

PARA UMA CARACTERIZAÇÃO DA NOÇÃO DE ARTE

Alguns tópicos

1

1.1. O conceito de *Arte* é, hoje, uma categoria central do campo cultural do Ocidente: tal vocábulo cobre um campo extensíssimo de realizações humanas de múltiplo cariz.

1.2. Fala-se de 'História da Arte', 'Teorias da Arte', 'Filosofia da Arte', 'Crítica da Arte', 'Galerias de Arte', 'mercado da Arte', ... Fala-se ainda de: 'arte infantil', 'arte popular', 'arte dos loucos', 'arte decorativa', 'arte sacra', ... Fala-se de 'Arte do Oriente', 'Arte do Ocidente', 'Arte pré-histórica', 'Arte Africana', 'Arte contemporânea', 'Arte...', 'Arte...',...

1.3. Fala-se, muitas vezes, de 'Belas-artes'... Liga-se, então, e nessa expressão, a *arte* à *beleza*... (?)

1.4. O que é esse *isso* que se designa como *arte*? Ou, mesmo, como *Arte*?

1.5. Há civilizações que desconhecem tal palavra. Os Gregos, nossos ilustres antecessores culturais, não a conheciam; sabiam, apenas, que os homens são necessariamente produtores de objectos ou de formulações de múltipla ordem, e que para executar qualquer uma das suas produções têm de possuir um saber específico, - uma tecnicidade. Os Gregos conheciam, e usavam, a palavra *téchnē*¹.

1.6. O pedreiro, o escultor, o pintor, o orador, o cozinheiro, o político, o médico, o poeta, o... - todos tinham a sua *téchnē*, e por ela agiam.

1.7. Havia, também, mesmo para os Gregos (ou para alguns deles...), que considerar uma outra dimensão para a realização de certo tipo de produtos: uma disposição inicial, um poder ou um 'sofrimento, uma 'inspiração', um *daimon*... E ainda, uma

¹ v. Peters, F.E., *Termos Filosóficos Gregos*, trad. Beatriz R. Barbosa, Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977.

outra: a consciência de uma ordem, um *kosmos*. E *daimon* e *kosmos* jamais poderiam, a este nível, opôr-se, ou serem conflituais: uma e outra das dimensões integravam-se, manifestando-se na produção de objectos, ou de quaisquer formulações referenciáveis, autónomas e apreensíveis.

1.8. A diferença entre os objectos, o maior ou menor agrado que eles podiam provocar, o seu carácter de maior ou menor evidência, ...e quanto daí podia decorrer - provinham da, ou seriam possibilitados pela..., maior ou menor *tecnicidade* dos seus autores. Por vezes, também, e talvez fundamentalmente..., do *daimon* que os animava. Por tudo quanto assim se assumia, as questões produtivas claramente se dobravam de questões éticas e metafísicas, num processo de entrelaçamento cuja problemática chega aos nossos dias.

1.9. Talvez, a respeito dos aspectos indicados em 1.8., assim como em relação a muitos outros... seja obrigatório ler Platão e Aristóteles... Ainda não se terá dito melhor, nem em brevidade nem em radical clareza.

2.

2.1 *Ars*² é um termo latino, e tende a corresponder ao grego *téchnē*. É desse termo que vêm os vocábulos *arte*, *artista*.

2.2. Também com *ars* o seu uso corresponde a um saber fazer particular., a uma *téchnē*. Ainda hoje, entre nós, dizemos que, por exemplo, o picheleiro, o trolha, o cozinheiro, o pedreiro, o ... , são '*artistas*'. E todos terão a sua *tecnicidade*.: o seu *saber fazer*.

2.3. Toda a *ars* pressupõe, assim, uma realização, e, a um tempo, avaliza-a e só por ela se pode dizer. Não há *arte*, nem *artista*, antes do trabalho produtivo ocorrer, não há *ars* sem objecto ou realização apreensível e constituída.

2.4. O que o homem realiza são actos, ou objectos, ou formulações multimodas, de acordo com necessidades cada vez mais complexas. Pedreiros, pintores (de paredes ou de quadros...), escritores, oradores, architectos, médicos, bailarinos ou músicos, carpinteiros, agentes de exercícios diversificados, ..., produzem formas e objectos autónomos, transformam matéria, realizam accções específicas e eficazes intervindo em meios particulares. Agem *por arte*, e quanto é realizado é um exercício *de arte*.

2.4.1. Pode ter-se *arte* (técnicidade, capacidade,...) e não se produzir qualquer formulação, ou objecto, distinguível.

2.4.2. Assim, a esta luz, as realizações humanas não se esgotam nos objectos ou nas formulações autónomas e materialmente consistentes. Um piloto de aviões ou

² v. Ernout, Alfred et Meillet, Alfred, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Klincksieck, Paris, 2001.

um maquinista, o simples condutor de um automóvel, o..., por igual dispõe de um saber específico e fundamental; exerce-o na sua actividade.

Também eles são *artistas*...Contudo, é sobretudo em relação a formas que assumam um estatuto de alguma permanência, e sobretudo às que forem visual ou auditivamente perceptíveis e distinguíveis, e a quantos os realizem, que os termos *arte*, e *artista*, se empregam primordialmente.

2.5. Dito de outro, e muito simples modo: de uma forma substantiva, tudo quanto o homem realiza por 'saber fazer', por '*arte*', é *arte*. Mostra a *capacidade produtiva* de quem produz, e de cada objecto ou formulação produzida se pode dizer que é *uma obra de arte*.

2.6. Contudo, a possibilidade de distinguir entre os múltiplos objectos ou formulações produzidas leva a que por igual se distingam os produtores: nem todos os produtores têm a mesma capacidade, nem todos os objectos têm o mesmo aspecto ou importância, em termos funcionais e qualitativos. Os objectos distinguem-se uns dos outros, bem como qualquer formulação se distinguirá também. A *distinguilidade* das produções vai ser um elemento central no desenrolar da aventura humana.

2.7. Assim, a esta luz, passou a haver uma formulação com uso adjetivo do vocábulo *arte*: ele é reservado para aqueles objectos ou formulações autónomas que se distingam notoriamente, e que revelem a capacidade superior, ou a *arte superior*, dos seus autores, Dizer, então: "*É uma obra de arte!*" (com ou sem exclamação...), ou "*Ele é um artista.*" (com maior ou menor veemência ...), mostra como se separam objectos e capacidades pessoais, com todas as implicações daí decorrentes.

2.8. Tal distinção tanto pode ocorrer em relação à pintura de um quadro como à pintura de uma parede; em relação à produção de uma escultura como à construção de um sistema de esgotos. Como...

2.9. Importa, contudo, ver quem estabelece tal distinção. Reconhecer a *diferença*, e avaliá-la, implica informações múltiplas, comparações, critérios de hierarquização. Até: cálculo de consequências...

2.10. No interior de um determinado grupo, ou sociedade, de maior ou menor âmbito, vão-se estabelecendo, progressivamente, critérios, regras, paradigmas... Tal corpo valorativo torna-se um dos factores de avaliação e de hierarquização de quanto vai sendo produzido. É aqui que o confronto entre o sentido substantivo e o sentido adjetivo de *obra de arte* se joga definitivamente.

2.11. É também no interior dos vários grupos culturais que se começam a separar os objectos segundo os tipos de necessidade que determinam a sua produção e os tipos de satisfação que produzem nos sujeitos que com eles convivem. Mesmo, e até: segundo a sua *raridade*, ou segundo a sua *diferença específica*, funcional ou qualitativa..., ou tão só a *novidade* que propõem. A *distinguilidade* decorre, assim, de várias dimensões que, em momentos simultâneos ou sucessivos, podem ser consideradas.

2.12. Escusado esquecer-lo: todos os objectos são produzidos por razões de ordem *prático-mecânica*, de ordem *mágica* (ou *simbólica*) ou de ordem *lúdica*, isoladamente assumidas ou privilegiadas, ou em conjunto e implicação recíproca consideradas - como em outro local assinalei³; e igualmente se regem, todos eles, pelos princípios da *especificidade*, da *eficácia*, da *economia* e da *duração*, como também aí se mostrava. Estas categorias mantêm-se operatórias, desde as mais incipientes produções primitivas até todas as construções, de todo o tipo, que os nossos dias vêem aparecer.

2.13. Todos os objectos se caracterizam pela existência de uma *forma*, e por ela são, numa primeira instância, percebidos e definidos.

2.14. Como parece óbvio, todos os objectos citados em qualquer das hoje constituídas, e designadas 'História da Arte (...)', são aqueles (ou só: alguns daqueles...) sobre os quais incidiu, pela sua *distinguibilidade*, o qualificativo, adjectivado, *obra de arte*, - ou que tão só puderam assegurar, pela sua raridade, permanência e exemplar singularidade (e vejam-se os objectos pré-históricos...) uma quase fascinada reverência.

2.15. Escusado será acentuar que os objectos que hoje designamos como *obras de arte*, e correspondem à produção de épocas transactas, pertencem ao conjunto daqueles que, por qualquer meio, puderam resistir, total ou parcialmente, à destruição e ao desaparecimento. O interesse pela sua conservação, por parte de grupos mais ou menos alargados, a sua possibilidade de transmissão geracional, revela uma constância de aceitação da sua *distinguibilidade* que acaba por marcá-los e marcar quem possibilitou a sua permanência.

Mas não podemos esquecer, também, o número, seguramente enorme, de objectos produzidos e de que jamais teremos conhecimento, destruídos em múltiplos momentos e pelos meios e motivos mais variados.

3.

3.1. Há um momento nuclear no interior da reflexão ocidental, e no que respeita à produção humana: quando se distingue entre *artes liberais* e *artes servis*, ou *mecânicas*. De algum modo, a esta distinção corresponde uma ruptura no interior do próprio estatuto social das profissões. As razões são fáceis de entender.

3.2. O que parece distinguir mais imediatamente a *arte liberal* da *arte servil*, ou *mecânica*, é o grau de autonomia - ou de *liberdade*... - que o produtor assume na realização do seu trabalho, mesmo quando este é sujeito a um tema ou programa pré-estabelecido. A *diferenciação formal* marca esta liberdade; a *forma* assume, aí, uma dimensão essencial. Poder-se-á mesmo dizer que a *produção formal* se torna, nesse caso, quase *autotélica*.

3.3. Dir-se-á, como limite: a realização de *formas bastantes em si mesmas* é o objectivo das *artes liberais*.

³ v. Alcoforado, Diogo, *Breve meditação sobre a evolução dos objectos*, Col. Gémeos, Porto, 1977.

3.3.1. Dizer que uma *forma é bastante em si mesma* não significa dizer que a forma se 'fecha' em si mesma, e que apenas deva ser vista por si mesma; significa, ao invés, que ela *visa a distinguibilidade* que a torne sinal de uma *liberdade* que se exerce, e, por aí, de uma *possibilidade de ser* capaz de enriquecer o mundo. Ou de o ir transformando.

3.3.2. A esta luz, contemplar e interrogar *uma forma* é abrir-se a uma problemática existencial de âmbito radical. A *distinguibilidade* é condição necessária para o início deste processo.

3.3.3. Talvez por isso, Hegel poderia dizer que, numa *obra de arte*, '*a liberdade é o maior dos conteúdos a objectivar.*' (e usando esta terminologia: *liberdade/ conteúdo* sem aqui a pôr em causa...) Qualquer produtor de objectos percebe, em múltiplos momentos, o que esta afirmação significa; e ela aponta uma estrutura ôntica definitiva, que a própria produção viabiliza. "*Isto sou eu*", dirão alguns perante o que realizaram; nenhuma outra afirmação é, então, possível.

3.3.4. Produzir uma forma, livremente (isto é: sem constrangimentos de um programa exterior, alheio aos interesses do próprio produtor, e que obrigue ao aparecimento de uma dada e prevista configuração), é permitir o aparecimento de sinais capazes de manifestarem os desejos e as preocupações mais instantes de quem os executa, mesmo que tais preocupações e desejos se exponham segundo princípios esquemáticos ou, mesmo, crípticos.

3.3.5. É a esta luz que é possível dizer também que enfrentar *uma forma constituída* é enfrentar aspectos essenciais do posicionamento existencial de quem a produziu. Mas só pode viver com alguma densidade este enfrentamento quem fôr capaz de partilhar, mesmo que parcialmente, - ou sempre parcialmente... - algumas disposições activas que as formas observadas entreabrem.

3.3.6. É também no interior deste posicionamento, e como seu limite, que é possível formular a teoria da *co-genialidade*.

3.3.7. Todas estas considerações só podem aproveitar a quem já antes, e de algum modo, as tenha percebido. Ou: sentido.

Os restantes continuarão a falar das *formas*, e da *produção formal*, como um exercício secundário e fútil. Talvez, mesmo, desprezível, - a menos que posto ao serviço de qualquer projecto político ou religioso.

3.3.8. Os 'restantes' que referencio, no ponto anterior, são, geralmente, pessoas felizes. Talvez um pouco distraídas, ou... Porque, o que cada objecto constituído instala, é um conjunto múltiplo de disposições e de possibilidades frente a um *aberto* irreduzível e determinante de uma atitude existencial de radical humildade.

3.3.9. *Humildade* e *procura* não são disposições antagónicas: uma implica a outra. A própria *provocação*, de algum modo, as integra.

4.

4.1. É no interior de todo o processo produtivo e reflexivo que um outro momento nuclear, mas diferente do citado em 3.1., ocorre: aquele em que os designados *ready-made* aparecem, pela mão - ou pela cabeça... - de Marcel Duchamp. Escusado indicar aqui o que são, ou as circunstâncias em que aparecem: são comumente conhecidas.

4.1.1. A questão habitual de saber se os *ready-made* são 'arte' ou 'anti-arte' terá finalmente sido decidida pelos 'historiadores da arte': foram eles mesmos que em tal campo e curso os integraram, assim sancionando definitivamente um gesto que entre o provocatório e o exemplar importava ser considerado. Mas uma coisa é certa: aqui, a prevalência do *fazer*; e do '*saber fazer*', é ultrapassada pela do *propôr*, - numa dinâmica de inúmeras consequências... - e sem que nos possamos esquecer que qualquer *ready-made* já estava, embora com outros objectivos, 'feito'.

4.1.2. Isto, mesmo quando cada *ready-made* podia ser dito, pelo(s) seu(s) produtor(es), ou tão só proponente(s), como algo que se apresentaria 'contra a arte', - pelo menos, contra aquilo que era geralmente assumido, e sempre num sentido adjectivo do vocábulo..., como tal.

4.1.3. Não é possível esquecer que Marcel Duchamp enfatizava o lado 'intelectual' da *arte* - na sua concepção, realização e abordagem... perante a dimensão física da mesma. E esta dimensão intelectual era claramente colocada por Leonardo: "Arte é coisa mental", dizia, cedo, o renascentista; e se múltiplos autores posteriores o tinham, por outros modos, testemunhado, aqui o problema, a um tempo, agudiza-se e alarga-se: tudo quanto o homem produz, e possui uma forma, necessariamente implica uma abordagem ampla, a um tempo sensorial e reflexiva.

4.1.4. De algum modo, e como exemplo: uma cadeira, que serve para alguém se sentar, é um volume fruível, referenciável e distinguível pela sua simples *forma*, autónomo, independentemente da sua maior ou menor comodidade funcional. É uma construção espacial e volumétrica: uma escultura. Podemos, inclusivamente, colocá-la em posições múltiplas que destruam momentaneamente a sua funcionalidade: mas continua a ser considerável como *forma*. Kant, com a sua específica terminologia, sabia-o bem.

4.1.5. Os exemplos podem multiplicar-se: rodas de bicicletas, urinóis, secadores de garrafas, ... talvez, depois, jogos de almofadas, simples pedras.... Há, como se sabe, *ready-made* 'simples' ou o que se designa como *ready-made* 'ajudados'. O que parecem implicar, uns e outros, é, também, um problema complexo: nenhuma escolha é inocente, ou in-significativa..

4.2. Desde o início, cada *ready-made*, não obstante todas as circunstâncias que podem rodear o objecto seleccionado, menos do que impôr, pelas suas virtualidades formais, um espaço de atenção próprio e imediato, vai implicar o contrário: que seja o espaço, pelas características culturais que o marcam, a fazer dirigir a atenção sobre esse objecto que, aparentemente trivial, irrompe em local diferenciador.

4.2.1. Não espanta, embora se possa discutir, que alguns produtores, *artistas* ou, como alguns se designam, *operadores culturais*, quase possam exigir que lhes sejam concedidos espaços para expôr os seus objectos: é o único modo de tais objectos se poderem tornar referenciáveis, ou distinguíveis. Fora de tais espaços tornar-se-iam puros objectos in-diferenciados.

4.2.2. Este processo não deixa, contudo, de arrastar consigo, directa e indirectamente, consequências radicais de transformação colectiva. Ele terá obrigado a reconhecer os objectos mais vulgares como passíveis de acrescida atenção, introduzindo no quotidiano comum uma progressiva consciência de forma. Nada, hoje, parece poder escapar a esta dimensão: o culto do Design, de algum modo, testemunha-o, por mais que tal preocupação pudesse ser alheia, ou mesmo contrária..., a Duchamp, ou a quantos dele derivam.

4.3. Esta introdução do *ready-made* no espaço cultural, e de tudo quanto do seu aparecimento vai decorrer, impõe uma acrescida revisão do modo de entender quanto como *arte* é considerado. escusado negar esta situação, ou recusar-se cada um a tirar, dela, as consequências devidas.

5.

5.1. É pelo próprio estatuto da sua origem que um *objecto distinguível* é, sempre, um lugar de manifestação, ambíguo e complexo e, porque ambíguo e complexo, *polissémico*. Marcel Mauss terá falado em *sistema de significações*; mas a busca destas 'significações' é, aqui, sempre tateante e, necessariamente, incompleta.

5.2. De algum modo, poder-se-á reiterar: todo o objecto é polissémico, e *é*. Este *ser* do objecto, dado pela sua *forma*, é um desafio e uma inquietação. Também: um *apaziguamento*, - mesmo quando este resulta da disposição para enfrentar problemas complexos e, também, para permanecer, sempre na expectativa, aquém da sua resolução.

5.3. Esta afirmação de *ser* do objecto impõe a sua dimensão *ôntica* e obriga à instalação, com ele, de uma relação privilegiada. Esta possibilidade afirmativa decorre de uma *distinguilidade* do objecto assumida como dimensão essencial.

5.4. A *obra de arte*, ou todo o objecto que como tal se vem a designar, leva esta possibilidade de *distinção* (ou de *diferença...*) a um ponto máximo. É, por esta diferença, que ele *é*.

5.5. O processo que permite estabelecer, por parte do sujeito, esta *distinguilidade*, é, a um tempo, intelectual e afectivo. Mas hoje, e cada vez mais, dificilmente estas duas dimensões podem ser separadas.

5.6. Cada sujeito habita, e, a um tempo, sofre e ajuda a construir, ou apenas, a transformar, o seu *campo cultural*. Cada *campo cultural* possui o seu horizonte de *re-conhecimento*; é no interior destes *campos culturais* que a *distinguilidade* se torna, a um tempo, possível e significativa.

5.6.1. Designo como *campo cultural* o conjunto de crenças, conhecimentos, objectos, técnicas, instituições,... e valores, disposições, temores, esperanças, gostos,..., que marcam a sociedade e o homem de uma dada época e lugar, e assim regem o seu modo de viver ou criam a envolvimento em que ele se poderá definir.

6.

6.1. É tendo em conta quanto se disse, que me parece possível caracterizar a noção *obra de arte*. Ou, tão só, propô-la. Assim:

designarei como *obra de arte*

todo o objecto que, no interior de um campo cultural específico, puder ser reconhecido, pelas suas virtualidades formais, como uma realização distinguível e consistente, e por aí autónoma e exemplar, do conjunto de possibilidades técnicas, e intelectuais, e afectivas (ideais, desejos, aspirações, medos, crenças, opções...) , que nele, e por ele, se manifestam, e manifestam uma particular visão do Mundo, - assim lhe assegurando um carácter paradigmático que dele faz, quase necessariamente, um lugar de referência transespacial e transepocal.

6.2. Este reconhecimento será feito por um número maior ou menor de sujeitos que com o objecto, ou conjunto de objectos, se enfrenta, e que possa ser capaz de nele(s) reconhecer e assumir a diferença que o(s) marca.

6. 2. 1. É no interior deste processo que a situação dos designados *críticos de arte* se torna tão relevante como, sempre, discutível. Todos podemos reconhecer as razões por que isto se verifica; e ainda, e sobretudo, se entre os *críticos* e as várias instâncias do *'mercado da arte'* se instalarem relações de enorme proximidade...

6.3. Uma caracterização como a apontada em 6.1 não afasta a noção de *beleza*, como em 1.3 se sugeria: impõe, apenas, que esta noção seja entendida numa dimensão aberta, e que exige ser introduzida e explicitada.

6.4. Tal caracterização poderá ser objecto de outra reflexão: mas as principais linhas estão aqui, indirectamente embora, abertas. O necessário é ultrapassar qualquer paradigma restritivo, de que o greco-clássico, tal como é usualmente considerado, parece o mais importante, - e comumente aceite. Kant morreu em 1804 e Hegel em 1831.

Diogo Alcoforado