de razão, manifesta o seu total desacordo com uma civilização que escondeu a loucura para impor a hegemonia da razão. O filósofo critica Descartes, protagonista do racionalismo moderno e elogia Nietzsche, Van Gogh, Artaud como figuras que expõem o lado mais sombrio da existência humana, demarcando-se da razão presunçosa que esconde ou nega tudo o que não reconhece e que coloca no saco da desrazão. A consciência não é soberana nem autónoma. Em *A Arqueologia do Saber (L'Archéologie du Savoir)* a desconstrução de Foucault do modelo pós-socrático de racionalidade é a crítica demolidora à categoria histórica da continuidade e, simultaneamente, a intenção de destruir as fundações do mito

racionalista da consciência auto-suficiente. A supremacia da racionalidade foi afirmada ao longo da história através da negação da diferença e apelidando de loucura tudo aquilo que no ser humano não soube compreender. Na *História da Loucura (Histoire de la Folie)* o filósofo faz a abordagem arqueológica de um tipo de saber específico, o saber ocidental sobre a loucura. Foucault como arqueólogo do saber ocidental sobre a loucura (desrazão) mostra que duas histórias correm paralelamente, mas com visibilidade contrastante: a da *luz* da razão sustentada por um pensamento disciplinador, representante dos jogos de poder de um falso humanismo e a das *trevas* da desrazão que manifesta o ser humano na condição de um sentimento não linear nem lógico da existência. Se a loucura é excluída pelo paradigma da razão, o louco é considerado o estranho por excelência, não só para os outros, mas sobretudo para si próprio, privado como está do poder discursivo da consciência, legitimador da capacidade de decidir.

Trazer a herança de Foucault para o âmbito deste texto, pretende lembrar que a consciência não é soberana, mas antes que coexiste com outros modos de manifestação psíquica. A *não consciência* tem a sua linguagem e exige possibilidades de expressão. Os domínios particularmente especiais para essa expressão são a arte ou aqueles que solicitam soluções criativas e inovadoras.

Vamos deter-nos, agora, do lado da experiência da recepção da obra de arte.

2. Temos motivos para dizer que não – George Steiner

No texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* Walter Benjamin procura analisar a influência das técnicas modernas de reprodução e de difusão da obra de arte. Pergunta-se se o facto de multiplicar uma obra de arte para apresentá-la simultaneamente a uma multidão de espectadores afecta ou não o original. A questão pode parecer estranha, porque não se vê em que é que uma cópia ou uma reprodução mudaria o modelo primeiro, que é sempre o original. Para Benjamin alguma coisa muda, que não é tanto o original em si, mas a relação entre o público e a obra original propriamente dita. A “essa qualquer coisa” chama-lhe *aura*, espécie de halo que envolve certos objectos, ou certos seres de uma atmosfera etérea, imaterial e que confere ao original um carácter de autenticidade. Uma obra de arte foi criada num momento e num lugar precisos, de forma única, e esta unicidade explica porque é que as obras de arte antigas, as que encontramos no lugar de culto, igrejas ou santuários, parecem envolvidas em mistério: guardam secretamente a lembrança do seu esplendor passado e do efeito que produziam sobre quem as contemplava. A imagem supera a importância da substância, tornando-se ela mesma, a substância; a aparência pode ser a essência, se o que conta é o que aparece. A manifestação da arte não é a actualização de uma substância. O conceito de arte é temporal e justifica-se a entropia na arte.

Benjamin lembra as origens da obra de arte, desde as práticas mágicas, rituais e culturais que a civilização moderna esqueceu. Toda a tradição se constitui sobre a base do carácter transmissível da autenticidade e da aura de uma obra. As técnicas modernas de reprodução de massa agem na rapidez e na simultaneidade, sem poder conservar nem comunicar essa aura. O que interessa à época moderna, pragmática, materialista, colocada sob o signo do dinheiro, é reproduzir, trocar, expor, vender. O declínio progressivo da aura, significa que as obras perdem o seu valor de culto e adquirem um valor de troca que as torna negociáveis como qualquer bem de consumo. Benjamin interpreta este fenómeno como uma decadência da arte: o desaparecimento da aura

conduz a um empobrecimento das experiências estéticas fundadas sobre a tradição e corresponde a uma alteração cultural sem precedentes. Mas não teria a perda da aura o seu lado positivo? As técnicas de reprodução como o cinema e a fotografia, que tendiam, no tempo deste filósofo, a afirmarem-se como artes e que atraíam cada vez mais público, não estariam mais próximo das pessoas e não poderiam exercer uma influência positiva sobre elas? Com efeito, Benjamin assinala duas consequências aparentemente contraditórias na perda da aura:

_negativa, porque provoca um empobrecimento da experiência fundada sobre a tradição;

_positiva, porque favorece a democratização da cultura.

Benjamin insiste, porém, na ideia de que no original há qualquer coisa de indefinível que a reprodução seria capaz de transmitir: o carácter único e autêntico de uma obra de arte que sabemos que foi feita num tempo e num espaço determinados. Já a proximidade mediática com a obra de arte é ambígua: dá a ilusão de viver os acontecimentos em directo, mas trata-se de uma proximidade enganadora, ao incitar-nos a um contentamento com essa experiência mediatizada em detrimento da experiência vivida de um *aqui* e *agora* irrefutável, que pode ser de deslumbramento ou de decepção. A crítica de uma obra de arte leva ao acabamento dessa obra; a interpretação do sentido ou sentidos de uma obra termina-a. Uma obra não criticada está votada à indiferença e ao esquecimento.

Benjamin realça um ponto sensível da modernidade cultural quando sublinha que, apesar das muitas possibilidades de reprodução, de memorização, de acumulação de imagens e de sons, a experiência vivida, sensível, concreta tende a empobrecer. A este fenómeno chama-lhe atrofia da experiência. A proximidade mediática dá a ilusão de que se vivem os acontecimentos em directo, mas esta proximidade é enganadora, ao incitar ao contentamento com esta experiência mediatizada, em detrimento da vida. Percebe-se no original qualquer coisa de indefinível, que a reprodução é incapaz de transmitir: o carácter único e autêntico de uma obra de arte, criada num tempo e num espaço determinados.

As reflexões de Benjamin têm um alcance muito para além do momento histórico em que nasceram. Elas exprimem a sua sensibilidade às contradições da modernidade, que são estranhas à nossa época, mas coincidem com as preocupações contemporâneas acerca do papel ambíguo dos *media* em relação à arte e à cultura. As suas análises visam restaurar uma espécie de intimidade com o objecto artístico. Nesta medida, está próximo das concepções da empatia (*Einfühlung*) expostas por Victor Basch (1863-1944) para quem a experiência estética deve estabelecer uma forma de simpatia simbólica com a obra. Benjamin vai mais longe do que esta interpretação psicológica e subjectiva da relação do sujeito com a arte. Crê na possibilidade de mostrar que as obras são condensações de experiências passadas, capazes de esclarecer o futuro, se conseguirmos decifrar o seu significado simbólico e alegórico.

Passemos os olhos por outro autor. Jürgen Habermas, antigo assistente de Theodor W. Adorno e herdeiro dissidente da Escola de Frankfurt, cujas concepções desempenham um papel importante na consideração do universo da comunicação, defende que os meios tecnológicos aumentam a difusão das obras de arte e favorecem uma renovação benéfica das experiências estéticas. Não crê que a submissão das obras ao sistema económico transforme o prazer estético em puro e simples divertimento. Para Habermas é falso considerar que o consumo cultural serve de compensação às frustrações da existência quotidiana. Os *media* são essencialmente veículos da linguagem, “amplificadores da comunicação languageira” que apresentam a vantagem de abolir o tempo e o espaço.

Adorno na obra *Teoria Estética (Ästhetische Theorie)* defende que as trocas de discurso autorizam a intersubjectividade e a “intercompreensão” e enquanto tais não são dependentes do sistema de mercado e favorecem a possibilidade de transmitir as experiências estéticas a um público alargado, mantendo a promessa de felicidade contida nas obras de arte. Este filósofo defende a arte moderna como modo de expressão privilegiado, graças ao qual os artistas adoptam uma posição crítica perante a realidade, denunciam-na e procuram transformá-la, mas receia pela *desesteticização* da arte, pela possibilidade da arte deixar de ser arte. O papel das instituições culturais, dos meios de comunicação, do turismo cultural, das excursões aos museus e galerias, da cultura estandardizada, condicionada, comercializada modificam a relação do público com as obras artísticas. E Adorno e Benjamin ainda não podiam falar dos cenários virtuais e digitalizados.

À *razão instrumental*, razão fria e cínica que, segundo Horkheimer e Adorno, conduz o mundo à enfermidade burocrática e à cegueira, Habermas opõe a *razão comunicacional*, uma razão fundada sobre o discurso, a troca e a interacção entre os indivíduos. Não há, segundo Habermas, uma só e mesma razão, fatalmente condenada a tornar-se um utensílio de opressão. Existem diferentes formas de racionalidade – científica, ética, técnica, estética – que não têm que ser antagonistas nem destinadas ao confronto. A racionalidade estética, porém, tem a possibilidade de agir sobre as outras racionalidades e influenciar a existência quotidiana. Numa perspectiva mais ou menos longínqua chegar-se-ia a uma reconciliação de todas as figuras da razão. Esta eventualidade evocada por Habermas não deixa de gerar um profundo cepticismo. Por outro lado, cada obra prossegue o seu caminho, ninguém conhece verdadeiramente o poder da sua mensagem e ninguém sabe quem o recolhe.

Relembremos brevemente, a condição da arte do início do século XX de que o nosso tempo talvez devesse lembrar mais os seus princípios vanguardistas, ressaltando, naturalmente, a especificidade do “espírito do tempo” de cada época.

No princípio do século XX, a arte não reflecte a imagem de um universo sublimado e colocado sob a transcendência do belo. A arte seculariza-se num mundo submetido à racionalização crescente de todas as actividades humanas, endurecido por clivagens ideológicas e agitado por revoluções sociais, económicas, políticas. Os artistas interrogam-se sobre as implicações não só culturais ou estéticas da arte, mas sobre a sua repercussão social e política. Os artistas (alguns, pelo menos) gritam de desespero e de revolta contra a guerra, contra a arte-ilusão, contra o belo enganador, elaborando, ao mesmo tempo, a sua teoria da arte e a sua obra artística. Os movimentos de vanguarda e a irrupção da arte moderna, utilizando novos materiais e procedimentos, ensaiando novas formas, comprometendo a arte no seu tempo, tornam a questão da arte um problema da cultura, interrogando a finalidade e o papel da arte na sociedade moderna. O salto foi colossal e teve força para desequilibrar a atitude do público (e da cultura académica) perante *as coisas da arte*. São as experiências da “vanguarda histórica” que prepararão o terreno para as novas vanguardas.

Uma dura beliscadura nos hábitos mentais e sensibilidades dá-se, por exemplo, com o Fauvismo: Matisse e Derain, Vlaminck, Marquet interessados com o papel primordial que deveria ser dado à cor, sofrem no “Salão de Outono” hostilidade e incompreensão. O expressionismo aparece na Alemanha, participando no estalar do paradigma em que se origina o século XX. A ruptura decisiva será dada em 1907 com o cubismo simultâneo de Braque e de Picasso. *As Demoiselles d’Avignon*, o manifesto dos futuristas, os ready-made de Duchamp, o suprematismo de Malevitch, a primeira aguarela abstracta, o neoplasticismo de Mondrian... Na música dá-se a passagem do

tonalismo ao atonalismo, a música recorrerá ainda a novas sonoridades, designadamente a ruídos captados do mundo exterior.

O objectivo é fazer falar o mundo, em vez da alma emocionada pela imagem do mundo. O abstracto que apaga, por momentos, todos os vestígios da criação natural, mostra o que há de mais primitivamente uno e primitivamente puro antes de toda a individualização. A arte cria não a partir da natureza, mas a partir dos seus próprios elementos como a natureza. Kandinsky pintou em 1910 um quadro inteiramente abstracto. A natureza concreta é um mistério absolutamente impenetrável; aquilo que dela vemos é aparência e não é pela representação de imagens da natureza que a natureza se torna palpável. Malevitch com o seu célebre quadro composto de um quadro preto sobre um fundo branco, marcou em 1913, um “zero absoluto”, do qual partiram depois o suprematismo e o construtivismo russos. Mondrian descobriu em 1920 a sua forma definitiva: linhas autónomas, horizontais e verticais, formando superfícies rectangulares com três cores fundamentais e com o preto, o branco, o cinzento. Van Gogh pretendeu comunicar pela sua pintura a emoção estética que recebeu da natureza. Afirma que quis exprimir na arte, algo da luta pela vida. A verdade não é a representação fiel das coisas; o pintor diz que procura representar o que sente perante elas. Pintar é *aletheia*; há uma tensão entre o homem natural com os seus dramas e o desejo de transcendência, a partir de uma atenção ao real muito densa, que procura simbolizar no campo cromático puro. Segundo Van Gogh, os verdadeiros pintores não são aqueles que pintam as coisas como elas são, mas aqueles que as pintam como as sentem. Há no pintar algo de infinito, confessa Van Gogh, embora não saiba bem explicar porquê. A natureza assume uma dignidade estética; a natureza é o ideal a atingir, é a promessa de verdade e a resistência das formas: estes factos são virtudes suficientes na natureza para progredir na arte. Como uma acção de graças, a arte segundo Van Gogh é uma celebração, um esforço de restituição e de imitação da incomparável beleza da natureza. Mas, o que é esta natureza que o pintor tão intensamente admira? A arte não é apócrifa da natureza?

Com Duchamp, coloca-se a questão da essência da arte. Se tudo é arte, o que é a arte? A arte existe? E se existe, sob que forma deve aparecer? Beuys, com o rosto coberto de pó de ouro, explica, durante três horas, o que é a pintura a um coelho morto.

Na pintura, a passagem do figurativo à abstracção autoriza que a pintura, para além da tela e dos pincéis, recorra a objectos achados, a colagens, à fotografia, a materiais pobres e toscos.

Se podemos dizer que no princípio do século passado se vive a crise do objecto artístico – crise esta que não pode ser dissociada da crise mais vasta da ideia de objecto – numa sociedade de mercado como a nossa, o objecto artístico é envolvido na mecânica da posse e do consumo, é tornado mercadoria. Admite-se que a sociedade de hoje, condicionada pela economia e pela tecnologia da indústria, conserve no seu sistema de valores, o valor arte, porém, não o faz de boa-fé: reduz o valor da arte ao seu próprio sistema de valores, considerando-a como mercadoria e objecto de posse. Então, a única arte, a “pura” seria aquela que fosse diferente da que a sociedade considera como arte.

Os modernos desejavam o novo, o inexperiente e no momento em que pronunciavam novo, por coerência, já precisavam de algo “mais novo”. Os anos 60 fazem ressurgir os ideais vanguardistas dos anos 20 e a intenção de realizar o projecto de emancipação e de mudança defendidos pelos movimentos radicais dessa época, mas a escalada da sociedade de consumo parece não ter freios e lança os seus tentáculos sobre a arte, desenvolvendo poderosos sistemas de reprodução artística e acelerando a integração das formas de arte do passado e do presente em poderosos circuitos comerciais.

Nos anos 80 procura fazer-se um exame crítico do espírito das vanguardas e da modernidade, dando lugar a debates nos diversos campos artísticos que acabam por proclamar a morte da arte (anunciada por Hegel noutra contexto filosófico), o fim da crítica e o nascimento de um tempo “pós-moderno”.

A dissolução de critérios e referências desorientam não só o público, mas também os filósofos da arte que, no entanto, não desistem da crença na aventura imprevisível e surpreendente da criação artística e da possibilidade da sua hermenêutica. Actualmente, a Estética procura repensar os ideais da modernidade e da pós-modernidade, tendo em conta um elemento novo – a cultura planetária e globalizante – o que impõe a necessidade de reflectir sobre as relações da arte com o mundo da comunicação interactiva, na rede de uma cultura geral e do paradigma da sociedade da informação, virtual e digitalizada dos nossos dias com as respectivas consequências para a interacção entre arte e comunicação.

3. *Nessa lentidão, creio reconhecer um sinal de felicidade* – Milan Kundera

A arte não é uma ilusão, uma geometria fantástica; está ligada ao peso, densidade, luz, cor, linha, som... A simples utilização de uma cor traz consigo múltiplas repercussões ou alusões e outorga uma dimensão à presença física do objecto, que ultrapassa essa mesma presença. Para compreender a vida das formas, é preciso libertarmo-nos das velhas antinomias espírito/matéria; matéria/forma, até porque a matéria ou melhor as matérias são numerosas, complexas, têm uma textura e um peso... interferem de acordo com a sua “qualidade” na forma. As matérias têm uma *certa* vocação formal; prestam-se a um *certo* tratamento particular e permitem *certos* efeitos perceptivos e conceptuais; as matérias apelam, limitam ou desenvolvem a vida das formas de arte. Qual é, então, o lugar da forma no tempo? Em que medida a obra é tempo e em que medida não é? Há obras intemporais? Falar da vida das formas é evocar a ideia de sucessão. O ser humano está aberto às mudanças e aos acordos e a cultura não deixa de ser uma tomada de posse progressiva de acontecimentos (esperados e inesperados) que podem produzir uma renovação da posição do indivíduo consigo e com o mundo. A obra de arte é, simultaneamente, ícone e requiem de uma cultura.

A experiência criativa permite escavar até ao mais originário da experiência; o desenvolvimento da imaginação participa no fenómeno de humanização do ser humano; o trabalho criativo autoriza o indivíduo a expor-se através da obra numa constante tentativa de restauro de si e até dos outros.

O sentimento de carência e o sentimento da morte são duas determinantes poderosas da actividade criativa. A consciência de ser é a consciência de não ser bastante; a consciência do tempo é a consciência do ser que se quer realizar, sabendo que é finito. O envelhecimento do corpo também ensina o tempo. O tempo converte-se em problema e por este meio conhece-se a profundidade do mundo. Na noite tranquila, ouvimos discorrer silenciosamente o tempo, dissipar-se sem ruído; no ruído do dia, quando estamos embargados pelas cores múltiplas das coisas, sabemos menos acerca da inquietante presença da caducidade.

A obra de arte e a sua estrutura, esse microcosmos, é uma alegoria de significado do mundo. O artista vê-se perante a tarefa de avançar para o desconhecido, através duma desordenada variedade de fenómenos, dando-lhes ordem, significado e coesão, transpondo a distância entre o *eu* e a natureza – o mundo interior e o mundo exterior – e somente por meio da arte.

As teorias estéticas não são uma antecipação, mas um esforço posterior à obra para a justificar; os grandes períodos da arte correspondem precisamente a palpantes interrogações. O ponto comum em que todos os artistas modernos estão de acordo sempre que têm feito afirmações sobre a sua obra é que as considerações teóricas só podem ser reflexões posteriores a obras de arte já realizadas e que a criação não pode seguir um programa previamente traçado. Quanto aos seus fins e motivos, os testemunhos dos artistas são diferentes uns dos outros. Esses testemunhos não são uma explicação concludente e objectiva do fenómeno criativo, mas fazem parte do fenómeno em si. Não pode ser indiferente à compreensão da arte e dos artistas, a maneira como o criador se interpreta e quer saber-se interpretado.

Cézanne ao afirmar que a arte deve emprestar à natureza o sublime da duração, permite pensar que a natureza exterior e o que se passa na mente devem interpenetrar-se para que uma vida meio humana, meio divina – a vida da arte – possa durar e permanecer. Diz ainda Cézanne que às vezes, pensa nas cores como grandes númenos, como ideias personificadas, seres de pura razão; as cores são o local de encontro do intelecto com o universo. A autenticidade é um entrelaçamento do pintor com as coisas, sem partir para as coisas com juízos pré-formados, porque o mundo natural exalta o artista, que se sente parte do devir improvisador da natureza, ao mesmo tempo que se distancia do aspecto natural das coisas, através da forma que cria e portanto, participando da coexistência e da tensão entre as coisas naturais e as coisas artificiais. Deixando metodicamente de lado a perspectiva ontológica – que pergunta pela essência – e adoptando a perspectiva fenomenológica – que se interessa pela manifestação – é possível justificar que a primeira experiência com as coisas é pré-reflexiva, está intimamente ligada com o facto de se existir e, sendo o indivíduo uma consciência existencial, liga-se às coisas do mundo, através do seu corpo, que é o correlato de todo o campo das percepções possíveis. A arte também aponta modos de compreensão, no intervalo do que pode ser dito, esclarecido, mostrado, provado; a experiência da arte não nos dá repouso e, no entanto, é uma constante tentativa de restauro. Quem me é mais estranho do que eu próprio? A experiência da arte é isto, a constatação desta estranheza.

Penso nos três grandes domínios que apresenta Hans-Robert Jauss sobre a manifestação da arte:

_como *poiesis* (a criação artística como um saber-fazer que participa na construção do mundo);

_como *aisthesis* (o objecto artístico como renovação da percepção das coisas, capaz de restituir novas formas à experiência e ao conhecimento);

_como *catharsis* (através da criação e/ou da percepção do objecto artístico, o indivíduo renova-se, assim como a sua visão do mundo).

A obra é um sistema de significações; podemos valorizá-la por um gosto pessoal ou dentro de um quadro cultural, pela sua possibilidade de abrir caminhos, de afrontar coisas.

O que chamamos belo é o que impressiona os nossos sentidos. De tal modo está ligada esta experiência aos sentidos que alguns pretenderam reduzir o prazer estético a uma reacção puramente orgânica. Não se trata apenas de fruir, mas de estar consciente da fruição, não se trata apenas de sentir, mas também de compreender. Fruir uma obra como forma sensível, quer dizer, reagir aos estímulos físicos do objecto e reagir não apenas através de um acordo de ordem intelectual, mas através de um conjunto de movimentos sinestésicos, de respostas emocionais, porque as percepções desencadeiam estados afectivos e emotivos. Um espiritualismo exagerado que separe a experiência estética das suas raízes sensoriais, destruiria a originalidade deste prazer. O prazer estético está inseparavelmente unido aos sentidos e ao corpo, mas o corpo implica

também que se pense no momento noético: o intelecto tem um papel importante na percepção estética. A experiência estética é feita de atitudes pessoais, de contingências do gosto, da sucessão de estilos e critérios formativos. A experiência estética oscila, provavelmente, entre “eros” e “significação”.

4. *Tento eliminar o que não é essencial* – Marguerite Yourcenar

A forma compreende-se como acto de comunicação; uma vez “materializada”, a forma não continua a ser realidade impessoal, mas configura-se como memória concreta de quem a criou e disponibiliza-se para as possíveis hipóteses interpretativas dos seus receptores.

Nomeamos o mundo da obra pelo mundo do seu autor: o mundo de Bach, o mundo de Picasso, o mundo de Celan. O objecto traz em si um mundo próprio, manifestando a propriedade de um para-si, é quase-sujeito. A experiência estética pressupõe uma intimidade com o que a obra exprime. No interior da obra, todos os elementos são reduzidos à complementaridade, porque tudo se torna semelhante ao tornar-se corpo visível. Se a estrutura é um conjunto homogéneo é porque é feita de seres heterogéneos; a estrutura integra dissemelhanças que podem mesmo ser contrários. A obra de arte é o resultado de um perigo que se corre, de uma experiência conduzida até ao fim, até onde ninguém pode ir mais longe; quanto mais longe, mais essa experiência é singular, pessoal, única. A obra de arte é a expressão dessa singularidade. A obra de arte revela aquilo em que o artista através de um trabalho íntimo se transforma, exprimindo um mundo na sua obra a que o espectador pode ter acesso se nele estiver interessado, dedicando-lhe tempo e muito especialmente um tempo lento. O objecto estético está duplamente ligado à subjectividade, à do espectador e à do criador.

A arte não é nem uma propriedade intrínseca do objecto nem uma modalidade imprevisível e genial da técnica; depende da relação que o sujeito institui com o objecto. Claro que há uma materialidade de um suporte de alguma espécie.... senão não haveria pintura, tal como nós não nos aperceberíamos de qualquer coisa se não tivéssemos um corpo. A relação com o mundo através da arte, não é meramente uma relação de consciência, é uma relação de totalidade em que o corpo participa activamente: o sujeito constituinte é um sujeito que representa, que conhece, que se emociona. O sujeito é mais capaz de experiência estética, quanto mais se habituar a abrir-se à transcendência, àquilo que está fora dele. A experiência estética diz respeito primariamente à sensibilidade, mas o sentir estético já tem a forma do pensar: perante o objecto que aparece, deixo-me conduzir, deixo-me habitar por ele, deixo que o objecto se realize através de mim. Quem leu o poema está habitado por ele. A obra de arte produz no espectador uma emoção, um pensamento, um sentimento. O que quer dizer que por vezes, quando a obra é particularmente difícil, só lhe somos sensível depois de muitos encontros. O mundo da contemplação estética (a existência da obra de arte) é uma expressão coerente, convocatória de um universo diferente do quotidiano; o espectador torna-se testemunha de um mundo imaginário que pode ter consequências para o mundo real se se deixar penetrar por ele, se se deixar emocionar por ele.

T.S. Elliot afirma que a “emoção da arte é impessoal” e que o poeta só pode atingir a impessoalidade da obra, se se abandonar totalmente ao projecto da obra. O poeta não tem que mostrar que está emocionado no momento de escrever o seu poema, mas pode tornar o poema emocionante pela sua estrutura. A arte é dirigida a alguém, é comunhão, só existe para o *outro* de si mesma. Numa sociedade de consumo que é também do desperdício, somos comandados por uma racionalidade extremamente irracional que não deixa

que o indivíduo se aperceba de outras dimensões. A arte contém a racionalidade da negação: é um privilégio da dimensão criativa da humanidade, transcendendo a experiência quotidiana. A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade que desafiam a racionalidade e a sensibilidade, incorporadas nas instituições sociais dominantes. A forma estética poderá ser definida como o resultado da transformação de um dado conteúdo num todo independente: um poema, uma peça de teatro, uma obra musical. A forma estética é alteridade. O mundo significado na arte não tem nada que não exista na realidade concreta: as acções, os pensamentos, sentimentos, sonhos têm mais verdade que a realidade de todos os dias; a realidade é mistificada nas suas instituições e relações, que fazem da necessidade uma escolha e da alienação uma auto-realização (Marcuse). Então, inverte-se o mundo: é a realidade concreta, o mundo vulgar que agora aparece como realidade falsa, ilusória, enganadora. Há na arte um elemento de *hybris*: a arte não pode traduzir a sua visão para a realidade; permanece um mundo fictício, embora vise a realidade. Como pertencente ao domínio de Eros, o Belo representa o princípio do prazer. Assim, revolta-se contra o predominante princípio da realidade de domínio. A obra de arte fala a linguagem libertadora. A obra de arte é bela, na medida em que opõe a sua própria ordem à da realidade, a sua ordem não repressiva. A arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade estabelecida. A obra de arte parece mostrar qualquer coisa impossível de dizer, deixa reconhecer a existência de um resíduo, que não se deixa captar facilmente. Perante este argumento é possível adoptar duas atitudes:

_uma atitude negativa que consiste em considerar esse mistério como uma pura ilusão, que permanece subjectiva ou imanente; a obra é estruturada por um elemento não representativo, uma espécie de musicalidade que nos encanta, na medida em que nos deixamos envolver, mas no fundo não existe nada senão o apelo devido a meios puramente técnicos. Esta forma de ilusão é a arte da falsa presença, porque faz crer que nos vai dizer coisas misteriosas e preciosas, mas que nunca nos diz verdadeiramente;

_uma atitude positiva que consiste em reconhecer a presença real de um conteúdo transcendente em todas as grandes obras de arte. O artista é uma espécie de visionário, de mágico, de inspirado. A experiência do artista sente-se nas suas obras. Os artistas teriam um suplemento de alma e abrem caminho para o transcendente, que é também o nùmeno.

Num ponto intermédio entre estas *duas metafísicas*, talvez seja possível entender a arte como uma possibilidade de transcendência em relação a um universo que aparece por meio de um jogo de qualidades sensíveis, sustentadas por um corpo “material”; este universo tem as suas raízes no contingente, no material, no físico, na conjuntura histórica e tem uma abertura para além disto tudo. O espectador segue essa corrente, contemplando a obra e é neste sentido que a obra de arte cria esta passagem. Na noção de obra aberta está implícito que a obra é fruída por uma pluralidade de *fruidores* e que cada um sofrerá a acção, no acto da fruição, de acordo com as suas circunstâncias psicológicas e orgânicas e com a formação ambiental e cultural a que pertence.

O desenvolvimento da sensibilidade contemporânea acentuou a aspiração a um tipo de obra de arte, que cada vez mais consciente das várias perspectivas de “leitura” se apresenta como estímulo para uma interpretação livre, orientada apenas nos seus traços essenciais. A sugestão simbólica procura favorecer não tanto a recepção de um significado preciso, mas um leque de significados possíveis, todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, conforme a capacidade interpretativa do receptor. No

limite extremo, temos certas obras, que pela sua construção, renovam os seus significados, autoproliferando em perspectivas próprias e aspirando a constituir um sucedâneo do mundo. A obra, que significa uma certa relação de uma subjectividade com o mundo (o seu mundo), espera um espectador.

Que concepção de obra têm os artistas hoje? Em que medida esta concepção deriva de uma evolução da consciência estética moderna? De que modo estas intenções se concretizam em modelos operativos e, logo, em estruturas formais?

O *tempo histórico* permite que se pensem os assuntos *em relação*, dando a liberdade de situá-los, a partir de diferentes perspectivas epocais. E, se não é possível mudar o passado, é possível fazer exercícios de conjectura. Com as condições do *tempo cronológico* e do *tempo histórico*, pode activar-se a consciência individual de um *tempo fenomenológico* entendido como *tempo de reflexão*. O *tempo fenomenológico* sendo o tempo do indivíduo é aquele em que as ideias, os pensamentos, as emoções, as intuições se processam de uma maneira única. É o tempo das vivências, o tempo em que o indivíduo dá conta da sua transformação, ou seja o tempo da liberdade de pensamento e de criação.

O sentimento estético é real e irreal: enraíza-se em realidades sensíveis, requer e elabora materiais, reclama a percepção real de qualidades sensíveis, fala de factos, pessoas, coisas tão reais como *eu mesmo*. Mas, ao mesmo tempo, com esses materiais e objectos sensíveis, afirma um mundo que é ilusório. Está-se à espera dessa ilusão, está-se à espera de novas obras, de recuperar o assombro que é ruptura e conhecimento. O artista é um falsificador do mundo e da vida real, tornando-os irreais, mas é também um demiurgo, revelador de forças escondidas que inauguram um tempo e um espaço próprios.

Referências bibliográficas

- _Adorno, Theodor W. (1982), *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.
- _Benjamin, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _Baudrillard, Jean (1991), *Simulacros e Simulações*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _Budd, Malcolm (1996), *Values of Art. Pictures, Poetry and Music*, Londres, Penguin Books.
- _Danto, Arthur C. (1999), *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós.
- _Deleuze, Gilles, Félix Guattari (1992), *O Que é a Filosofia?*, Lisboa, Ed. Presença.
- _Didi-Huberman, Georges (2001), *Devant l'image*, Paris, Éd. de Minuit.
- _Foucault, Michel (1980), *L'Archéologie du Savoir*, Gallimard, Paris.
- _Foucault, Michel (1981), *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, Gallimard, Paris.
- _Goodman, Nelson (1995), *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Editorial Asa.
- _Goodman, Nelson (1985), *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett.
- _Habermas, Jürgen (1988), *Le Discours Philosophique de la Modernité*, Paris, Éd. Gallimard.
- _Jauss, Hans-Robert (2002), *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*, Barcelona, Paidós.
- _Menke, Christoph (1997), *La Soberanía del Arte*, Madrid, Visor Dis.

Fátima Pombo
Barcelona, Hivern, 2006

