

## O FENÓMENO ARTÍSTICO ENQUANTO FACTO SOCIAL

CARLA ALEXANDRA GONÇALVES

A proposta de reflexão que este ano coube aos membros do Centro de Estudos Históricos Interdisciplinares recaiu sobre o tema genérico «Memória e Sociedade». Neste sentido, e porque as obras de arte plástica também são elementos catalisadores de memória, porque veículos de fixação e perenização de linguagem, de símbolos e, numa palavra, de conteúdos mais ou menos perdurantes, quer-se aqui debater a relação imbricada que estas produções humanas possuem com a complexa macro-estrutura social. Por razões de espaço, posso apenas esboçar, neste artigo, algumas questões de método e de debate teórico.

...

Qual é a origem das obras de arte<sup>1</sup>? Serão elas o fruto incondicional de uma emoção criativa, desabrida e desvinculada de qualquer sentido mais ou menos objectivo, ou de outra enformação, ou serão filhas de uma necessidade consciente da sociedade - enquanto estrutura inclusa e coesa, enquanto um todo formado por partes<sup>2</sup> - que elas próprias transportam na sua essência, que elas reflectem, que elas incorporam, que elas ajudam a transformar, como entidades e agentes intelectuais?

Numa altura em que continuam a discutir-se abertamente as balizas de identidade do fenómeno artístico, numa época em que o enfoque das metodologias críticas e analíticas é constantemente revisitado, à luz de um saber cada vez mais totalizante, crítico e empenhado numa sustentada e abrangente visão dos objectos - artísticos e não-artísticos - e das suas possíveis relações com o homem e com a história, é ainda possível, tanto quanto urgente num ambiente de pesquisa multidisciplinar, o levantamento sistemático de questões metódicas que nos possibilitem um alvitre concertado com os novos caminhos de investigação<sup>3</sup>.

Na procura de destinos de parceria entre a arte, a memória e a sociedade, várias portas têm de abrir-se com indispensável aperto. Logo ao primeiro entorno, é necessário buscar-se um sentido, uma função, um critério de identidade e de significação deste amplo e prolixo fenómeno, intimamente relacionado com a motivação, com a imaginação, com a libertação em catarse, com a criatividade, com o conhecimento, com a subjectividade e espiritualidade, com a simbologia, com a sublimação, com a ruptura e a inovação revolucionárias e, numa palavra, com a memória, enquanto recorte de fixação imagética e ideológica, indispensável no processo de sedimentação cultural das sociedades.

Antes de outras possibilidades de discurso, que são em número inimaginável, escrutinemos as balizas da produção de imagens, na medida em que parte delas constituem, de facto, obras de arte, enquanto outras estacionam num patamar limitado de carácter. Pergunta-se, ainda hoje, quais são os critérios de garantia artística de uma obra. Em que medida achamos a verdade de uma obra de arte? Quando pode garantir-se a imortalidade de uma, ou de outra obra? Qual é o atributo que vincula uma obra ao mundo da Arte enquanto interpretação do real, ou como mimese, ou como *mundo-outro* de magia e desvinculação do território da realidade, ou de empenhamento crítico e com uma finalidade prática?

Mantém a Arte uma relação com o Belo? A existir, como tem esta intimidade sido alterada no, e com o tempo? A contemplação valoriza o Belo em detrimento da composição signica da obra?

Abreviadamente, o que distingue um objecto estritamente funcional de um outro acrescentado do valor de fruição estética? Podem ou não coincidir esses dois aspectos de processo sintético numa mesma estrutura formal? É a obra de arte uma *coisa*, ou é a arte uma ideia abstracta apensa ao carácter *coisal* do objecto? A arte é ou não uma potência sensível?

Em primeiro lugar, sabe-se que independentemente da categoria artística de uma determinada obra ela é, necessariamente, uma *produção* que possui uma inabalável relação com o ambiente humano. Uma obra de arte só o é, se for uma concepção da, e para a humanidade enquanto tal, se mantiver um carácter de objectivação<sup>4</sup>, de sociabilização mais ou menos comunicativa, se possuir uma funcionalidade social, se constituir uma potência libertadora (do homem e do conhecimento), reveladora, revolucionária e deve trespassar a realidade, para a verter em obra<sup>5</sup>. Só é Arte o que se põe em obra, como julgou Heidegger (1936) quando nos disse que: *«Na obra, acontece esta abertura, a saber, a desocultação, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra, na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade»*.<sup>6</sup>

Esta relação da obra com a arte consuma-se em vários aspectos: por um lado, a obra de arte surge como um processo de desocultação do ente (do *Ser em si*), como uma abertura do homem essencial que se objectiva (materialmente) nas formas

produzidas na obra que contém a verdade do absoluto de Si, que é a autenticidade<sup>7</sup>; por outro lado, deve levantar-se o véu do sentido verdadeiro do *ente*. O homem é ser e é ente e, para além dele, existem outros entes no, do e para o mundo, com espaço e duração próprios. A arte deve ser a desocultação do ser do ente e deve pôr a verdade em acção<sup>8</sup>.

Resta agora a questão que diz respeito ao processo de criação artística enquanto condição de materialização (apensa à técnica de fabricação), ou de *imaginação projectual* ligada intimamente à realização humana, actuante e racional, e distanciada, por isso mesmo, da *natura* enquanto tal que é o ambiente que envolve a própria produção<sup>9</sup>. A necessidade da arte é outro fruto da capacidade do homem projectar, destruir, reagrupar, refazer e ordenar. No caminho da vivência humana acha-se esta vertigem de afeição pelo novo. O homem gerou, ao longo da sua história enquanto ser no mundo, vários caminhos de sustentação num ambiente ininterrupto de descoberta e, de entre eles, destacam-se a arte e a ciência, unidos num propósito de comunhão e ligados através de um cordão vital pleno de seiva.

A necessidade de diminuição do grau de entropia no mundo abriu o caminho desejado da arte. Entre a ordem e a desordem, o homem instiga no trilho de encontrar um possível equilíbrio dos sentidos e da razão. Neste precipício da lógica, o percurso histórico do homem também se enlaça com a carência da afabilidade. A procura da benignidade, a par da regra e da norma, rasga uma porta que se vai abrindo ao encontro com o belo.

E que relação deve possuir a arte com a beleza? O grau de empenhamento artístico é variável na razão da beleza? O caos da natureza também é belo, para os homens, desde que se comprometa com a serenidade, com a delicadeza, com a agradabilidade, com a paz, com a utilidade e com a vida. A beleza afecta-nos a sensibilidade, provoca-nos exaltação e induz-nos ao deleite contemplativo e a arte eleva-nos ainda mais, para além do Belo enquanto valor absoluto, do belo natural e da beleza da aparência criada. Numa obra de arte total, os valores expelidos não procuram o enlevo prazenteiro, no sentido da correcção estética, mas outro comprometimento cognitivo que pode arrastar consigo, como consequência da objectivação, um resultado esteticamente agradável. Um exemplo deste paradigma traduz-se radicalmente na anti-arte (e na ausência de representação, de figurativismo, de processos tradicionais de materialização, de canonicidade normativa, etc.) contemporânea que não nega a artisticidade, nem recusa o grau de empenhamento social que possui, inevitavelmente, como facto artístico. A afectação que provoca a produção artística ultrapassa o terreno da sensibilidade estética (e por isso uma obra de arte nunca pode agradar a todos com a mesma intensidade), para provocar novas emoções relacionadas com o intelecto, com a intuição e, pelo mesmo efeito, com a memória.

A função da arte é, por tantos motivos, magnânima. E na discussão da intencionalidade funcional da arte, abrem-se novas possibilidades de indagação teórica. Theodor Adorno, entre outros tantos pensadores contemporâneos, também avaliou a incompatibilidade da arte com pressupostos funcionalistas. O esteta equacionou o facto de uma obra poder distinguir-se em grau de carácter, ou seja, assumir-se como sendo artística, ou não-artística, na medida do seu afastamento relativamente a qualquer tipo de função<sup>10</sup>. Esta indagação verificou-se depois na sua redutibilidade, na medida em que o carácter de uma obra tem também de avaliar-se na medida da sua evolução histórica.

Considerando o trabalho arquitectónico como sendo um laboro artístico, temos de o avaliar também através do nível de funcionalidade criada, de adaptabilidade, de ergonomia, de exequibilidade prática, na mesma medida da sua predisposição estética e ideológica. Estima-se como útil a possibilidade de fruição de uma obra de arte seja ela qual for. Nesta questão da *arte pela arte*, deve anotar-se que a ausência deliberada de funcionalismo também colhe méritos espirituais e psicológicos de conveniência comprovada e, por isso mesmo, arrola um determinado nível funcional<sup>11</sup>. A arte enquanto tal, mesmo na sua concepção mais abstracta e filosófica, detém sempre utilidade, uma função e uma aplicabilidade que não podem desmentir-se, sob pena do esquecimento do Ser, na razão da essencialidade última da existência humana, sob pena do olvido da própria arte, apagada no seu desemprego como unidade que é provida de sentido e de significado<sup>12</sup>.

Um objecto artístico tem necessariamente de ser incomodativo, de apelar aos estímulos e à razão, à nossa capacidade de envolvimento e de alterabilidade. Esta é a função e a entidade da obra de arte e é por isso que ela nos provoca sentimentos de repúdio ou de amor, de horror ou de deleite, de aprazimento ou de desprezo. Ou ela tem esta capacidade, ou deixa de o ser, enquanto obra de arte. A composição pela composição, isenta de qualquer significado individual e social, desamarrada do pensamento programático que a deveria animar, dispensada de uma Ideia inicial, ou da «condensação simbólica da experiência», não deve determinar índice de qualificação artística, mas antes outras disposições praxísticas singulares. Não conseguimos, como assegurou Dino Formaggio, criar signos sem significado.

Relegamos desta exposição o valor da emoção, da sublimação, da libertação catártica, da libertação imaginosa e de outros conteúdos do discurso psicológico, para que nos possamos centrar no alcance da necessidade da arte, na sua urgência vertiginosa, na sua envolvimento perene com a entidade humana, na sua imbricação com os meios de socialização.

Como é sabido, o primeiro e imediato carecimento do homem é aquele que se liga com os constrangimentos puramente fisiológicos, de manutenção e subsistência. Aliada a esta carência primária, o homem acumula uma outra que

opera em concomitância constante: a necessidade de conhecimento. Trata-se de uma exigência que determina, ou não, o grau de humanidade do ser. Paralelamente a estas carências, e interligada com elas, surge a necessidade do homem posicionar-se no mundo na sua interioridade e exterioridade. O convívio humano com o macrocosmos é violento e esmagador e é através da necessidade de compreensão e de recolocação do homem no mundo que ele busca urgentemente um saber cada vez mais total, porque mais dominador e, por isso mesmo, supressor de ansiedade. O poder de alcance e de acção de superação sobre o real tornou o homem primitivo no moderno, e estabeleceu fronteiras entre a reacção inconsciente a um estímulo e a agilidade da razão.

Consciente da sua vulnerabilidade, da permanência efémera no mundo e convicto da sua corporalidade perecível, o homem desenvolveu outras possibilidades de ligação com o cosmo, por forma a dar-se a si alguma extensão no tempo e no espaço, alcançando-se então e definitivamente a dimensão mágico-religiosa da existência. A libertação do tempo e da perecibilidade construiu-se a partir deste constrangimento dos seres. A ideia de nascimento e de morte, o medo da convivência com a dor, a turbulência e a surpresa da natureza e do quotidiano e outros factores exasperantes, causaram no homem a nova necessidade de perenização.

De entre as várias formas de perenizar-se, o homem conjurou uma outra que, por envolver-se com a racionalidade, condiciona a humanidade e distancia-a ainda mais das restantes entidades mundanas. A "invenção da arte" surge também neste contexto, como uma prática mágica de *Eterno Retorno*, como um mecanismo de subordinação da realidade que se reproduz e re-inaugura, como uma sublimação do real que se transforma, como uma ponte entre o existir e o perecer, entre a vida e o que está para lá da morte. A invenção da Arte é a conquista da abertura do indivíduo, do grupo, do mundo e para a eternidade, numa comunhão cósmica de criação.

Surge a Arte como um novo *mecanismo de incorporação* da realidade, como uma eucaristia efectiva entre o Ser e o resto da existência física e metafísica. No acto da (re)criação material, o homem subordina o mundo inteiro depois de o ter incorporado. Esta ideia de produção artística como incorporação mágica e simbólica do mundo tem ainda de medir-se em concomitância com outros valores de ordem moral, espiritual, psicológica e social.

Regressemos ao tema da produção de imagens como medida de âmbito social e testemunhal. Não restam dúvidas quanto ao valor da peça artística, ou não artística, enquanto construção histórica, como fenómeno testemunhal, de eternização individual ou de um grupo<sup>13</sup>; quanto ao valor de emblemática de poder cristalizado no tempo; quanto ao valor de conservação e de reprodução de momentos, de ideologias, de crenças e de outras Ideias mais ou menos funda-

mentais que pretendem expelir-se, defender-se, ou manter-se para além do existir. Esta característica de efeito reminescente que possui a maioria das obras de arte, é conseguida através da materialização de imagens com ditados iconológicos de proveito e de sustento.

São inúmeros os *efeitos secundários* produzidos pelas imagens. De entre eles colhem-se as combinações excêntricas, comprometidas com a alteração psicológica que produzem no espectador. No contacto com o estímulo percebido, a resposta produzida pela consciência pode explorar indizíveis caminhos de compreensão e de determinação comportamental. Foi conforme a esta potência imagética, conhecida desde a Antiguidade, que teóricos perenizados pela historiografia, opinaram sobre o *bom uso das imagens*.

A utilidade da pintura e da escultura, enquanto formas de apreciação visual, foi alvo de inúmeros textos de abonação. Leia-se, por exemplo, o efeito provocado por um bom quadro pintado, num excerto da obra de Lomazzo, o *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, publicado em Milão em 1584: um bom quadro «fará com que o espectador fique pasmado, quando vê o assombro pintado nele, que deseje a bela jovem por esposa, quando a vê pintada nua; que se sinta solidário, quando vê a aflição; sinta apetite, quando vê comer ricos manjares; que fique dormindo, perante a vista de um palácio de sonho; que se emocione ao contemplar uma batalha vivamente descrita e se agite, cheio de ódio e ira, ao ver acções vergonhosas e desonestas»<sup>14</sup>. Esta ideia moderna que qualifica a obra de arte redundante na deliberação contemporânea, no exemplo de Ortega y Gasset quando quer explicar o que é a «arte artística»: o receptor diz que «é "boa" a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como pessoas vivas. [...] E denominará arte ao conjunto de meios pelos quais lhe é proporcionado esse contacto com coisas humanas interessantes»<sup>15</sup>.

Esta virtude das imagens no geral, e da arte em particular, acciona-se porque interage com a capacidade de *incorporação* promovida por aquele que desde há séculos se manteve como o mais caro sentido humano: a visão.

Durante um comprido período da História, o contacto com obras de arte produzia efeitos estonteantes<sup>16</sup>. Desde a mais terna Idade Média que, na arte sacra e religiosa, as representações piedosas acalentavam a alma do leitor que assim tendia a comportar-se convenientemente, porque mesmo os iletrados colhiam o ensinamento bíblico através das mais diversas formas de arte plástica: «É pintura viva escritura e doutrina dos indoutos, como diz o Decreto [de Graciano], mas aos contemplativos e letrados é acrescentamento de saber»<sup>17</sup>. Se o retrato visível correspondia ao de uma mulher virtuosa ou santa, os leitores eram levados a catapultar-se naquela casta dimensão. Durante toda a época moderna, era corrente estimular-se a existência de quadros ou de outras imagens moralizantes

e educativas numa casa habitada por crianças. Por outro lado, o macabro e o diabólico exerceram sempre outro género de motivações. Veja-se a capacidade de inquietar os homens que possuíam os capitéis e tímpanos das igrejas e mosteiros medievais, plenos de efeitos infernais, e alertando os homens para a emergência da casa de Deus, protegida e limpa do paganismo, do pecado, e distante da mundanidade aterradora e impura.

Na actualidade, crê-se que o contacto permanente com as obras de arte, sejam elas plásticas, musicais, teatrais, ou outras, alimenta o espírito dos seres humanos, dignificando-o, elevando-o na sensibilidade e na cultura. Estes efeitos edificantes e taumaturgos das obras de arte cristalizaram-se na história, como temos vindo sempre a assistir.

De onde provém esta aura de fábula mágica contida nas obras de arte? Tratar-se-á de uma magia veiculada pelo poder da representação e dependente da maestria e virtuosismo do artista ou executor? Pode entender-se como o fruto de uma estranha empatia existente entre o sujeito e o receptor que, por existir, capacita a projecção na obra ou, por outro lado, estará o nosso imaginário programado para envolver-se garantidamente com estas manifestações da criatividade e da habilidade humanas? Advirá esta atracção pela arte do facto de associar-se, muitas vezes, ao prazer estético? É a arte o sonho visível, materializado, mundo às avessas, sem espaço nem tempo como aquele em que se situa o comum dos mortais? Somos ou não somos todos artistas?

A relação mantida com as obras de arte plasma-se ainda hoje na incorporação e na libertação. Na incorporação do visível e do invisível, do mundo e da Ideia que antecede a criação do Outro mundo imaginado, que não possui realidade enquanto tal mas que subsiste para além dela. Como um efeito fisiológico, de alimentação espiritual, os homens acreditam que, através dos sentidos, como uma entrada da, e para a alma, vão filiar-se aqueles factos, ou artefactos. A liberdade da arte é a sua provocação última, é a extirpação do pecado e dos vícios, dos desejos, da ansiedade e é a liberdade de dizer-se abertamente o que não se quer dizer. É a libertação do cosmos: «Portanto, a realidade não é o que está diante de nós, mas o que está por detrás, no espaço virtual do espelho.»<sup>18</sup> É a liberdade do trabalho como assunção de felicidade e de acabamento da obra da natureza, ou de Deus.

O que é hoje uma obra de arte? Despida da sua função mística, que caminhos alcançará? Qual é o papel do artista no mundo? É a obra de arte uma interpretação da natureza ou é o homem um intérprete das obras de arte que não se dizem? Qual é o valor do ícone e do objecto? Qual é o valor da arte enquanto facto social? Que compromisso existe ainda entre a expressão e a afectação ideológica?

Indagámos já alguns dos efeitos produzidos nos seres pelas reproduções do real convertido em obra, ou em imagem, mas resta-nos abordar que garantias merecem estes fenómenos do lado de lá da execução.

Como é sabido, só há relativamente pouco tempo a obra de arte ganhou autonomia enquanto acto de pura criação individual. Durante séculos, ela foi sempre a filha legítima da encomenda, um braço longo de indivíduos ou, mais consertadamente, de grupos sociais<sup>19</sup>. O comprometimento com o artista era puramente prático, porque o encomendante não possuía a mestria, ou o *ingénio* de execução artística. Este ambiente da obra agrilhoadada à encomenda não pode esquecer-se, sob pena do olvido da sua faculdade de extirpação de uma vontade colectiva.

Como comprovou Frederik Antal, a pintura florentina dos séculos XIV e XV ficou a dever-se não ao talento individual e desapegado dos pintores, mas antes ao intuito da encomenda levada a cabo pelas classes económicas e sociais dominantes: a alta burguesia comercial de Florença. A encomenda ditou os temas, os modos, os desenvolvimentos e até as cores das representações<sup>20</sup>. As obras produzidas pelos grandes artistas foram (e, em certa medida, ainda são), antes de tudo o mais, os produtos estéticos e formais de uma ideologia de classe, a classe que domina o panorama político, económico e social do seu tempo, aquela que pode marcar a conjuntura porque é detentora dos meios de produção, aquela que tem de firmar-se com legitimidade de exercício, aquela que necessita de aliar ao poder uma certa forma de produção cultural. Neste contexto, a obra de arte surge como uma materialização de poder, como uma materialização ideológica ou, nas palavras de Hadjinicolaou, como uma ideologia imagética definida «não [como] um conjunto de representações metafóricas, mas, em sentido estrito, [como] uma combinação específica de elementos formais e temáticos da imagem através da qual os homens exprimem a maneira como vivem as suas relações com as suas condições de existência, combinação que constitui uma das formas particulares da ideologia global de uma classe.»<sup>21</sup>. Neste e noutros sentidos, as fórmulas da arte pela arte perdem garantia de propósito. A arte é uma expressão das condições de existência ora crítica e denunciadora, ora de superação. Expressão de um grupo social, ou para um grupo social independentemente do seu número, porque pode tratar-se de uma arte de massas, para as massas ou de *rebelião de massas*...

É este empenho social que não pode apelar-se da categoria da obra, seja artística ou anti-artística. Qualquer que seja o túmulo esculpido, ou o retrato de um sujeito, ou a plasticização de uma imagem sagrada, ou o levantamento de uma catedral, de um palácio, de um convento, ou a edificação de um bairro, ou a composição de um *requiem*; seja qual for a peça, mesmo a mais efémera explosão de inflamada pirotecnia, todas estas manifestações do engenho e do intelecto humano carregam, por detrás de si, um ónus de elocução indesmentível: o comprometimento social.

Durante séculos, foi o próprio encomendante quem estabeleceu a plasticização da sua efigie no túmulo pétreo, para que venha a subsistir na memória dos

homens; o retrato do benemérito foi o próprio quem assim o quis. As imagens sagradas encomendadas pelos cabidos, pelas paróquias, ou outras fábricas, foram ditadas para que, na sua maioria, se pudessem ler. Surgiram, desde a longa Idade Média, no interior de retábulos, de arcarias resguardantes, recobrimdo muros transmutados em livro sagrado e a rigorosos critérios de ensinância social: as imagens devem ser exemplificações colocadas diante das nossas mentes para refinar e orientar os sentidos, por forma a que as coisas imperceptíveis nos surjam ao intelecto como perceptíveis (S. Boaventura). As obras de arte sacra insinuaram-se, desde sempre, porque no homem há uma necessidade vital de preenchimento e de incorporação. Elas devem suprir a carência provocada pela invisibilidade de Deus (ou dos deuses) e de todos os seus mistérios.

Durante séculos a fio e até à contemporaneidade<sup>22</sup>, o artista foi limitado a cumprir a missão de plasticização para que, através das suas obras, a sociedade pudesse ler as mensagens escritas pela tinta invisível do encomendante, ou da classe social que ele incorporava.

A sociedade sempre foi ditando, directa ou indirectamente, o fenómeno artístico e imagético e age segundo vários modos operativos, mas com uma unicidade de vontade explicita: porque se compromete, enquanto grupo de indivíduos racionais, com a perenização, com a escatologia, com o poder, com a memória, com o domínio, com o conhecimento, com a encenação, com a tautologia, com as ideologias, com a cultura, etc..

Resta ainda questionarmo-nos acerca das obras que não conheceram outro ditame que não tenha sido a vontade de criação individual. Ao longo da história da produção de imagens, também existiram outros artistas que laboraram individualmente, ou seja, sem qualquer relação com um querer de encomenda prévia. Essas obras possuem ou não alguma relação com o tecido social? Que disposições cumprirão, para além da extirpação da imaginação criadora? O que valeu a essa plêiade de homens, o privilégio da autonomia?

A obra de arte é uma libertação da Ideia, como entidade intelectual que dá conteúdo à forma. É no fulcro dessa Ideia que devem procurar-se as intenções do artista e/ou do encomendante, para cada caso concreto. Qualquer que seja a obra de arte plástica, mesmo aquela que assume texturas abstractas de não-figuração, possui uma finalidade que deve entender-se como uma afinação ou, por outro lado, com um rompimento crítico e revolucionário com a realidade.

De entre as múltiplas categorias de operatividade, devemos entender o artista como um homem que trabalha, como um membro activo da, e na sociedade, como um sujeito que "está sujeito", como mais um componente neste elenco da vida e do quotidiano da humanidade. Constituindo um elemento da e na sociedade, o artista revive-se nela ou rebela-se contra ela, ou aliena-se, numa disposição suicidária relativamente ao todo do qual faz, intrinsecamente, parte. Assim é a sua

exportação plasticizada. O empenhamento do artista revive-se no próprio trabalho que pratica num contexto que é sempre político e social, já que se comprovou que o seu ofício é tão doloroso como o de qualquer outra actividade laboral – apesar de mais libertadora do que outros destinos de rotina como o trabalho fabril. A produção (artística) de imagens apoia-se na consubstanciação, ou no distanciamento crítico relativamente ao todo de suporte e alicerce multiforme que é a mundanidade.

A sociedade também precisa do artista liberto da encomenda do passado, precisa do artista de vanguarda, da arte nova e dialéctica, para sustentar-se enquanto sociedade mutante. O artista sem os grilhões atávicos da encomenda estrita não se descomprometeu, mas envolveu-se cada vez mais. As obras pessoais e personalizadas funcionam como demonstrações de uma intelectualidade única e crítica que não pode desaproveitar-se, sob pena de uma alienação social agonizante. Por forma a que uma sociedade, entendida no cômputo geral das suas possibilidades estruturais, possa evoluir, ela tem de entender-se e de criticar-se de uma forma ampla e revivificante. O papel da arte, neste contexto, é tão inevitável quanto fundamental, e a busca da verdade na arte consubstancia-se neste entorno, como a desocultação do ser (no mundo) criativo.

O valor da obra de arte tem vindo constantemente a amotinar-se e a dar lugar a alternativos caminhos de abertura ao mundo. À medida que as civilizações se complexificam, também a arte, que é sucedânea desta evolução, conhece novas realizações mas nunca novas intencionalidades, a não ser que a ruptura da humanidade leve ao esgotamento da noção de obra de arte.

Alteram-se as técnicas, o uso dos materiais, os feitios, os gostos de época, o garante de afirmação que etiqueta o fenómeno como artístico ou não artístico, mas nunca consegue fugir-se aos motivos últimos que levaram à concepção. Os processos formais ofuscam-se quando a obra possui a garantia de efeito que lhe oferece fortuna; a planimetria do gosto é secundária, quando o tempo comprova a imortalidade do fenómeno; o feitio obedece a um estabelecimento mais elevado que é o conteúdo expresso e expressivo da obra, e estes requisitos variáveis conseguem por vezes elevar, no patamar do critério e do juízo, as obras que foram tidas, durante séculos, como menores e decadentes.

Se a obra de arte é uma materialização ideológica, é-o também porque consegue opor-se à sociedade existente, como argumentou Marcuse que garantiu conseguir-se a autonomia da arte quando ela incarna um preceito categórico: "as coisas têm de mudar"<sup>23</sup>.

A obra de arte, na sua relação factual com a sociedade, estima-se de vários modos que são, por vezes, altamente dissonantes, dependendo, obviamente, do lugar histórico que ocupam. Não obstante este constante desalinho que é fruto das várias etapas da evolução humana, importa captar o valor absoluto do facto

artístico para que consigamos estabelecer um caminho de contacto teórico. Nesta *contextura*, retomemos a fórmula já referida quando se disse ser a arte uma forma de domínio do real exterior e interior do homem.

O facto artístico possui um valor social de superação e de crítica, ou de alinhamento e comunhão, dependendo, obviamente, do grau de tradicionalismo e modernidade do fenómeno, dependendo do ambiente social para (e pelo) o qual foi concebido e pelo qual irá ser apreciado, fruído e digerido. A função do artista é recriar o mundo, mas com base não no mundo celestial que já se concluiu ser inimitável, mas aceitando as leis internas que regem este lugar vivente. A função do artista é também a de recriar as emoções sentidas pelo homem no contacto com a mundanidade, é reinventar a vida na matéria que suporta a arte... Ele deve comprometer-se, e compromete-se com a agência terratenente e é neste mundo de laboro que ele se maneja e que se empenha.

Se durante a Idade Média se concebiam obras para agradar a Deus e para oferecê-lo ao conhecimento; se os deuses, os anjos e os santos foram investidos com um rosto para se aproximarem do entendimento humano, hoje constrói-se essencialmente para o Homem e para a sociedade dos homens. O habitáculo de Deus passou a ser o individuo, ao invés da catedral. Neste sentido, a arte empenha-se num crescendo constante de consciencialização social, ganhando cada vez mais peso e comprometendo-se de outra forma, mas sempre assumida na sua relação com a estrutura social da humanidade.

Se durante séculos grande parte das obras perderam de si o tempo, se a maior parte dos artistas replicava valores absolutos e abstractos inabaláveis – revise-se o exemplo da plastificação românica à luz da nova historiografia artística – como a fé nos santos e santas, nos actos piedosos ou, genericamente, na sacralidade celestial, lentamente foram abertas as portas ao comprometimento com a ilustração de época, nos seus sistemas económicos, sociais e ideológicos.

O papel do historiador e do crítico da arte tem de envolver-se com este arrojo de intenções multiformes. Tem de fazer romper do invólucro das formas estéticas, ou inestéticas, o sortilégio, a explanação, o presságio, o significado último e total e o empenhamento em missão de escrita vinculada.

Se na actualidade assistimos a um acelerado rompimento dos individuos com as formas de arte, no cumprimento de um sórdido prognóstico do fim da arte e da nascença da forma fútil, vácuca e sem ideologia ou valores, não estamos a dar crédito à fórmula da *Estética* hegeleriana, de um inevitável renascimento, porque a arte pode nascer do nada, mas não deve caminhar no sentido da sua nulificação. O constante afastamento das ideologias, das crenças racionais ou metafísicas – que se exploram hoje por alternativas incertas –, o alheamento provocado pela dissimulação da liberdade em libertinagem, o excesso de tudo e de nada, a aceleração da ruptura das economias, a vanidade e o delírio provocam, na

actualidade, a decadência da arte. Trata-se de uma decadência bilateral ou comutativa, porque também – e mesmo que não queiramos cair na tentação esteticista – o mau gosto artístico e estético arrasta inexoravelmente o mau gosto moral e político, nos quais normalmente tem origem a espiral.<sup>24</sup>

O fim da história materializou-se, afinal, no derrube dos sistemas filosóficos, no acanhamento de uma religião verdadeira e, genericamente, na ocultação do Ser, numa perspectiva autenticamente ontológica. Este caminho atraçou a arte que, de *per sí*, deveria consubstanciar e veicular ideias. A sua ausência, acarretou o alheamento do conteúdo e a exaltação da forma.

O retrato dos nossos tempos perturbados é a imagem da nossa fuga sistemática. O apagamento da arte enquanto entidade absoluta é o reflexo de uma sociedade esboroadada que se esgotou.

## Notas

<sup>1</sup> Não constituem objectivos deste texto analisar a categoria do facto artístico, ou do fenómeno estético, ou da qualificação das obras segundo uma *ratio* de juízos. Quando pretendemos definir ideias como *Arte, Bem, Mal, Liberdade, Verdade, etc.*, estamos a mover-nos num território que derruba as possíveis definições, pois tratamos com conceitos absolutos que nos remetem para outras emulações. A polissemia da palavra *Arte* arrasta consigo, desde logo, problemáticas teóricas que não podem incluir-se neste trabalho de apontamento. Não obstante, devemos manter presente, pelo menos, o relativismo do conceito e lembrar-nos que, na actualidade, consideram-se artísticas as pinturas e artefactos do Paleolítico, obras que talvez tenham sido levadas a cabo com outra conveniência; que hoje se retira a qualificação a um sem número de obras que, durante séculos, foram obras de arte com garantia de mérito; que a arte contemporânea consegue desprezar a forma e afastar-se radicalmente da natureza e do real, fenómeno impensável durante tantas épocas da história da arte geral... Oportunamente, coloca-se ainda a questão presa à relação entre o conceito grego *technè* (produção) e o latino *ars*; ou, mais recentemente, entre a arte e a técnica, ou a arte e o saber fazer; entre a arte e a imitação (nos sentidos positivo e negativo do termo), entre a arte e a mimesis (e mimesis e a imitação...).

<sup>2</sup> Edward Shils, *Centro e Periferia*, Col. Memória e Sociedade, Difel, Lisboa, 1992.

<sup>3</sup> Leia-se Dino Formaggio, *Arte*, Col. Dimensões, Ed. Presença, Lisboa, 1973; Arnold Hauser, *Sociologia del Arte*, Guadarrama, Madrid, 1973; Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Col. Arte & Comunicação, Ed. 70, Lisboa, 1982; Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, Col. Teoria da Arte, Ed. Estampa, Lisboa, 1988; Pierre Francastel, *Pintura e Sociedade*, Martins Fontes, São Paulo, 1990 (primeira edição francesa em 1977); E. H. Gombrich, *Arte e Ilusão*, Ed. Debate, Madrid, 1997 (primeira edição nos EUA em 1959)...

<sup>4</sup> A palavra *objectivação* aqui usada quer significar dar corpo a ideias e a signos que não o têm. Objectivar uma ideia, ou um signo, é oferecer-lhe um corpo, delegando-lhe assim um novo poder que é a materialização, a visibilidade, a vida e a possibilidade de imiscuir-se no sistema das relações sociais. Depois de objectivar-se, o signo ganha autonomia e vive por ele próprio...

<sup>5</sup> Já Aristóteles considerava ser arte a transcendência do modelo natural, o complemento da natureza que não conseguiu terminar a sua obra.

<sup>6</sup> Martin Heidegger, *A origem da obra de Arte*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1989, p. 30.

<sup>7</sup> Chegamos agora ao levantamento de uma nova questão ligada ao conceito de autenticidade da obra de arte. Só é arte a obra autêntica? A autenticidade da obra prende-se com a sua originalidade, no duplo sentido de ter sido concebida legitimamente, pelo artista, e longe, por isso, da cópia ou do plágio, ou de ter sido concebida de uma forma original, única, inaugural ou ruptural? A autenticidade da obra de arte possui ou não o mesmo sentido de verdade? A verdade da arte é um factor de valorização no terreno da crítica e da historiografia artísticas porque nos remete imediatamente para um juízo acerca da qualidade da obra. Neste contexto, disse Giulio Carlo Argan (-, *Guia de História da Arte*, Ed. Estampa, Lisboa, 1994, p. 21) que: «A qualidade de uma obra de arte é o sinal de que ela documenta o realizar de uma experiência, com todo o interesse e a ânsia de busca que necessariamente a acompanham». Esta expressão tem de ligar-se com os valores máximos de uma obra de arte, com os valores que a tornam num testemunho de irrepetibilidade, único no contexto da documentação exclusiva. A garantia de autenticidade e de qualidade da obra de arte tem de reavaliar-se após a descoberta dos meios mecânicos de reprodução artística, após a utilização industrial dos desenhos, após o declínio do gesto criador como praxis de encantamento na factura do objecto artístico... Estas questões têm de debater-se noutros contextos de análise (a fotografia, os movimentos contemporâneos, a Bauhaus, o cinema, a arte efêmera, o body painting, etc. ...) que não cabem neste projecto.

<sup>8</sup> A propósito da relação entre o ser e o homem leia-se a síntese interpretativa de Michel Haar, *Heidegger e a essência do Homem*, Col. Pensamento Filosófico, Instituto Piaget, 1997, pp. 101 e segs..

<sup>9</sup> Desde Aristóteles, o primeiro 'cientista da Arte', até aos nossos dias, é aceite a fórmula do artista como reconstrutor do real. Ortega y Gasset garantiu, nas suas *Ideias Estéticas* que o poeta, como *auctor*, aumenta o mundo e agrega ao real, que está aí por si mesmo, um continente irreal. Herbert Marcuse fala-nos da transformação do real em obra de arte como uma 'estilização estética' (-, *A Dimensão Estética*, Edições 70, Lisboa, 1981).

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Edições 70, Col. Arte & Comunicação, Lisboa, 1982.

<sup>11</sup> Escreveu H. Marcuse (-, *A Dimensão ...*, p. 15) que: «a arte pela arte expressa uma verdade, uma experiência, uma necessidade que, embora não no domínio da práxis radical, são, mesmo assim, componentes essenciais da revolução». Esta explicação deve ler-se à luz das teses defendidas pelo autor destacando-se, de entre elas, o facto da arte possuir um imperativo revolucionário, deve empenhar-se (através do seu carácter progressista) na luta pela libertação: «A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciências e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo» (-, *A Dimensão ...*, pp. 42 e 43)

<sup>12</sup> Dino Formaggio (-, *Arte, ...*, p. 117) escreveu que: «a função significativa - que, de facto, não quer dizer representativa, discursiva ou informativa - é o valor de uso do signo artístico que se procura através da técnica artística, é a sua funcionalidade de resposta para satisfazer ou a uma necessidade, talvez a de um 'conatus intelligendf' orientado para dar sentido às coisas insensatas, ou a de propor uma projectualidade ainda inédita na natureza e de ulteriorização mais funcionalmente praxística e humanizada da própria natureza.»

<sup>13</sup> Através das mais variadas formas de retrato ou até do mecenato e mesmo de construções como a que Francisco de Holanda registou em 1548, quando explicava o que para ele era a pintura: «É mostra do que passou, e do que é presente e do que ainda será». (-, *Da Pintura Antiga*, com introdução e notas de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, p. 20)

<sup>14</sup> G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, Milão, 1584, liv. 2, cap. I; referência de David Freedberg, *El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, trad. Purificación Jiménez e Jerónima Bonafé, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 19.

<sup>15</sup> José Ortega y Gasset, *A desumanização da Arte*, Cortez Editora, São Paulo, 1991, pp. 25 e 26.

<sup>16</sup> Este longo período de produção de efeitos psicológicos intencionais ainda não terminou, dado que ainda hoje acontecem fenómenos como os que vão adiantar-se, comprometidos mais ainda com as novas formas de arte contemporâneas: a fotografia, o cinema, a performance, o happening, etc.. O poder das obras de arte é inimaginável...

<sup>17</sup> Francisco de Holanda, *Da pintura Antiga ...*, p. 27.

<sup>18</sup> Dino Formaggio, *Arte ...*, p. 141.

<sup>19</sup> Foi somente a partir do século XVI que o artista ganhou alguma autonomia criativa mas, ainda assim, o trabalho era-lhe encomendado com normas de execução apertadas. A maior parte dos artistas, mesmo durante o Renascimento e Maneirismo, foram obrigados a assinar contratos de laboro que determinavam até os pormenores mais recônditos das obras. A verdadeira autonomia do artista verificou-se apenas no período contemporâneo e, particularmente, já no dealbar do século XX.

<sup>20</sup> Frederick Antal, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglo XIV-XV*. Versão espanhola de Juan Antonio Gaya Nuño, Alianza Forma Editorial, Madrid, 1989.

<sup>21</sup> Nicos Hadjinicolaou, *História da Arte e os Movimentos Sociais*, Col. Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, p. 102.

<sup>22</sup> Nesta ocasião, seria oportuno questionarmo-nos, sempre de uma forma absolutamente retórica, sobre o que hoje podemos entender por uma obra de arte e sobre o valor social da arte contemporânea. O fenómeno artístico enquanto facto social na era da conceptualidade, da insurreição artística, da fabricação industrial, das novas formas de expressão artística em constante devir como a essência e o conhecimento humanos, da tecnologia de ponta, do corpo como obra de arte, do minimalismo, da democracia, da abertura da consciência de uma época em frêmito repentino, em brusca mudança, em ruptura constante, numa era como têm sido todas, para o homem que as viveu, de equívoco e de surpresa arrebatadora. Como deve ser lida a obra de arte num tempo de crise profunda e a todos os níveis, como os anos tremendos em que vivemos?

<sup>23</sup> Marcuse, *A Dimensão Estética*, Edições 70, 1981, p. 25.

<sup>24</sup> Escreve Dino Formaggio (-, *Arte ...*, p. 110) a propósito do fenómeno kitsch.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. -, *Teoria Estética*, Col. Arte & Comunicação, Ed. 70, Lisboa, 1982;
- ANTAL, Frederick -, *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglo XIV-XV*, versão espanhola de Juan Antonio Gaya Nuño, Alianza Forma Editorial, Madrid, 1989;
- ARGAN, Giulio Carlo -, *Arte e Crítica de Arte*, Col. Teoria da Arte, Ed. Estampa, Lisboa, 1988;
- , *Guia de História da Arte*, Ed. Estampa, Lisboa, 1994;
- FORMAGGIO, Dino -, *Arte*, Col. Dimensões, Ed. Presença, Lisboa, 1973;
- FRANCASTEL, Pierre -, *Pintura e Sociedade*, Martins Fontes, São Paulo, 1990;
- FREEDBERG, David -, *El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, trad. Purificación Jiménez e Jerónima Bonafé, Ed. Cátedra, Madrid, 1992;
- GOMBRICH, E. H. -, *Arte e Ilusão*, Ed. Debate, Madrid, 1997;
- HAAR, Michel -, *Heidegger e a essência do Homem*, Col. Pensamento Filosófico, Instituto Piaget, 1997;
- HADJINICOLAOU, NICOS -, *História da Arte e os Movimentos Sociais*, Col. Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa;
- HAUSER, Arnold -, *Sociologia del Arte*, Guadarrama, Madrid, 1973;
- HEIDEGGER, Martin -, *A origem da obra de Arte*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1989;
- HOLANDA, Francisco de -, *Da Pintura Antiga*, com introdução e notas de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1984;
- MARCUSE, Herbert -, *A Dimensão Estética*, Edições 70, Lisboa, 1981.
- ORTEGA Y GASSET, José -, *A desumanização da Arte*, Cortez Editora, São Paulo, 1991;
- SHILS, Edward -, *Centro e Periferia*, Col. Memória e Sociedade, Difel, Lisboa, 1992.