

Idalina Sardinha

Arte e Pedagogia

No Contemporâneo e Actual



CELTA

Arte e Pedagogia
No Contemporâneo e Actual

Outros títulos

Borges, Vera, *Todos ao Palco! Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*

Madeira, Cláudia, *Novos Notáveis. Os Programadores Culturais*

Monteiro, Paulo Filipe, *Os Outros da Arte*

Santos, Maria de Lurdes Lima dos, *O Mundo da Arte Jovem. Protagonistas, Lugares e Lógicas de Acção*

Vidal, Carlos, *A Representação da Vanguarda. Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*

Viegas, José Manuel Leite, António Firmino da Costa (orgs.), *Portugal, Que Modernidade?*

Zink, Rui, *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Contemporânea Portuguesa*

Zink, Rui, *O Humor de Bolso de José Vilhena*

Idalina Sardinha

Arte e Pedagogia

No Contemporâneo e Actual

CELTA EDITORA

Oeiras | 2006

© Idalina Sardinha, 2006

Idalina Sardinha

Arte e Pedagogia: No Contemporâneo e Actual

Primeira edição: Fevereiro de 2006

Tiragem: 600 exemplares

ISBN: 972-774-232-7

Depósito-legal: 237987/06

Composição (em caracteres Palatino, corpo 10): Celta Editora

Capa: Mário Vaz | Arranjo: Celta Editora

Imagem da capa: Mariko Mori, *Wave UFO*, 51.ª Bienal de Veneza (momento da *performance* ali desenvolvida, Agosto de 2005), foto da autora

Impressão e acabamentos: Grafis, CRL, Portugal

Reservados todos os direitos para a língua portuguesa,
de acordo com a legislação em vigor, por Celta Editora, Lda.

Celta Editora, Rua Vera Cruz, 2B, 2780-305 Oeiras, Portugal

Endereço postal: Apartado 151, 2781-901 Oeiras, Portugal

Tel.: (+351) 214 417 433

Fax: (+351) 214 467 304

E-mail: mail@celtaeditora.pt

Página: www.celtaeditora.pt

Investigação financiada e apoiada por:



Índice

Índice de figuras e quadros	vii
Introdução	1
Parte I CENÁRIOS	
1 Um paradigma emergente	7
2 Polinização cruzada	17
3 Método regressivo	29
4 Mundo da vida.....	39
5 Deslocações da errância.....	55
6 Motivação intrínseca	71
7 Criatividade conceptual	97
Parte II A ARTE DESDE OS ANOS 80	
8 Da pós-modernidade à modernidade tardia	121
9 Exemplificando: as artes plásticas na Alemanha	133
10 Em Kassel: as últimas Documenta.....	145
11 Em Veneza: as últimas bienais.....	165
12 Em Münster: museu envolvente	175
13 A reterritorialização do artístico	185
Referências bibliográficas	197
Índice remissivo.....	201

Índice de figuras e quadros

Figuras

2.1	Tempo histórico e duração	18
3.1	Arte conceptual e neoconceptualismo	36
4.1	Realismo	41
4.2	Fruição artística	41
4.3	Citação/citações	42
4.4	Consciência possível/consciência real	51
5.1	Processo criativo (1)	56
5.2	Interpretação histórica das obras de arte	56
5.3	Processo criativo (2)	57
7.1	Expressionismo/expressionismos	102
7.2	Jack Pollock (controlo total... negação do acidente)	114
10.1	Década de noventa... década do corpo	148
10.2	Recentrar o eu no corpo	150
10.3	Politics/poetics	153

Quadros

2.1	Evolução da arte (do pós Segunda Guerra Mundial aos nossos dias)	20
2.2	História da Arte: alguns modelos	25
4.1	Vanguarda / vanguardas	42
6.1	Surrealismo... Dadaísmo	72
6.2	Arte empenhada... Arte comprometida	73
7.1	Períodos e características da actividade artística ocidental (séculos XVIII a XX)	98
8.1a	Princípios e características da modernidade	124

8.1b	Princípios e características da pós-modernidade	125
8.2	Pós-modernidade artística (primeira fase)	130
10.1	Pós-modernidade artística (segunda fase)	160

Introdução

Neste volume, procurámos estabelecer novos cenários pedagógicos e artísticos relativos ao estudo das artes surgidas ao longo das modernidade e pós-modernidade artísticas, abordando problemáticas relativas ao ensino, às artes actuais, sobretudo no âmbito da história da arte, enquanto realidades inter-relacionadas, contextualizando-as de forma abrangente, isto é, inserindo-as em contextos estético-artísticos e pedagógicos alargados, fortemente exemplificados com esquemas e sistematizações relativos aos diferentes contextos da história da arte, que, na maior parte dos casos, ainda não foram objecto de análise.

Na primeira parte deste estudo, “Cenários”, inteiramente votado, pois, às questões pedagógicas e estético-artísticas mais actuais e prementes, verificámos que, ao longo da segunda metade do século XX, as artes ditas visuais transformaram-se gradual mas seguramente, face a cenários civilizacionais e humanos (políticos, económicos, sociais, científicos e culturais) totalmente inesperados e, por vezes, desconcertantes, que, reconhecemos agora, começaram então a emergir, fazendo com que estas artes, desde essa altura, emitam sinais mais ou menos claros de profundas alterações e mudanças. Ainda que fossem difíceis de detectar, de forma clara, nas primeiras décadas da segunda metade do século XX, estas alterações, neste início do século XXI, levam-nos a interrogar-nos seriamente acerca do que consideramos, hoje, como sendo as atitudes pedagógicas mais adequadas à leccionação das disciplinas, que fazem parte dos “curricula” do ensino artístico universitário e mesmo do ensino secundário, que dá acesso aos diversos cursos da área das artes visuais, e que abrangem quer as artes mais tradicionais, quer aquelas que têm já uma base electrónica e informática, independentemente de características mais particulares, que, enquanto denominação alargada, intimamente as relacionam com o design e mesmo a arquitectura, sobretudo dos últimos 20 anos.

É tendo em conta estes cenários que surge clara a necessidade de estabelecer um novo paradigma pedagógico e didáctico, que corresponda a novas formas de estar no estudo do estético-artístico, necessariamente muito

particulares e específicas. E isto, não apenas tendo em conta as novas tecnologias, agora postas ao serviço da comunicação, do conhecimento e da criação, mas também o facto de estarmos, já, desfrutando de formas artísticas que, sendo verdadeiramente deslocalizadas, pura energia, remetem para “novas formas de fruir” e criar, e que se caracterizam essencialmente por formas subjectivas, indeterminadas, de estar na vida e no mundo. Deste novo paradigma pedagógico emergente, no ensino e na aprendizagem da história da arte, destacamos os princípios exemplificativos que melhor o caracterizam:

- Desenvolvimento, em consequência da globalização, de conhecimentos articulados, estruturados em rede (o que nas áreas empresarial e informática é referido, de forma metafórica, como polinização cruzada), de modo a obterem-se novos nós de conexão interáreas, interconhecimentos e interproblemáticas (com ligações entre as análises relacionadas com formas artísticas provenientes de culturas e civilizações referentes a espaços geográficos e períodos históricos diversos — sincronia e diacronia).
- Utilização do método regressivo. Isto é, ter sempre presentes, ao nível de qualquer desenvolvimento, as coordenadas do mundo da vida, estabelecendo frequentes paralelos com problemáticas actuais, ligadas, de preferência, às práticas vivenciais dos alunos.
- Ter sempre em conta que os desenvolvimentos didáctico-pedagógicos não só se devem reportar frequentemente ao mundo da vida, como devem tomar e devolver o aluno no e a esse mesmo mundo da vida, no início e termo dos mesmos desenvolvimentos.
- Manter, ao nível das deslocações da errância, desenvolvidas pelas diferentes coordenadas espaciais e temporais, o elo de ligação com o vivencial. Essa é a única referência que os alunos conhecem bem e a que se podem ancorar.
- Estimulação do clima de motivação intrínseca, pela ênfase colocada em relação à descoberta conjunta das pequenas/grandes inovações e desempenhos.
- Valorização da criatividade surgida, desencadeada pelas e nas actividades de grupo. Criar frequentes espaços de “buzz group”, que permitam rápidos exercícios de “brainstorming” e consequentes exercícios de sistematização, análise crítica e exposição oral e mesmo escrita, para além de privilegiarem, também, exercícios de “non sense”, isto é, de criatividade e plasticidade conceptual.

Na Parte II deste volume, “A arte desde os anos 80”, procurou-se introduzir, igualmente, os docentes e os futuros docentes, quer das disciplinas de história das artes, quer das disciplinas que se inter-relacionam, grosso modo, com estas disciplinas, a um desenvolvimento, análise e caracterização detalhada e

organizada das situações que melhor identificam as artes das últimas três décadas. Pareceu-nos ser esta a melhor forma de facilitarmos o acesso à apreensão destes conteúdos artísticos, pois, é evidente, nada poderá ser implementado neste domínio enquanto os docentes, e/ou os futuros docentes, não encontrarem o seu caminho e a sua visão sistematizada e aprofundada das artes e das formas estético-artísticas das últimas décadas, sobretudo no que se refere aos últimos 20 anos.

Parte I | CENÁRIOS

Um paradigma emergente

Em um outro nosso trabalho, desenvolvemos os princípios gerais do que considerámos então, e recuperamos aqui, como um paradigma pedagógico emergente, a aplicar, neste caso particular, à história da arte (Sardinha 1999). Tal como o vemos, este deve ser um paradigma de verdade, porque sendo também um paradigma do complexo, enquanto tal, deve ser visto como de uma complexidade que entendemos de natureza vivencial e experiencial. Queremos com isto dizer que este deve ser um paradigma capaz de se constituir tendo em conta o universo dos saberes — saberes que, na sua especificidade, não descuram o global, e que fazem sentir a sua acção com a conciliação, o estabelecimento constante de pontes, entre o global e o local, o geral e o particular, o social e o individual. Assim sendo, todos os estudos, mesmo quando específicos e/ou particulares, devem ter sempre em conta, quanto a nós, a realidade do aluno, contextualizando-o, como veremos de forma sucinta mais à frente, estabelecendo frequentes relações com as coordenadas do mundo da vida, criando constantes paralelos com as problemáticas actuais e as problematizações a que estas se reportam. Tomar, à partida, e deixar, à chegada, o aluno no mundo da vida, por mais complexas, virtuais e específicas que tenham sido as matérias a que nos reportámos, é, parece-nos, uma forma de lhe darmos referências essenciais para futuras deslocações “a solo”, mesmo quando as deslocações que empreendemos são as da errância, isto é, mesmo que sejam deslocações aparentemente estabelecidas sem objectivos pré-determinados, atentas a um saber intuitivo, em latência e em devir, que se constrói sobre os percursos que se criam, de forma vivencial e experiencial, quantas vezes ainda no escuro, tacteando. Afinal, serão os nós de conexão que os docentes, os alunos e/ou o próprio grupo-turma, estabelecem, que permitirão a cada um criar uma malha cada vez mais ampla e compacta, com mais pontos de referência, quer científicos quer espacio-temporais. Dessa urdidura resultará um tecido de interconexões, que permitirá ao aluno, seguindo o seu próprio percurso, de acordo com as suas próprias referências e localização espacio-temporal, no saber e na vida, empreender todas as deslocações

e conexões entre diversos níveis de realidade e/ ou de concreto, interáreas, interconhecimentos e interproblemáticas, ao contrário do que acontece com os conhecimentos, quando exclusivamente unidisciplinares, que criam no aluno instabilidade e inseguranças intelectual e emocional, próprias daqueles que apenas sabem percorrer os trilhos já abertos nos entendimentos, mas não conseguem apreender os vastos espaços entre os conhecimentos ainda por desbravar, ainda por cartografar, ainda totalmente por explorar e, por isso mesmo, os mais prometedores.

Assim, enquanto detentor das referências dos próprios trajectos que empreende, o aluno e/ou o grupo-turma, ganham o à-vontade e dinâmica próprios de todos aqueles que sabem, à partida, que para além dos conhecimentos disciplinares, específicos das diferentes áreas, há saberes, formas de conhecimento, realidades e formas de concreto que ressaltam aos nossos olhos de forma diversa, consoante as imagens e os conhecimentos de que somos portadores (e que só quem de alguma forma os viu já, apreende), e o nível de conhecimento em que nos deslocamos. Como refere Foucault, acerca da "episteme", o conhecimento, enquanto verdadeiramente epistemológico, permite estabelecer um "(...) conjunto indefinidamente móvel de escansões, defasagens (*sic*), coincidências, que se estabelecem e se desfazem" (Foucault 1987: 217), isto é, rege e articula, de forma dialéctica, conhecimentos e não-conhecimentos, ou melhor, conhecimentos em vias de se desfazerem e/ou refazerem. Esta é a verdadeira aventura da ciência, que deve ser empreendida com segurança, isto é, quando dispomos de uma utensilagem mental, intelectual e mesmo emocional, que nos permite encetar, de forma aberta, as deslocções da errância, por níveis e territórios de conhecimento não cartografados, cujas coordenadas não dispomos ainda, mas que estamos preparados para enfrentar e partilhar de forma aberta, despreconceituosa e tolerante, aceitando essa partilha com o entusiasmo que a ideia do espírito do vale de Morin tão bem caracteriza, pois este, o vale, está aberto a receber todas as águas que a ele afluem.

Esta abertura ao outro é também, ou é sobretudo, uma abertura a nós próprios, pois passamos a usufruir e desfrutar, não apenas de uma riqueza própria, nossa, mas toda a riqueza do humano, e que sendo do humano é, passa a ser, necessariamente, também nossa. É, assim, pois, um ensino aberto e atento à vida e à experiência, um ensino que só se satisfaz e realiza na abertura e atenção ao transcultural e ao transnacional, ainda que perspectivados de acordo com o nacional, o regional e mesmo o local, enquanto realidades em diálogo, multifacetadas e multidimensionadas, que nunca poderão ser perspectivadas apenas formalmente, mas, antes, de forma contextualizada e concretizada individual e globalmente. É, em consequência, um ensino desperto para uma multirreferencialidade de culturas, conhecimentos e saberes, um ensino tão atento aos particularismos e generalidades do cósmico como à subjectividade e alteridades do individual. Assim sendo, um ensino desta

natureza é tão receptivo às referencialidades do real envolvente como às referencialidades do real imaginário, do virtual, e, mesmo, do aparentemente irracional, pois sabe que, ao nível do criativo, em qualquer área, as pequenas ideias são previsíveis, enquanto as ideias, os conhecimentos realmente inovadores, são totalmente inesperados, imprevisíveis. Deste modo, são, por vezes, os exercícios de “non sense”, que se realizam no contexto de actividades de “brainstorming” efectuado pelo grupo-turma, em que se procura desenvolver uma criatividade assente em formas de plasticidade conceptual, as mais frutuosas, pois são elas, como sempre referimos, que criam a estimulação, o ímpeto, a “dynamis”, que caracterizam a motivação intrínseca, pela ênfase que colocam na descoberta conjunta das pequenas/grandes inovações e desempenhos.

Sendo este ensino particularmente difícil de pôr em prática, não pelos meios técnicos e materiais que exige para a sua implementação, mas pela alteração de atitudes e condutas a que obriga, por parte dos docentes, pois estes deverão deixar-se implicar profundamente em todo um processo educativo realmente aberto e inserido no meio envolvente, em que, em vez de se leccionarem apenas aulas, ministrando conhecimentos específicos e programaticamente pré-determinados, dever-se-á, antes, consoante os projectos surgidos nas várias instâncias, como veremos mais à frente, inter-relacionar conhecimentos, investigações e acções concretas no meio. Implicando tudo e todos, um projecto deste tipo obriga, inicialmente, os gestores e decisores educativos e, posteriormente, os próprios gestores autárquicos e concelhios, à aceitação de intrusões nos procedimentos rotineiros da gestão dos seus pelouros. Na verdade, a quebra das rotinas, com a conseqüente turbulência que tal quebra implica, pelo que de imprevisível acarreta, produz algumas tensões que só um verdadeiro querer, de (boas) vontades feito, pode vencer. Até esse momento, os professores, individualmente ou em grupos disciplinares, poderão, é evidente, por sua conta e risco, tentar introduzir alterações, sem, no entanto, conseguirem criar o clima envolvente de mudança, que só uma verdadeira reforma educativa traz.

Nós próprios temos vindo a analisar as muitas problemáticas que o ensino da história da arte acarreta nos nossos dias, e tentamos pôr em prática uma história da arte que, como referimos já noutras ocasiões, citando Fernández Arenas (1984: 31), é, sobretudo, uma disciplina humanística, que exige uma pluralidade metodológica, sendo, em simultâneo, uma disciplina que procura estabelecer a ponte entre as práticas artísticas dos cursos das áreas artísticas, e entre estas e as teorias desenvolvidas pelas diferentes disciplinas teóricas desses mesmos cursos, através do desenvolvimento de linhas programáticas abertas aos projectos teóricos das turmas e dos alunos e, portanto, tanto quanto é neste momento viável, optando decididamente pelo transdisciplinar.

Mas, voltando ao paradigma pedagógico emergente, que nos propusemos abordar de forma muito sucinta, gostaríamos de apontar aqui as linhas, as coordenadas principais, do que consideramos como o paradigma

pedagógico emergente, que estaria na base de uma educação poiética, estética, e que nos parece já pronto para nascer. Preconizamos, assim, uma educação e ensino, como temos vindo a referir, virados para a criatividade, dos sentidos, para os sentidos, com sentido, porque em constante ligação com o mundo da vida:

- 1) Em consequência da globalização, o paradigma pedagógico emergente deve ser visto e entendido, quanto a nós, como uma realidade despoleadora de uma educação, e de um ensino, transdisciplinares, transculturais e transnacionais (verdadeiramente comunitários — estamos-nos a referir a toda a comunidade humana), capazes de abarcar uma realidade de que, cada vez mais, se nos apresenta como multifacetada, multirreferencial e multicultural.

Uma educação e ensino desta natureza e com estas características não podem continuar a ser encarados e entendidos como realidades pedagógicas e didáticas de uma racionalidade estreita, vivenciados de forma unilinear, mas, antes, como realidades que procuram continuamente estabelecer redes, interconexões, solidárias e sinérgicas, entre os diversos níveis de realidade e/ ou concreto, interáreas, interconhecimentos e interproblemáticas. Interconexões essas que permitam aos alunos, aos grupos-turma, às escolas, determinar o seu próprio percurso, mesmo em territórios ainda por cartografar, de acordo com as suas próprias coordenadas e localização espácio-temporal, no saber e na vida.

- 2) Vivencialmente legitimados, transnacionalmente enquadrados, regional, local e individualmente justificados, aferidos, a educação e o ensino actuais, independentemente da(s) área(s) a que os desenvolvimentos pedagógico-didáticos se reportam, deverão proceder a contextualizações realizadas sincrónica e diacronicamente, quer em relação aos desenvolvimentos científicos, quer às realidades experienciais dos alunos. Estas contextualizações correspondem à necessidade de se estabelecer frequentes paralelos com as problemáticas actuais, subjacentes às realidades científicas em estudo e às realidades vivenciais dos alunos.

Assim, os desenvolvimentos didáctico-pedagógicos não só se devem reportar frequentemente ao mundo da vida, como devem tomar e devolver o aluno no e a esse mesmo mundo da vida, no início e termo dos mesmos desenvolvimentos, com ele mantendo, mesmo ao nível das deslocações da errância, desenvolvidas pelas diferentes coordenadas espácio-temporais, um elo de permanente e indissociável ligação. Essa é a única referência que os alunos conhecem bem e a que se podem ancorar.

- 3) Só é possível manter a dinâmica educativa, incentivando a manutenção de um clima motivado intrinsecamente (enquanto a motivação intrínseca se assume como forma de paixão, ímpeto, “*dynamis*”), pela ênfase que se coloca em relação à descoberta conjunta dos pequenos/ grandes desempenhos e descobertas, que vão surgindo gradualmente no grupo-turma e/ ou individualmente, ou, a um nível mais alargado, na própria escola e/ou círculos escolares onde as escolas e as regiões se enquadram. Assim, é importante que se proceda à valorização dos sucessos alcançados em consequência da criatividade e/ou inovações surgidas e manifestadas. O reforço valorativo que se obtém com esse reconhecimento leva-nos a concluir que a partilha dos conhecimentos e descobertas alcançadas deve fazer-se, a todos os níveis, inclusivamente através dos “*media*”, como forma de incentivo, partilha e/ou comunhão, que envolvem de forma natural tudo e todos.
- 4) Toda a educação e ensino devem, se vivenciais e/ ou experienciais, assumir-se como um elo vivo na dinâmica de (auto)renovação e (auto)estruturação do tecido social. Assim, os indivíduos, os grupos-turma, as escolas, os círculos educativos regionais e/ou nacionais e/ou transnacionais, devem estruturar-se segundo projectos educativos organizados e inter-relacionados nos e aos diferentes níveis. A escola do futuro é uma escola não apenas aberta à mudança, mas uma escola que sabe, que tem consciência total de que se encontra em pleno processo de mudança, e que, portanto, enquanto comunidade interpretativa, opera de forma dinâmica, como “*pivot*” da mudança que em si acarinha e recria, sem temer as suas múltiplas incógnitas, os desafios, que, à partida, não consegue visualizar totalmente, mas que intui, de forma natural, vivencial, enquanto parte de um todo em espontânea transformação e crescimento, que sabe que vai ser capaz de acompanhar mesmo que, para isso, tenha de se transformar radicalmente. Em certa medida, voltando a Morin, esta é uma escola que pretende se manter à temperatura da sua própria destruição, no equilíbrio instável entre a crista e o cavado da onda, de uma vaga que sabe, de um saber de experiência feito, que ao se desfazer, se refaz de imediato.¹

1) Temos, aqui, em conta uma mudança que procede mais da inovação do que da reforma, como é referido em relação ao Projecto Eco por Rui Canário. Assim, este autor considera que as reformas são “(...) impostas *de cima*, produzem mudanças formais, mas, raramente transformações profundas (...)”. As inovações são, por seu lado, “(...) construídas nas escolas encontram dificilmente um terreno propício a multiplicar-se e a percorrer, em sentido inverso, o sistema educativo.” (Espiney & Canário 1994: 41). Ainda que concordemos com esta diferenciação, consideramos também fundamental não transformar os discursos (e sobretudo o discurso que concerne ao educativo), mesmo enquanto linguagens especializadas, num campo minado, de impossível utilização e compreensão pelos leigos.

Mas, se a escola do futuro² é a escola de um presente que é já futuro, é uma escola de/ da mudança, os docentes dessa escola serão/ terão de ser professores diferentes, que crescem com e na mudança. Crescem de acordo com os seus próprios projectos, com os projectos da sua escola, da sua região, do seu país, da sua civilização e, no dia a dia, com os projectos vivenciais das suas turmas e alunos. Sabem, à partida, que os projectos e as realidades que crescem rente, agarrados à vida, são projectos de configuração variável, que, quando fruto da motivação intrínseca, ganham o ímpeto das coisas vivas, apresentando um crescimento exponencial positivo, e sossobrando, de forma aparatosa, quando neles, com eles, morre a esperança e essa mesma motivação que os alimenta.

- 5) Assim, a formação destes docentes, terá de ser, rapidamente, ela própria, objecto de mudança, alterando-se no futuro, sempre de acordo com os projectos desses, agora, ainda futuros professores, em escolas que estão preparadas não apenas para a mudança, mas se encontram já em plena transformação. As disciplinas curriculares da sua formação não deverão ser as velhas disciplinas estanques, com fronteiras rígidas, ministradas por docentes em docência “a solo”. Se se tem em mente operar no transdisciplinar é preciso, desde já, projectar, pensar e sonhar esse mesmo transdisciplinar. A formação de professores, como todo o ensino universitário, isto é, a vertente científica do ensino superior, deve, rapidamente, encetar a realização e concretização de projectos em que os professores tanto operam “a solo”, quando estritamente necessário, como trabalham integrados em grupos de professores com diferentes formações, justapondo, confrontado, cruzando ideias e conhecimentos, em verdadeira convivência argumentativa sem receio de terem de submeter os seus entendimentos ao confronto sempre clarificador e motivador dos saberes³ veiculados por outros.

Os docentes formados de acordo com um projecto de formação deste tipo, serão, por certo, docentes diferentes, que não temem o embate público de uma docência vivencial, mas, antes, o desejam, porque essa será uma docência que ganha os foros da convivência e convivialidade festivas.⁴ Terão, além disso, a alegria de contribuir para o nascimento de uma educação, que sendo poética, criadora, não estilhaça as mentes e as vivências dos nossos jovens de acordo

2 Esta é também a ideia de Joseph Nuttin referenciado por Paul Fraisse: “Le futur est ainsi le monde de ses motivations, comme le présent est le théâtre de ses actes et le passé le magasin de ses souvenirs” (Fraisse 1982: 119).

3 “Saber vem de *sapere*, que tem, em primeiro lugar, conotações sensoriais gustativas (ter gosto ou sabor) e, a seguir, conotações morais (ser prudente, judicioso). É neste último sentido que mais de perto se relaciona com a educação: esta refere-se ao ‘saber viver’, à ‘arte de viver’ (Adler). Educação não é sabedoria, mas sageza. E — segundo Kant (...) — a sageza ‘consiste mais em fazer ou não fazer do que em saber’” (Simões 1989: 8).

com a fragmentação das rubricas programáticas educativas actuais, mas, antes, as concilia e reorganiza de acordo com as visões do mundo dos grupos, aos diferentes níveis, em que se inserem, de acordo com o mundo da vida. Experiencial, poética, estética, esta escola, porque dos sentidos e para os sentidos, ganha um novo sentido, o sentido do vivido, do vivencial. No entanto, para que surja, é necessário que as políticas educativas também ganhem sentido, um novo sentido e conteúdo, uma nova forma de estar na e com a educação.

Quanto a nós, esse novo sentido deverá ter em conta a necessidade de estabelecimento de um novo projecto educativo aberto,⁵ como é natural em sociedades de interconhecimento, e verdadeiramente ecuménico, atento:

- ao projecto educativo da União Europeia, se, e enquanto, tradutor dos anseios mais vastos das comunidades humanas;
- aos projectos educativos das diferentes regiões europeias;
- ao projecto educativo nacional;
- aos projectos educativos das diferentes regiões nacionais;
- aos projectos educativos dos diferentes círculos educativos regionais;
- aos projectos educativos das diferentes escolas, nas diferentes escolas, formados de acordo com os projectos educativos dos seus docentes, turmas e discentes.

Ecumenicamente estruturado, regional, local e individualmente justificado e/ou aferido, este será um projecto educativo construído de acordo com a experiência e a vida, e, portanto, isso é para nós o mais importante, à partida, legitimado.⁶

4 “Humanistic psychology, as Maslow and Rogers make quite evident, is a psychology based on freedom, choice, personal growth, and the development of emotional and mental health. / ... / To the humanistic psychologist, the executive approach leads to alienation by driving a wedge between the knower and the known” (Fenstermacher & Soltis 1986: 31).

5 Ainda que utilizemos aqui, de forma não diferenciada, a designação Projecto Educativo, é evidente que das escolas e dos seus corpos e órgãos constituintes, se espera a concepção, de um “ (...) documento que consagra a orientação educativa da escola, elaborado e aprovado pelos seus órgãos de administração e gestão para um horizonte de [aproximadamente] três anos, no qual se explicitam os princípios, os valores, as metas e as estratégias segundo os quais a escola se propõe cumprir a sua função educativa” (ver Decreto-lei n.º 115-A/ 98, de 4 de Maio, que “aprova o regime de autonomia, administração e gestão dos estabelecimentos públicos da educação pré-escolar e dos ensinos básico e secundário, bem como os respectivos agrupamentos.)” É evidente que os Projectos Educativos dimanados de estâncias administrativas e governamentais superiores (regionais, nacionais e comunitárias) deverão, enquanto enquadrados e enquadrando Sistemas Educativos, ter em conta um âmbito de filosofia educativa bem mais alargado, assim como um desenvolvimento temporal que contemple, explicitamente, o curto, médio e longo prazos, como projecto que procura a concertação global das políticas educativas e não só.

O primeiro passo a dar deve, segundo julgamos, partir da reformulação da formação dos professores e, antes disso, da reformulação da formação dos próprios formadores;

- 6) Quanto aos meios, alegra-nos dizer que deverão ser os que temos ao nosso dispor, os melhores que conseguirmos obter, sem dúvida, mas também sem que se acredite que esta escola só ganhará corpo se dispusermos das inovações tecnológicas mais recentes e avançadas, incluindo complexos sistemas informáticos. Como já referimos sobejamente, estes serão apenas novos meios que é preciso transformar em meios realmente novos, inovadores e vivificadores. Nada mais errado, quanto a nós, que transformarmos os meios e instrumentos pedagógico-didáticos em fins e/ou finalidades educativas e/ou educacionais. O progresso educativo não se mede pelo número de escolas ligadas à rede informática.

O paradigma pedagógico emergente é, pois, como acabámos de referir, um paradigma de mudança, em harmonia e em autonomia, no respeito pela nossa e pelas outras culturas, que cresce de forma quase orgânica (de acordo com os princípios de uma etnografia educativa), aproveitando, explorando, transformando, de acordo com o seu próprio modelo, as suas perspectivas em constante actualização, as suas motivações,⁷ as suas forças, os seus meios. É um projecto que só subsiste de acordo com as determinações do princípio de subsidiariedade⁸ estabelecido pela União Europeia. Crescendo de acordo com as suas necessidades, como acabámos de referir, as diferentes partes do todo educativo procurarão ganhar uma eficácia cada vez maior, que não se coaduna, de modo algum, com as estruturas burocratizadas, ancilosantes e ancilosadas dos velhos estados arcaicos e autoritários, mas, antes, se adapta e insere de forma inteiramente natural e concordante com outros princípios do direito comunitário, que com o princípio de subsidiariedade se articulam, como são os casos dos princípios da proporcionalidade, primado, coesão, lealdade comunitária e/ou cooperação, etc., presentes, tanto no tratado de Maastricht como no de Amesterdão.

É evidente que os ensinoss secundário e universitário, ao nível de áreas especializadas, vocacionais, facilmente empreenderão estas mudanças,

6 Como Roland S. Barth (1990: 159) referiu: "(...) the future, my future, lies not out there but inside me."

7 "(...) les changements dans l'intensité de ces motivations produisent des *changements* dans *ce que l'on fait*" (J. Nuttin presente em Fraisse 1982: 126).

8 "(...) a comunidade maior só poderá realizar uma dada actividade das atribuições da comunidade menor se esta, havendo a necessidade de a realizar, não for capaz de a realizar 'melhor'". (Quadros 1995: 18).

dependendo, em muitos casos, ou tendo mais a ver com a vontade dos gestores e decisores destes níveis de ensino e respectivos docentes. Optar por um “corpus” de conhecimentos coeso, não desmembrado, que permita uma sã e eficaz convivência comunicativa entre as diferentes áreas do social, entre as diferentes áreas científicas e dentro de cada área científica, por sua vez, parece-nos algo facilmente apreensível e bem aceite por parte de professores e alunos. Nós próprios o experimentámos já, com sucesso, no que se refere à formação de professores. Difícil será ter a coragem política para proceder a uma reforma do sistema educativo que volte a unir, nos ciclos básicos do ensino, na escolaridade obrigatória, os diferentes conteúdos disciplinares, esse “patchwork” de infeliz desenho, que inviabilizou de todo, na escola, uma verdadeira educação.⁹ Recuperar a totalidade vivida parece-nos fundamental, neste início de milénio.

No caso particular do ensino da história das artes contemporâneas e actuais, o paradigma pedagógico emergente traduz-se numa pedagogia poética, estética, que envolve, em simultâneo, os saberes que integram as racionalidades clássicas, entendidas enquanto parte de um universo único de saberes. Enquanto metáfora e/ou imagem mental, preferimos utilizar este termo, ainda que já clássico (universo de saberes), a, por exemplo, “arquipélago dos saberes”,¹⁰ pois, parece-nos, à partida, invocar a ideia de compartimentação e/ou maior destaque de alguns saberes em relação a outros. Do mesmo modo, preferimos a imagem da sobreposição, em profundidade, de “layers”, sobreposição que, consoante a perspectiva em análise, altera a posição desses mesmos “layers” em relação ao observador e/ou estudioso, aproximando-se e/ou afastando-se consoante as necessidades operatórias. As hierarquizações clássicas, em árvores e/ou formas triangulares, ou mesmo as que utilizam, na procura de um enquadramento não hegemónico, o círculo dividido

9 A este propósito, temos em mente todas as considerações que, quanto a nós, apontam para as características essenciais do ensino que devem ser mantidas para que se assegure um mínimo cultural comum, capaz de manter a unidade e identidade nacionais e a mobilidade dos docentes e discentes nos territórios nacionais e comunitários. No entanto, até neste campo consideramos que a integração europeia trará novos entendimentos, que quebrarão a rigidez das formas de ver actuais, nomeadamente no que se refere à realização de provas obrigatoriamente de cariz nacional, em determinados níveis educativos.

10 “(...) a metáfora do *arquipélago* pode ser útil e heurísticamente operatória, sobretudo na medida em que permita pensar, sem reducionismos, a articulação critérios/estratégias que orienta internamente qualquer tematização das quatro grandes áreas consideradas [ciência, ética, estética, filosofia]. Se assim for, (...) a descrição disciplinar a que se proceda destacará ou esbaterá determinados aspectos conforme a estratégia de ‘composição’ disciplinar que se tenha em consideração: compreender um período da história do pensamento ou traçar um quadro prospectivo, enquadrar uma política de investigação ou definir um perfil institucional, analisar mutações globais nas relações inter-disciplinares ou destacar a emergência de (novos) elementos transversais às disciplinas e às práticas.” (Caraça & Carrilho 1992: 88-89).

em duas, quatro, seis ou mais partes, acabam por nos dar uma visão cindida, compartimentada, do conhecimento.

Se pretendemos que os nossos jovens sejam pessoas efectivamente tolerantes, temos de estar muito atentos à forma como lhes damos a perspectivar o mundo. Na educação, como todos sabemos, nada é inócuo, e este é um assunto que, à partida, é fundamental na determinação das suas visões do mundo. Assim, enquanto advogarmos a instauração de um ensino vivencial, transdisciplinar, defenderemos que o maior destaque que, eventualmente, se poderá dar a um ou outro saber, deverá derivar, sempre, de uma necessidade operatória, relacionada, sobretudo, com a forma como estamos a perspectivar uma problemática num determinado momento.

Quanto a nós, a história da arte é, necessariamente, uma disciplina que se relaciona e articula com todas as outras de forma espontânea e natural. E, como em todas as áreas, os conhecimentos que veicula só se efectivam no estudioso, não nos cansamos de vincar, quando efectivamente vivenciados, vividos, isto é, fruídos. Assim sendo, a ligação entre as diferentes problemáticas do mundo da vida dos alunos é imperiosa, quaisquer que sejam as coordenadas espacio-temporais da problemática em estudo. Por isso mesmo, podemos apontar alguns princípios didáctico-pedagógicos essenciais, que, também o julgamos, deveriam ser tidos em conta em todas as áreas de ensino, pois têm a ver com a pedagogia em geral, uma pedagogia que entendemos como poiética e/ou estética, como já referimos.

Polinização cruzada

Tese: Desenvolvimento, em consequência da globalização, de conhecimentos articulados, estruturados em rede (o que nas áreas empresarial e informática é referido, de forma metafórica, como polinização cruzada), de modo a obterem-se novos nós de conexão interáreas, interconhecimentos e interprobleáticas (com ligações entre as análises relacionadas com formas artísticas provenientes de culturas e civilizações referentes a espaços geográficos e períodos históricos diversos — sincronia e diacronia).

Sendo este o nosso primeiro princípio didático-pedagógico essencial, que procuramos analisar reencenando algumas situações que nos parecem exemplares, não queremos deixar de apontar, ainda que sumariamente, questões relacionadas com entendimentos de tempo histórico e duração, tão fundamentais para todos nós, mas com interesse muito especial nos planos da investigação e docência históricas (fig. 2.1).

Tempo histórico e duração foram, desde sempre, realidades fundamentais na análise histórica, enquanto actividade do historiador. Fernand Braudel distingue mesmo três velocidades históricas, consoante os tipos de análise histórica desenvolvida:

(...) três velocidades históricas, as do ‘tempo individual’, do ‘tempo social’ e do ‘tempo geográfico’ — tempo rápido e agitado do événementiel e do político, tempo intermediário dos ciclos económicos ritmando a evolução das sociedades, tempo muito lento, ‘quase imóvel’, das estruturas. (Le Goff, 1984: 185)

Concordamos, sem dúvida, com Braudel, pois estas múltiplas durações caracterizam, igualmente, como não poderia deixar de ser, uma história da cultura e do estético-artístico. No entanto, gostaríamos de destacar, mais uma vez, que, actualmente, é fundamental trabalhar em simultâneo estas múltiplas durações, inter-relacionando múltiplas coordenadas e/ou eixos de diacronia e sincronia e fazendo ressaltar nós de conexão de uma rede que será tão

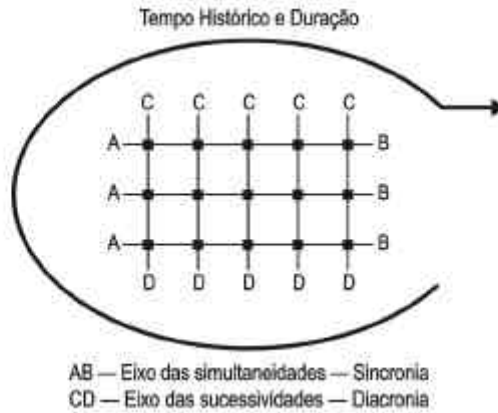


Figura 2.1 Tempo histórico e duração

mais perfeita, quanto a sua malha for apertada e trabalhada, estabelecendo, ao mesmo tempo, a relação entre aquilo que, quer ao nível das sucessividades quer das simultaneidades, ocorre “na crista” e “no cavado da onda”. Arqueologia, pois, do saber e da memória, que só a imaginação, simultaneamente científica e criativa consegue elaborar. Porque, se concordamos com Jacques Le Goff quando diz: “(...) a obra histórica não é uma obra de arte como as outras, que o discurso histórico tem a sua especificidade” (Le Goff, 1984: 172), concordamos também com Georges Duby: “a história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária. A história só existe pelo discurso” (Le Goff, 1984: 172). Duas posições, duas opiniões que querendo opor-se, quanto a nós, se complementam, antes, de forma inteiramente natural, pois, como também disse Le Goff: “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história” (Le Goff, 1984: 163). Ideia que Gardiner também compartilha quando refere que a história é o “conhecimento do eterno presente” (Le Goff, 1984: 162).

A reconfiguração constante de um passado sempre redimensionado pelo presente, pelo futuro e pela forma como os perspectivamos, está presente, assim, na história da arte, quer enquanto investigação quer enquanto ensino e surge de forma clarificada quando procuramos desenvolver exercícios de polinização cruzada, de sistematização, fazendo sobressair os nós de conexão entre realidades aparentemente diversas, mas na verdade intimamente inter-relacionadas.

Na realização, por exemplo, de um esquema de uma conjuntura histórica estético-artística como é a do período posterior à Segunda Guerra Mundial, se tivermos em conta critérios cronológicos (evidentemente surgidos em

consequência dos entendimentos conceptuais que lhes são subjacentes), por um lado, e os que se prendem com os aspectos formais apresentados pelas criações desse período, por outro, obteremos, quanto a nós, uma grelha semelhante à que se vê na página seguinte (quadro 2.1).

Cinco grandes linhas apontam para formas de arte vistas enquanto abstractas, conceptuais, informais, figurativas e de acção, que abrem, “grosso modo”, caminho a muitos outros movimentos e/ ou tendências, desde o imediato Pós-Segunda Guerra Mundial até à actualidade. O conceptual, neste caso, como veremos no ponto dois deste capítulo, espraia-se enquanto vertente enquadrável nas formas de “Project Art”, anos 60-70, ao longo das linhas referentes às artes: conceptual, informal, figurativa e às artes de acção. Por outro lado, verificamos que o neoconceptualismo (fins dos anos 80 e anos 90) não apresenta movimentos enquadráveis num esquema que se desenvolve segundo este tipo de critérios. Afinal, como em todas as situações de síntese, e sistematização, podem-se retirar múltiplas ilações, fruto, justamente, de uma análise em que diacronia e sincronia se articulam em rede, podendo, pois, ser trabalhadas em diferentes coordenadas e níveis de profundidade. Tudo dependerá da nossa imaginação científica e pedagógica.

Um dos exercícios mais ricos de inter-relação, de polinização cruzada, que se pode realizar ao longo de inúmeras coordenadas espacio-temporais, percorrendo múltiplos percursos sincrónicos e diacrónicos, é, sem dúvida, o de proceder à análise dos processos e recursos formais utilizados pelos criadores de diferentes culturas e/ ou civilizações, ao longo da história humana. Esta análise ganha uma grande acuidade e um maior espaço quando procuramos olhar o futuro da arte e do design, hoje.

Não duvidamos, já o referimos sobejamente, que o modo como imaginamos e dimensionamos o futuro, hoje, ajuda a modelar, não apenas esse mesmo futuro, como a redimensionar o próprio presente. Assim sendo, a abordagem da história das artes visuais e do design contemporâneos e actuais carece, no início de cada ano lectivo, de um período probatório em que o grupo-turma, na sua dimensão total (professor e alunos) não apenas reflecte e analisa criticamente o presente, e o passado que mais imediatamente o determina, como se projecta no futuro que mentalmente tece e verbalmente equaciona, submetendo-se às análises atentas e, por vezes, impiedosas de todos. Impiedosas, essas análises, sobretudo para os alunos dos cursos de artes plásticas e design, que antevêm que o futuro do artístico lhes exigirá não apenas um know-how que já começam a dominar nos seus cursos, como um vasto saber teórico-artístico e técnico que se estende a todas as áreas do humano e que irá estar na base de desenvolvimentos criativos futuros, ainda imprevisíveis mas que se nos afiguram já particularmente exigentes.

Perante a questão, colocada aparentemente de modo desprezado e quase brincalhão, de como imaginam que irão evoluir as artes plásticas e o design num futuro já próximo, os alunos apercebem-se com facilidade que as

Quadro 2.1 Evolução da arte (do pós Segunda Guerra Mundial aos nossos dias)

EVOLUÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE (DO PÓS-SEGUNDA GUERRA MUNDIAL AOS NOSSOS DIAS)							
INFLUÊNCIAS	1945	1950	1960	1970	1980 - Pós- Conceptualismo Pós-Modernidade (1ª Fase)	1987 - Neo - Conceptualismo Pós-Modernidade (2ª Fase)	
Duchamp, Tatlin, Gabo, Man Ray, Construtivismo, Leonardo, Delacroix.	ARTE CIÊNCIA	Arte cinética Luminismo 1960 Solo, Tinguely, F. Malina	Video-art N. J. Park	Computer art 1960..	Arte Cibemética Schöller	Artes multimédia Novos Media; Arte Electrónica Art Post-Medium Art as information Internet Art Web Art	
Neo-impresionismo, Futurismo, Bauhaus, Itten, Moholy-Nagy	ARTE ABSTRACTA (concreta, não-figurativa)		Op Art 1964 Vasary, B. Riley Grupo N, Recherches Visuelles	Compressionismo Itala Parisot	Patterning and decoration Estados Unidos Kushner	Neo-Abstraction	
Kandinsky, Lloze, Moholy-Nagy, De Stijl, Elementarismo, Mondrian, Neo-plasticismo, Van Doesburg	ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA	Estruturalismo Inglaterra - 1950-60 MAC: Itália - 1948-1958 Soldati, Munari	COOL ART Sandler	Nova Abstracção E. Unidos 1969 Abers, Stella, Noland	HARD EDGE - J. Langener Abstracção Analítica Supports/Surfaces	Conceptual Abstraction	
ARTE CONCEPTUAL Dadaísmo, Duchamp, Surrealismo		Minimal Art - 1965 Sol Lewitt	Arte Conceptual 1967 - J. Kosuth	Arte Ecológica - 1969 Project Art / Process Art Arte Sociológica - 1974	Neo-Conceptualismo		
ARTE INFORMAL Kandinsky (1ª aguarela abstracta, 1910), Art Brut, Expressionismo(s), Cobra, Zen	Espacialismo (G. Espaço) França, Itália, 1947 L. Fontane Burl, Rodiko	GESTUALISMO Pintura Gestual Significa Michaux, Wols, Tobey	INFORMALISMO AUTOMATISMO Action Painting Expressionismo Abstracto Kooning, Pollock Abstracção Lírica Mathieu, Hartung	Pintura Matérica Tápies, Burri Cuxart, Miralles Project Art Process Art Nova Figuração Dubuffat, Giacometti	Arte Povera 1968 - Itália Merz, Zorio Land Art De Monia Heizer	VERTENTE BAD PAINTING Transvanguardia, Itália: Cucchi, Chia, Figuração Livre, França: Ben Vautier Combas Blais Neo-Expressionismo (Novos Selvagens), Alemanha: Baselitz, Immendorf, Kiefer, New Image Painting, Estados Unidos: Salle, Schnabel, Jernsey,	"Appropriation Art"
ARTE FIGURATIVA Todas as correntes figurativas, dentro de uma linha tradicional. Romantismo, Impressionismo, Expressionismo, Surrealismo...	Surrealismo 1945 Targuy, Riopelle, Max Ernst, Gorky Dañ, Magritte	Art Brut 1947 Cobra 1949 Jom, Appel Cornelia Nechinsky	Pop Art UK, EUA, Rauschenberg, I.G., Hamilton	Nouveau Réalisme César, Christo, Klein Project Art Process Art Neo Dada Assemblage	Body Art Arte Corporal 1965 Gina Pane, Nitsch	VERTENTE REVIVALISTA (NEO-CLASSICISMO) Pittura Colta, Itália: Carlo Maria Mariani, Tano Festa, Alberola, G. Garouste, McKenna, Allington	
ARTES DE ACÇÃO Living Theatre John Cage, Burkei, Dell, Artaud	Environmental Art Performance Art	Happening Kaprow, Lebel	Fluxus 1962-63 MacInnes, Vostell	Surrealismo da Crueldade, 1968 Process Art BAYRAC - Permutacions	Artes do Comportamento BREAK DANCE RAP Graffiti Art	Pintura Underground, Estados Unidos: Haring, Basquiat, Scharf A arte enquanto arte total Context Art Installation and Video Art	

artes ditas visuais continuarão a preocupar-se com a plasticidade de entendimentos, conceitos e matérias/materiais, ainda que estes últimos, no entanto, estejam já perdendo, e perderão cada vez mais, a sua natureza palpável. Não é difícil entrever que, num futuro já muito próximo, a grande maioria dos edifícios inteligentes incorporará, nas suas paredes e espaços livres, criações que, com tecnologias semelhantes aos actuais ecrãs de plasma e projecções holográficas 3D, recriarão ambientes de acordo com as estações do ano, as condições atmosféricas, as festividades, efemérides, notícias sociais e políticas, e os estados de espírito dos seus habitantes, e estabelecerão os seus desenvolvimentos através de introdução de variáveis seleccionadas previamente num painel de programação sempre adaptável às situações supervenientes que, quando ao nível do privado, tanto poderão ter a ver com o surgimento de uma imprevisível enxaqueca como o de um inesperado e, por certo, bem-vindo encontro romântico.

É evidente que a previsão destes desenvolvimentos artísticos não pré-anuncia um corte radical com o passado, de cujo conhecimento necessitamos para suscitar e motivar o aparecimento do futuro. As alterações introduzidas das/nas substâncias da criação não alteram o valor e a necessidade de uma cada vez maior exigência ao nível criativo, que frequentemente invocará e convocará o passado. Convocará o passado não apenas através da sua referência explícita e/ou implícita, enquanto citação e/ou paráfrase, como também ou talvez principalmente pela capacidade claramente redentora que as grandes obras-primas que o integram têm de acordarem e suscitarem em nós o que de melhor há no humano. Esse potencial de humanidade será sempre o nosso maior e melhor património e a base de todos os valores presentes e futuros, a que é impossível renunciar e que acabam por se transformar na própria substância primeira do ímpeto criativo e da própria criação. Neste sentido, o passado está sempre em nós enquanto memória do futuro. Por outro lado, as próprias técnicas mais tradicionais e ou clássicas também inspiram, de forma determinante, e remetem para os contextos que evocam uma outra maneira de fazer, constituindo-se, elas mesmas, como importante achega na apresentação dos contextos plásticos criados e/ou recriados. Por fim, não se esqueça que algum gosto revivalista ou mesmo a necessidade de criar peças para contextos clássicos já existentes e/ou entretanto recriados, exigirá sempre a criação e/ou recriação dos originais necessários à sua manutenção.

É claro que as grandes transformações artísticas surgirão, devido ao seu alto custo, inicialmente nos espaços institucionais e públicos de grande prestígio e/ou em espaços privados, graças a um grande apoio mecénico. E isso irá ocorrer nos próximos vinte ou trinta anos, estendendo-se gradualmente aos grandes edifícios privados e/ou públicos de uso muito restrito e reservado, consoante se for dando a renovação arquitectónica.

Para além da renovação e substituição dos meios e materiais de execução e materialização/contextualização, as principais mudanças irão

operar-se nas formas de conceber e/ou criar, quer ao nível da própria formação dos estudantes ou futuros criadores, quer ao nível do seu “modus operandi” criativo, quando estes forem designers e/ou, em certa medida, criativos, ainda que estas noções ganhem aqui outras acepções e novos significados.

Nos anos 60, vimos que o artista dá lugar ao operador estético quando as suas criações ganham um carácter projectual/processual e uma raiz conceptual/vivencial, perdendo a obra e a própria arte (na esteira do dadaísmo) o seu carácter objectual e ganhando uma maior amplitude ao assumir-se como arte total, sobretudo se encarada na sua dimensão máxima, enquanto arte configuradora de acontecimentos, arte de viver. Agora, e mais ainda num futuro que, como referimos, entendemos como já muito próximo, os artistas plásticos e os designers voltarão, por certo, de novo, a alterar a natureza da sua acção criativa e dos seus procedimentos estéticos.

Os actuais estudantes dos cursos de artes plásticas (pintura e escultura) e design (nas suas múltiplas variantes), e os de outras áreas criativas, deverão ser alertados, pois, para o facto de que, se o acto criativo, em si próprio, é sempre um acto solitário, os resultados desse mesmo acto terão, no futuro, de passar por vários crivos em que a criatividade individual se confronta e afere com uma criatividade mais global, desenvolvida em equipas transdisciplinares (arquitectos, sociólogos, historiadores, psicólogos, antropólogos, filósofos, etc.), pois face à impossibilidade de todos dominarem as amplas e múltiplas áreas (teóricas e práticas), que toda a criação comporta enquanto parte integrante de um envolvimento humano, o que se espera desses criadores e/ou recriadores de envolvimento e novos ambientes é, afinal, uma capacidade adequada ao renascimento de um novo humano.

Será este objectivo excessivamente ambicioso ou mesmo impossível de alcançar? Até que ponto a criação de um novo envolvimento poderá influir no surgimento de um novo homem? Apenas pela criação de novos conteúdos, de novos modos de fruir (Filipe Alarcão), de novos modos de sentir, pensar e viver, e pela preparação de novos e mais alargados públicos?

É claro que tudo isto se fica a dever à capacidade redentora da arte e da criação em geral de acordar o que de melhor há em nós. E se cada vez é mais difícil a um único criador reter a atenção necessária do público/fruidor para gerar a situação empática indispensável ao estabelecimento da sintonia subjacente a toda a fruição, um grupo de criadores, actuando ao nível de uma criação global que se estende por todo um quarteirão ou mesmo um bairro, ganha de novo a força dos construtores de catedrais. Veja-se o poder transfigurador de alguns edifícios em relação às cidades em que surgem, como é o caso do Guggenheim de Bilbao, que, no entanto, devido ao uso restrito a que se destina, vê a sua força interventora de certo modo limitada ao vivencial mais intimamente relacionado com o artístico.

Estes novos e mais amplos modos e meios de criar irão, por certo, constituir-se, se houver motivação e espaço conceptual e vivencial para isso, como

novas utopias, entendidas enquanto espaços conceptuais e físicos inteiramente novos, erguidos para fazer nascer e albergar um humano diverso. Tarefa imensa, é claro, mas que facultará a todos os criadores, no futuro, novas forças e maiores responsabilidades, pois interagindo, não apenas em espaços restritos mas ao nível de envolvimento globais, estabelecerão um diálogo mais estreito com o fruidor e concluirão que este, tal como o utilizador atento e desperto, é também um co-criador.

Como veremos, noutros momentos deste trabalho, já hoje as criações plásticas são utilizadas pelos comissários das bienais e das várias "Documenta" de Kassel para compor uma obra de arte que se constitui (ou procura constituir), a própria bienal ou Documenta, ela sim, como uma obra-prima. No futuro, este papel caberá a um criador, ou a um grupo de criadores, que ocupará todo o espaço que medeia entre as diferentes formas de arquitectura, arte e design, coadjuvados adequadamente por uma multiplicidade de técnicos e de teóricos, que usarão uma denominação que, por enquanto, nos escapa, mas que tem muito a ver com a de criadores e/ou designers de envolvimento sociais e culturais globais.

Carecemos da acção destes criadores como de pão para a boca. Se o humano sempre precisou, e ainda precisa, de artistas no seu sentido mais tradicional, precisa agora, e no futuro ainda mais, de criadores que nos façam antever e acreditar num humano reconfigurado, que pode usufruir de novos e redimensionados ambientes em mundos nunca antes cartografados. Assim sendo, a sua formação, ao contrário do que imediatamente se nos afigura, deve ser cada vez mais exigente. Estar preparado para trabalhar e actuar ao nível de equipas transdisciplinares exige uma compreensão alargada das diferentes áreas e o domínio das linguagens específicas respeitantes às problemáticas actuais mais gerais, de modo a proceder-se à criação/renovação dos conteúdos e das formas de ver e conceber um artístico, agora intimamente ligado ao vivencial.

Hoje, toda a organização, em todas as áreas, se começa a fazer de acordo com "clusters" (Drucker), ou seja, de acordo com a criação de regiões e/ou espaços (não apenas geográficos) bem demarcadas, com identidades e/ou especificidades muito próprias, e em que conjuntamente com os produtos e/ou serviços criados e oferecidos se vendem concepções e filosofias de vida singulares, ainda que hipoteticamente de âmbito muito alargado e traduzidas por e em linhas de produção e imagem tão amplas, que se assumem, em alguns casos, como verdadeiras simbólicas, isto é, conjuntos de símbolos que acabam por caracterizar as comunidades a que estão ligadas, e que actualmente, nalguns casos, poderão mesmo ganhar a dimensão de comunidades urbanas com uma identidade internacional. É evidente, assim, que o papel dos criadores, de e em todas as áreas, é determinante, fazendo com que todos os que pretendem obter formação para actuar neste domínio o tenham de aceitar e reconhecer como um espaço de trabalho, reflexão e contínuo questionamento, de desafio e descoberta, mas também de inquietude, como acontece com toda a

formação em que o êxito que se irá obter ou não, depende essencialmente da criatividade que cada um de nós é capaz de desenvolver e que lhe irá ou não proporcionar um maior sucesso. Uma formação de conteúdos científicos disciplinares amplos, enriquecida pela transversalidade das perspectivas interdisciplinares e transdisciplinares, motivadoras do surgimento de novos conteúdos conceptuais (sociais, culturais, técnicos e artísticos), que se revelem capazes de ligar passado e futuro, dando lugar a novas interpretações retrospectivas e visões prospectivas, que preparem para a criação e desenvolvimentos de novos (actualmente ainda desconhecidos) conteúdos. Será, pois, cremos, uma formação, um espaço de desejo e de procura, de desígnio, ou seja, de projecto, no sentido que apelará à reconstrução mental, por cada um e por todos nós, de novas formas de criação, cultura, comunicação e organização, pelas quais perpetuamente ansiaremos mas que só pontualmente conseguiremos concretizar, pois o nosso maior objectivo é renovar esse mesmo espaço de concretização. E, enquanto de utopia e concretização, este espaço será, pois, de impossível prévia conformação, de design de um novo social determinante e determinado por novas formas de viver e sonhar a própria formação. Estes cursos de espectro amplo e/ ou, como alguns preferem, de banda larga serão determinantes na criação de um novo futuro, assentes em novas formas de actuação e produção, com efeitos determinantes, essencialmente na produtividade e na competitividade das e entre sociedades, na reformulação do económico, sobretudo se entendido enquanto assente numa sociedade de informação e conhecimento, fortemente ligada à produção de novos conteúdos que, quer se queira quer não, determinarão o surgimento e o sucesso de uma nova ordem económica mundial adequada à reforma e reformulação da globalização, tal como a conhecemos hoje.

As aulas de história da arte (e do design) contemporânea e actual deverão, pois, constituir-se, quando oportuno, como lugar onde se pode e deve pensar, projectar e mesmo sonhar o futuro do humano e dos produtos criativos que este irá conceber, ou pode mesmo já conceber, a partir da análise dos bons exemplos entretanto surgidos nas grandes mostras e acontecimentos ou mesmo da autoria dos nossos próprios alunos. Na verdade, o importante é criar um viveiro de ideias e projectos que abra caminho e estabeleça pontes e fortes laços entre teoria(s) e práticas artísticas, criativas e técnicas. Dentro deste âmbito, importa, por exemplo, analisar a(s) possibilidade(s) de renovação técnica, tecnológica, e das próprias técnicas, num momento histórico em que esta renovação carece e surge na esteira mais de uma reconfiguração mental do que da experimentação relacionada exclusivamente com procedimentos técnicos. Veja-se o caso dos produtos de natureza informática, ou que poderão assumir em breve essa natureza e configuração, como é o caso dos livros publicados em CD-ROM, dotados de novas e surpreendentes possibilidades e potencialidades, que só a utilização de "mixed media" poderá alargar e redimensionar.

Quadro 2.2 História da Arte: alguns modelos

HISTÓRIA DA ARTE — ALGUNS MODELOS — I		
Até finais do séc. XIX	Fins do século XIX, princípios do século XX	
<p>A historiografia greco-romana; Tito Lívio, Heródoto, Tucídides, etc. Perspectiva universalista – Winckelmann. A sua obra, "História da Arte na Antiguidade", 1764, constitui o início definitivo da disciplina histórico-artística.</p> <p>A historiografia medieval. A história do tempo breve (micro-história); a história das personagens (biografias).</p> <p>A história dos acontecimentos ("eventística") ou episódica. A história das civilizações, das nacionalidades.</p> <p>Sob a forma de crónicas narrativas ou arrolamentos, mais ou menos bem estruturados, a historiografia dependia da credibilidade no testemunho.</p> <p>(F. Lopes "... confronta as diversas versões mais chegadas à razão").</p> <p>A história da arte é tida como secundária sendo referida ocasionalmente.</p> <p>G. Vasari (1511-1574) – sistematização lógica da história – biografias. Da Idade Média à Idade Moderna.</p> <p>Winckelmann – conceito evolutivo de arte. Metodologia descritiva e interpretativa.</p>	<p>Sob a influência das concepções do idealismo alemão, do positivismo, da psicanálise (Freud), de H. Taine, do materialismo histórico e dialéctico, da acumulação de material arqueológico e dos estudos relativos à pré-história (natureza e história, dois mundos distintos) e a fundação de museus (classificação, sistematização, ordenação e catalogação das obras); da fenomenologia, do existencialismo, do estruturalismo e do neopositivismo; da polémica levantada pela "Revue de Synthèse Historique" de Henri Berr; do historicismo, nomeadamente o italiano – Croce (o historicismo, defende que a "história consagra, por si só, e pelos seus próprios meios dar conta do homem e do seu destino"); da autonomia da história (ciência histórica) - a história da arte abre-se, então, ao contacto com as ciências do comportamento e com as ciências sociais, sobretudo com a sociologia e a psicologia, mostrando visões que, consoante os autores, se inclinam mais para uma ou para outra ciência.</p> <p>[A história procura, agora, abranger um ciclo ou interciclo que pode ir de uma dezena de anos a meio século – A história conjuntural]. Exs: história económica; história geográfica; geografia histórica (obstáculos – objectos diversos).</p>	
	<p>(*) A História da Arte como História dos Artistas</p>	<p>A produção global do artista</p> <p>Explicação psicológica Ex: Romé Hughe (a história da produção de imagens mais não é do que a história das naturezas humanas que estão escondidas em cada obra).</p> <p>Explicação psicanalítica Ex: Freud – Estudo "(...) explicação dos recalques na vida sexual de Leonardo e na sua actividade artística".</p> <p>Explicação pelo "meio" Ex: Taine – "O ponto de partida deste método consiste em reconhecer que o estudo de uma obra de arte não está, por conseguinte, em procurar o conjunto de que ela depende e que a explica".</p>
	<p>(*) Psicologismo – A interpretação das obras (globais ou particulares) pela interpretação da personalidade do artista.</p>	
	<p>(*) A História da Arte como parte da História das Civilizações</p>	<p>A arte como forma de expressão das ideias que dominam as sociedades.</p> <p>A História da Arte como parte da história da cultura. Ex: Panofsky – "(...) o conhecimento da maneira como as tendências essenciais do espírito humano foram expressas por temas e conceitos, segundo as condições históricas".</p> <p>A História da Arte como parte da história do espírito. Ex: Max Dvorák – "A arte é "(...) expressão das ideias que dominam a humanidade, a sua história e a sua religião".</p>
	<p>(*) Sociologismo – O artista perde a sua importância em provelto dos factores extra-artísticos.</p>	
	<p>(*) A História da Arte como História das Obras de Arte.</p>	<p>A História das Obras de Arte pela abstracção das condições sociais de produção</p> <p>A História dos Estilos</p> <p>A História da Arte como história das formas. Ex: H. Focillon – A história da arte, sendo a história do espírito pelas formas, está no cerne do estudo das civilizações.</p> <p>A História da Arte como história das estruturas. Ex: A. Riegel – "A obra (...) como produto de uma "vontade artística colectiva (...)".</p> <p>A História da Arte como soma das análises de obras de arte particulares. Ex: Escola Neopositivista – "(...) a única realidade existente é a obra concreta e singular. O dever do historiador é reconstituir o seu estado original, datá-la e analisá-la exaustivamente (...)".</p>
	<p>(*) Formalismo – Uma teoria que oscila entre a afirmação, mais implícita do que explícita, da autonomia absoluta da arte em relação a qualquer ideologia.</p>	
	<p>(*) Análise histórica desenvolvida por Nicolai Hadjinicolaou, na sua obra: "História da Arte e Movimentos Sociais". Lisboa: Edições 70, [1978]. Para Hadjinicolaou o objecto da história da arte é: "a análise e a aplicação das ideologias imagéticas que existem, bem como a história das suas lutas".</p>	

HISTÓRIA DA ARTE — ALGUNS MODELOS — II	
Séc. XX, período do Pós-Segunda Guerra Mundial	Fins do século XX
<p>História dos Anais (1929) – Nova História. Neopositivismo, neopragmatismo, etc.</p> <p>Ligação da história com as ciências sociais e com as ciências do comportamento. A história da arte identifica-se com a crítica da arte e apresenta-se sob a forma de monografias.</p> <p>A história estrutural (sincronia, diacronia) – a história da longa duração. Análise de problemas específicos (história das formas, história das imagens, história das ideias, etc.).</p> <p>A filosofia da linguagem – Wittgenstein.</p>	<p>Essencialismo(s).</p> <p>Neoperspectivismo.</p> <p>Desconstrução.</p> <p>Uma nova micro-história – em articulação com a história da longa duração.</p>
<p>Na evolução das teorias anteriormente apontadas; influenciada pelo desenvolvimento de ciências novas com metodologias próprias, a história da arte apresenta-se sob a forma de abordagens – consoante o ângulo da disciplina que directamente a observa.</p> <p>Exs:</p> <p>*Abordagem científica ou histórica – História</p> <p>Abordagem comparatista – Linguística - Literatura.</p> <p>Abordagem sociológica – Sociologia</p> <p>Abordagem experimental – Estética Experimental</p> <p>Abordagem psicológica – Psicologia</p> <p>Abordagem psicanalítica – Psicanálise</p> <p>Abordagem antropológica – Antropologia</p> <p>Abordagem semiótica – Semiologia</p> <p>Abordagem informacional – Semiótica* (1)</p> <p>Uma história da arte e análise histórica que procede ao estudo dos eventos e dos acontecimentos, mas também, e sobretudo, ao estudo das conjunturas e estruturas históricas, privilegiando os fenómenos em detrimento dos factos históricos, como forma de alcançar a "totalidade vivida".</p>	<p>O objecto da história da arte será, então, o estudo das relações entre a arte e a vida, sendo que a história da arte será objecto, não apenas de uma ciência da arte, mas de ciências da arte (metodologia pluralista, unitária), o que levará as diferentes disciplinas a um plano de transdisciplinaridade nas suas investigações, como aponta Mikel Dufrenne.(2)</p> <p>Assim sendo, podemos considerar que, hoje, estamos perante o nascimento de uma nova micro-história. Uma nova história dos acontecimentos, que procede à análise desconstrutora que traça percursos através de eventos disseminados nas estruturas e conjunturas históricas.</p> <p>Será, pois, como refere Paul Ardenne: "(...) l'art contemporain renvoie l'observateur non à un art conçu en fonction d'une histoire de l'art collectivement vécue par les artistes et monolithiquement comprise par eux, mais bien plutôt, pour chaque oeuvre envisagée, à une histoire singulière dérivée de l'histoire, à une mise en histoire même de l'histoire de l'art."</p> <p>Uma história que se faz com os contributos de todas as perspectivas e de todos os contributos colocados à disposição por uma multiplicidade de disciplinas. Uma história multiperspectivada. (3)</p>

(1) Exemplos referidos por Mikel Dufrenne in « *L'art et la science. Tendances principales dans les sciences sociales et humaines* ». Paris:Unesco, s.d. (vols. 1 e 2).

(2) *Ibidem*, p. 745 (vol. 1).

(3) ARDENNE, Paul – « *Dire l'art contemporain à l'âge de sa multiplicité sémantique* ». In DORLÉAC, Laurent B. e outros – « *Où va l'histoire de l'art contemporain?* » Paris: L'image / École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 434.

Facultar novas perspectivas e passar esta mensagem aos nossos jovens, é uma tarefa, por certo, difícil mas não impossível, se essa for a nossa crença e a motivação primeira e determinante do nosso trabalho.

A criação de um viveiro de ideias, projectos e conhecimentos passa, também, por o repensar, reequacionar e articular em rede as realidades teóricas com que nos confrontamos. Este é o caso dos diferentes modelos de história da arte que nos acompanharam durante um longo percurso curricular, nas últimas décadas. De acordo com a formação e os modelos escolhidos pelos docentes que ministraram e ministram os “curricula” vigentes, determinaram e determinam ainda o desenvolvimento dos modelos de história e análise histórica com que nos confrontamos nos nossos estudos. O quadro 2.2 proporciona um bom ponto de partida para um debate e/ou discussão acerca da história e análise histórica, actuais.

Por outro lado, se a estas análises juntarmos, por exemplo, a inter-relação com os processos e recursos formais utilizados pelas crianças nos grafismos infantis, quantas ilações curiosas poderão ressaltar, contrariando ou corroborando análises como as de H. Breuil, A. Leroi-Gourhan, H. Read, etc., em relação à origem e evolução das formas estéticas com carácter simbólico. Desenvolvendo novos paralelos com e entre criações de períodos subsequentes e respectivas contextualizações alargadas, entre, por exemplo, as criações de diversas civilizações pré-clássicas e/ou medievais, uma percepção nova do humano permitirá aos nossos alunos uma compreensão mais abrangente desse mesmo humano e uma compreensão mais aprofundada da forma como se dá a renovação dos processos e dos recursos formais e técnicos utilizados nas representações plásticas e funcionais dos diferentes períodos históricos. Afinal, a pesquisa e reflexão estética e plástica são importantes formas de conhecimento em que o pensamento plástico surge associado, frequente e eficazmente, a formas de investigação científica, técnica, filosófica, humana.

São muitas as imagens de todas estas realidades, a que agora aludimos, que nos ocorrem, e que, numa outra oportunidade, pensamos ainda analisar.

Método regressivo

Tese: Utilização do método regressivo. Isto é, ter sempre presentes, ao nível de qualquer desenvolvimento, as coordenadas do mundo da vida, estabelecendo frequentes paralelos com problemáticas actuais, ligadas, de preferência, as práticas vivenciais dos alunos.

Se, por exemplo, os estudantes do ensino artístico universitário, ao nível das disciplinas que estudam a arte actual e/ou contemporânea, estão já familiarizados com a tendência neoconceptual (que, na última década, vem ganhando terreno, um pouco por toda a parte, sobretudo em acontecimentos marcantes como são as Documenta de Kassel, e nas revistas especializadas — em investigações estético-artísticas com carácter actual), uma incursão aprofundada na arte conceptual (anos 60 e princípios da década de 70), com recurso, às sempre necessárias inter-relações com o dadaísmo, permitir-lhes-á distinguir entre as diferentes formas do conceptualismo estar na arte, e, reflectir também acerca do muito que, necessariamente, apresentam de comum.

Nesta incursão, no entanto, dever-se-á proceder a análises históricas simultaneamente abrangentes e restritas, focalizadas (“zooms in” e “out”), de modo a inter-relacionarem-se, em simultâneo, os nós de ligação de uma rede que interliga e articula a sincronia com a diacronia. Se assim o fizermos, veremos que o conceptual dos anos 60 é uma realidade complexa, de uma complexidade diversa da do neoconceptual actual, possivelmente abrangendo e englobando uma série de outros movimentos denominados de forma diversa, e dando, naturalmente, lugar a mais do que uma tendência ou vertente. Em concreto, teríamos, assim, um desenvolvimento sistematizado (abreviado), que corresponderia, para o professor de história de arte, a um primeiro momento de organização do seu próprio conhecimento científico, que lhe facultaria a base que lhe permitiria diferenciar o conceptual dos anos 60 do neoconceptual actual.

Senão vejamos, ensaiando, já aqui, uma tentativa de pôr em prática este inter-relacionamento:

Na década de 60, a crise da arte, ou melhor, o agudizar de questões levantadas com o aparecimento do primeiro “ready-made” — avalizado pela afirmação de Duchamp: “Tudo o que o artista concebe é arte” — levaria alguns artistas a porem em causa o carácter objectual da arte e a ultrapassarem as questões exclusivamente de natureza temática, técnica e formal, para se debruçarem sobre a natureza conceptual da arte e os problemas relacionados com o objecto e método da estética, analisando também o modo como se articulam as disciplinas que mais directamente se ocupam dos fenómenos artísticos — a estética, a psicologia, a história e a sociologia da arte. O tratamento de tais questões — normalmente reservadas aos filósofos, estetas, historiadores e mais modernamente aos semiólogos, críticos de arte, sociólogos, etc. — conferiria à arte e aos artistas a vitalidade que é própria de todos aqueles que sentem avizinhar-se uma emancipação tardia, que até aí não se tinham atrevido a exigir.

É evidente que já desde o século XIX a grande maioria das correntes, como é o caso do impressionismo, do construtivismo, da Nova Abstracção e da própria Bauhaus, etc., tinha levantado questões acerca da percepção, funções e significado da arte, e discutido o papel do artista como agente catalisador e modificador das realidades quotidianas. Duchamp, como já referimos, o movimento Dada e mais tarde o surrealismo tinham desenvolvido os fundamentos teóricos em que ia assentar toda a arte conceptual; mas seria uma pequena corrente surgida já na década de 60 — a “Minimal Art” — que iria determinar o seu nascimento, segundo a maioria dos autores.

Preocupada com problemas relacionados com a psicologia da forma, a “Minimal Art” preconiza a supremacia do todo sobre as partes. O todo (“Gestalt”) permaneceria indivisível, enquanto estrutura significativa, e os seus elementos constituintes só teriam um significado relevante quando analisados dentro de estruturas mais vastas, como preconiza a fenomenologia de Husserl. Problemas de economia, relacionados com a industrialização, não eram alheios à teorização desta corrente, que ia, também ela, embeber as suas raízes no sonho de todos aqueles que, ao longo do século XX, tentaram, através da produção em série de módulos acopláveis livremente e permutáveis consoante as necessidades, suavizar ou disfarçar as contradições de sociedades escravizadas pelas tecnologias, com promessas da criação de uma nova filosofia de vida — uma nova estética do quotidiano — que todos, por vontade ou não, seriam obrigados a usufruir. Por vezes, algumas das criações da “Minimal Art”, numa fase mais tardia, atingiam tão grandes proporções que, devido ao seu gigantismo, foram apelidadas de “anti-form” e encaradas como um modo de testar a noção de escala do fruidor (os materiais que utilizaram eram diversos, no entanto, dos de obras artísticas formalmente semelhantes mas, por vezes, de natureza diferente, as da “Arte Povera”). Também, e aí é talvez o ponto em que a “Minimal Art” se aproxima mais da arte conceptual, as possibilidades infindáveis de combinações a estabelecer

pelo fruidor da obra conferiam a esta um carácter aberto e ao mesmo tempo lúdico, em que o artista apenas esboça uma ordem primeira com a criação da estrutura primária, que caberá naturalmente ao fruidor modificar e completar. No entanto, a influência da “MinimalArt” sobre a arte conceptual, apesar de todas as interpretações levantadas em torno das suas realizações, só foi determinante ao nível teórico, pois a grande maioria dos seus cultores desenvolveu estudos sobre a arte, indo, por esse meio, influir na teorização da arte conceptual — forma de arte pela qual, aliás, alguns deles enveredaram.

Conceitos teóricos como o de “art-as-art”, defendidos por Ad Reinhardt e Sol LeWitt, citados por Ursula Meyer, e as teorias de Wittgenstein estariam presentes na teorização e génese de toda a arte conceptual.¹

Para Sol LeWitt, na arte conceptual a ideia ou conceito é o aspecto mais importante do trabalho.² Por isso, a ideia torna-se uma máquina que engendra arte.³ No entanto, e embora estas palavras possam ser interpretadas como um reconhecimento, por parte deste artista, da desmaterialização da arte, do desaparecimento do suporte e da preponderância do conceito sobre o objecto e da concepção sobre a realização, a última das “Sentences on Conceptual Art” (1968) desmente-o: “Estas frases falam de arte, mas não são arte”.⁴ É evidente que Sol LeWitt não assumia, então, ao escrever esta sua última “Sentences on Conceptual Art”, o corte com o objectualismo tradicional, tal qual como não assumia o corte como fascínio, com o místico — até aí pertença do artista).⁵

A verdade é que o nascimento da arte conceptual, na sua forma mais radical, se deu ainda a medo. Talvez pela existência de ideias ultrapassadas e mal definidas, na grande maioria dos artistas, acerca de questões importantes em relação à arte e às disciplinas que a informam. Receios que também Duchamp tinha sentido e fora obrigado a vencer, como recordou em 1968: “Stupid like a painter (...)”.⁶

1 “The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art as art is nothing but art”. “Art is not what is not art”. (Ad Reinhardt). “The meaning is the use”. (Wittgenstein). Citados em Meyer 1972:158.

2 “Dans l’art conceptuel, l’idée ou le concept est l’aspect le plus important du travail. Si un artiste fait de l’art conceptuel, tout ce qui est projet et décision est prévu à l’avance, l’exécution n’étant qu’un constant” — citação retirada de Pacquement 1971:31.

3 “L’idée devient une machine qui fait de l’arte (...) si on utilise des mots qui procèdent d’idées sur l’art, ils sont de l’art et pas de la littérature, les nombres ne sont pas les mathématiques” — citado em Pacquement 1971:31.

4 “These sentences comment on art, but are not art” (Meyer 1972:175). Para Sol LeWitt, como muito bem viu Alfred Pacquement, “une recherche purement théorique (...) ne faisant pas intervenir le système combinatoire, ne serait donc pas oeuvre d’art” (Pacquement 1971:31).

5 “Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach”, citado em Meyer 1972: 174.

6 “Stupid like a painter. The painter was considered stupid, but the poet and the writer,

Aliás, muitas das dúvidas, que em princípio levariam a arte conceptual e os seus teorizadores a impasses desmotivadores, foram provocadas pelo desconhecimento do modo como já então evoluíam as ciências humanas e, de um modo muito particular, a estética. Um exemplo flagrante deste facto está presente nos textos de Joseph Kosuth, considerado por muitos um dos principais responsáveis pelo nascimento da arte conceptual. No seu estudo “Art after Philosophy”, Kosuth defendia a necessidade de separar a estética da arte, por aquela ser um ramo da filosofia que tratava do belo.⁷

Por outro lado tecia críticas pertinazes ao facto de a filosofia se ter afastado da ciência, transformando-se numa história da filosofia.⁸ Por tudo isso Kosuth considerava que o século XIX introduziu uma nova época que poderá ser apelidada como “...o fim da filosofia e o começo da arte” (Meyer 1972: 157). A ligação entre as duas eras seria pois estabelecida por ele, Kosuth, que tinha sabido “... analisar a função da arte e subseqüentemente a sua viabilidade” (Meyer 1972: 157).

Na realidade o que Kosuth, como aliás a grande maioria dos artistas conceptuais, preconizava, embora de modo talvez inconsciente, era a criação de uma nova estética. Estética que teria por objectivos não apenas permitir compreender e usufruir o facto artístico, mas o dar a ver, conhecer e reflectir os factos culturais, através de análises estruturais que conduziam à criação e renovação dos códigos e linguagens, capazes de reformar as mentalidades e revitalizar a cultura. E foi de acordo com este objectivo que os artistas conceptuais tentaram, consoante as suas tendências, de modo empírico e por vezes gratuito, empreender acções, acontecimentos, que traduzissem o sentido do sujeito transindividual, quer no campo linguístico ou no semântico quer no biológico, etc., o que os levaria ao alargamento do campo da estética pela

were intelligent. I wanted to be intelligent. It is nothing to do what your father did. It is nothing to be another Cézanne. In my visual period there is a little of that stupidity of the painter. All my work in the period before the Nude (1912) was visual painting. Then I came to the idea. I thought the ideatic formulation a way to get away from influences.” (Meyer 1972: X)

7 “It is necessary to separate aesthetics from art because aesthetics deals with opinions on perception of the world in general. In the past one of the two prongs of art’s function was its value as decoration. So any branch of philosophy that dealt with ‘beauty’ and thus, taste, was inevitably duty bound to discuss art as well. Out of this ‘habit’ grew the notion that there was a conceptual connection between art and aesthetics, which is not true” (Meyer 1972: 158).

8 “Is there a reason for the ‘unreality’ of philosophy in our time? Perhaps this can be answered by looking into the difference between our time and the centuries preceding us. In the past man’s conclusions about the world were based on the information he had about it — if not specifically like the empiricists, then generally like the rationalists. Often in fact, the closeness between science and philosophy was so great that scientists and philosophers were one and the same person” (Meyer 1972: 156). “...The result of Hegel’s influence has been that a great majority of contemporary philosophers are really little more than historians of philosophy, Librarians of the Truth, so to speak (Meyer 1972: 155).

realização de trabalhos interdisciplinares e a utilização de metodologias até aí reservadas às ciências ditas exactas e que incluíam mesmo, em certos casos, a experimentação directa.

Duas tendências iriam, no entanto, quanto a nós, destacar-se na arte conceptual e, apesar de lutarem em comum contra a reificação e a recuperação das obras de arte pelo sistema, apresentariam atitudes diferentes em relação à concretização da ideia no objecto, pois, enquanto uma o aceitava como um meio de expressão útil à arte, a outra, mais radical, desprezava-o teoricamente. Embora na prática muitos artistas, incluindo Kosuth, o utilizassem.

A primeira dessas tendências — a que mais se desenvolveu — foi sem dúvida a mais importante, pois, mais do que uma corrente ou teoria artística, representou uma nova filosofia de vida e foi nela que se inspirou a grande maioria das formas de arte das décadas de 60 e possivelmente 70, denominadas genericamente como formas de “Project Art”, entre as quais se incluem a “Arte Povera”, a arte ecológica, a “Land Art”, a arte corporal e a arte sociológica, as artes do comportamento, etc., influenciando também nas artes de acção. Com carácter conceptual num sentido amplo — isto é, resultante de um acto elaborado pela mente em resposta a solicitações de carácter sensual —, esta tendência teria como objectivo, de um modo geral e sem se opor à materialização, a criação de propostas sob a forma de ideias-projecto, nas quais o artista tentava romper com formas de expressão tradicionais e provocar a reflexão e o diálogo.

Eminentemente virada para a abordagem de problemas relacionados com as ciências do comportamento e com as ciências humanas, esta tendência da arte conceptual levaria os artistas à criação em equipas multidisciplinares, que empreenderam acções, acontecimentos vivenciais com vista ao fornecimento de ferramentas conceptuais ao fruidor — a transferência de códigos, a renovação das linguagens e o reavivar da consciência arquetípica — procurando libertá-lo, pela indiferença estética plenamente assumida, do fascínio do objecto, artístico ou não, e capacitá-lo da sua força criadora. Ao artista, que passou em muitos casos a fundir em si o esteta, o historiador, o crítico de arte e até o sociólogo, uma nova tarefa surgiu, a de operador estético, enquanto agente catalisador de condições ambientais e mentais de criação, recorrendo a novos meios — inclusive na visualização das acções desenvolvidas — ou, melhor, a todos os meios ao seu alcance, mesmo os mais desvirtuados pelo sistema, os “mass media” (“O meio é a mensagem” Marshall McLuhan).

As muitas acções realizadas, todas elas com o carácter reflexivo, apresentavam uma componente sociológica e política, como é o caso dos inquiridos de Kirili, Douglas Huebler, Hans Haacke, Daniel Buren e de muitos outros artistas, dos quais alguns, mais tarde, enveredariam pela arte sociológica; ou uma componente de carácter ecológico e antropológico, como as acções desenvolvidas por Jan Dibbets, Richard Long e tantos outros, que iriam dar origem à arte ecológica, à “Earth Art”, à “Land Art”; ou ainda se debruçavam

sobre problemas relacionados com a fenomenologia da percepção e realizariam experiências sobre os comportamentos e a comunicação, o que os levou a influenciar as artes de acção e a própria arte corporal e as artes do comportamento, para não falar da influência que, por certo, exerceram nas próprias ciências, através dos investigadores que com eles trabalharam ou que, de um modo indirecto, tomaram conhecimento dos seus trabalhos.

A segunda tendência teria como objectivo principal o estudo da linguagem, de um modo semelhante ao que foi desenvolvido por Carnap e Wittgenstein, que viam na metafísica, como refere este último, “ (...) uma expressão da atitude da pessoa relativamente à vida, isto é, qualquer coisa de semelhante à arte, tendo para além desta a vã pretensão de querer raciocinar.” (Abbagnano 1977: 41). Os artistas que integraram esta segunda tendência dedicar-se-iam essencialmente à análise do conhecimento, incluindo o da própria linguagem, do ponto de vista da estrutura e do sentido do discurso. Foi aprofundada pelo grupo inglês “Art & Language” (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell), fundador da revista “Art-Language” — 1969.

Os seus trabalhos consistiriam essencialmente em proposições ou enunciados que conduziam a uma auto-reflexão intencional através de práticas analíticas dessas mesmas proposições artísticas, que assumiam, por vezes, o carácter — pelo menos aparente — de verdadeiras investigações filosóficas e semânticas, o que seria interpretado por muitos como uma ligação da arte conceptual com o neoempirismo e o neopositivismo ou positivismo lógico.

Como é evidente, nesta tendência existe uma preponderância da ideia sobre a realização, quase eliminando o objecto. Isto, se tivermos uma concepção tradicional de objecto, pois parece-me que hoje não restam dúvidas de que mapas ou textos ampliados, mesmo se destruídos no fim da acção, podem ser considerados objectos, não só pelo suporte material que contêm como pela utilização da própria linguagem em análise (“support-languages”), tal qual como qualquer pedaço de papel ou tela pintados. Aliás, este problema foi posto mesmo por Terry Atkinson, citado por Ursula Meyer, que, embora acreditando que a linguagem acerca da arte se estava a transformar na linguagem da arte, não compreendia que apelidassem as formas de arte desenvolvidas pelo grupo de “art theory” (Art & Language Press) de “art criticism” e sustentava que tudo dependia da intenção do artista que realizava o “art work” e do contexto — ambiência em que a obra era apresentada.⁹

Levando a discussão mais longe, o grupo resolveu, por exemplo, declarar Oxfordshire como “art ambience” e interrogar-se acerca de como se poderiam classificar os objectos que dela faziam parte. É evidente que acabaram por cair na utilização tautológica da linguagem — embora rejeitassem tal ideia —, o que impediu um mais profundo equacionamento de alguns problemas e os fez entrar no que se poderá talvez considerar uma nova forma de “kitsch” — o “kitsch” intelectual — isto é, uma falsa análise de questões, que

conduz a uma verborreia desgastante.¹⁰

Kosuth, para além de ter organizado um “reading-room”, tentou centrar a sua actividade na elaboração de um dicionário ideológico, que trata de diferentes aspectos acerca de uma ideia (Battcock 1977: 113) e que alguns interpretaram como sendo uma tentativa de eliminar a ambiguidade dos significados à procura de uma monossemia. Uma das suas obras mais conhecidas, “One and three chairs” — uma cadeira, uma fotografia de uma cadeira, o mais despida possível de qualquer carga conotativa, e uma definição de “cadeira” retirada de um dicionário —, tenta abolir a relação entre o signo e o objecto, relacionando apenas os signos entre si (verbais e visuais), num plano metalinguístico.

No entanto, como muito bem viu Venet, outro artista conceptual que se dedicou à análise do conhecimento, procurando nas ciências um modelo de linguagem exacta aplicável à arte, e cujas obras são de um modo geral ampliações de folhas de rosto e índices de livros sobre matemática, gráficos, etc., a utilização dos signos linguísticos não é suficiente ao artista para o estabelecimento de uma comunicação eficaz com o fruidor.¹¹ Opinião que foi partilhada por artistas como R. Barry, que dizia utilizar a linguagem como um signo para indicar às pessoas a presença da arte e prepará-las para ela.

Ainda dentro deste tipo de conceptualismo existem numerosos artistas que, como On Kawara e o próprio Sol LeWitt, criaram obras que resultam de jogos com base em associação e combinações, conscientes ou não, de palavras ou letras — como sugerido pelas 26 actividades indicadas pelas letras do alfabeto. Por vezes, a arte conceptual apresenta, quando observada de modo superficial, aspectos que se podem confundir com os da poesia concreta, embora as palavras que normalmente constituem os textos da arte conceptual não procurem nunca estabelecer as relações formais, verbais, visuais ou fonéticas

9 “Painting and sculpture, et al., have never been out of the service of the mind, but they can only serve the mind to the limits of what they are. The British conceptual artists found at a certain point that the nature of their involvements exceeded the language limits of the concrete object, soon after they found the same thing with regard to theoretical objects, both put precise limits on what kind of concepts can be used” (Meyer 1972: 17). “... If a bottle rack could be asserted as a member of the class ‘art-object’, and a crane can be asserted to be at one time a member of the class ‘crane’ and at another time a member of the class ‘crane and art-object’ and then can be asserted to lose its ‘art-object’ status (and so on), all these changes being dependent on changes of ambience perhaps a further development can be constructed through applying such an assertion of declaration to ambiances rather than objects” (Meyer 1972: 19).

10 De que Wilson citado em Menna (1977: 69) nos dá um bom exemplo: “Mi posición es ésta: me parece oportuno que no haya discusión sobre el arte, para que se pueda determinar si es oportuno que haya discusión sobre el arte.”

11 “... el recurso a los signos lingüísticos no parece suficiente, ya que su significado es diferencial y depende de las relaciones que aquéllos mantienen en la cadena lingüística. El término, según el contexto, presenta una es traficación de sentido y es de esta multiplicidad de donde surge la imagen poética” (Menna 1977: 72).



Figura 3.1 Arte conceptual e neoconceptualismo

que são uma constante nos trabalhos da poesia concreta. Importante, sem dúvida, esta tendência caiu talvez num formalismo que pretendia evitar (e foi pena), porque alguns artistas estariam por vezes mal informados teoricamente e foram, na prática, incapazes de delinear uma acção continuada e coerente, ficando-se por atitudes extremistas, exibicionistas e imaturas, sem qualquer significado e, em alguns casos mesmo, oportunistas — como, por exemplo, a de Lawrence Weiner, que privilegiou a linguagem, pois trabalhava com objectos ausentes os quais evocava metaforicamente, defendendo que o artista devia renunciar à sua posição de artista e colocar-se na posição de Deus, para que nunca pudesse utilizar a arte contra os seres humanos. De um modo geral, no entanto, esta tendência apresenta-se como uma achega válida ao reconhecimento da estética como ciência, sublinhando ao mesmo tempo a capacidade da arte em assumir a sua função como pensamento e forma privilegiada de comunicação. Ainda que, por vezes, como com Robert Barry, citado por Ursula Meyer, de um modo menos claro, através de novas formas de humor libertador — aparentemente sem sentido e ultrapassando os limites da “consciência possível” — mas que, devido à sua capacidade crítica e corrosiva, encontrou um caminho para o despertar da consciência colectiva e a reforma das mentalidades.¹²

Após esta análise, se nos interrogarmos confrontando, pois, por exemplo, as criações conceptuais, que acabámos de referir e estudar, com as

12 A propósito de uma sua exposição referiu: “My exhibition at the Art & Project Gallery in Amsterdam in December’, 69 will last two weeks. I asked them to lock the door and nail my announcement to it, reading: ‘For the exhibition the gallery will be closed” (Meyer 1972: 41).

criações actuais do neoconceptual, inclusivamente as de Kosuth, nas últimas quatro décadas, e que iremos aprofundar na Parte II deste volume, verificamos que os principais elementos diferenciadores, entre os dois conceptualismos, talvez sejam:

- 1) o neoconceptual apresenta uma forte fundamentação teórica e filosófica (filosofias que informam a pós-modernidade), de natureza transdisciplinar (pensamento da complexidade) e vocação neoperspectivista.
- 2) ainda que o conceptual continue a ser uma “art as idea as idea”, há um maior desprendimento em relação ao objecto artístico, pois os contextos conceptuais criados visam a plasticidade aprofundada dos entendimentos e identidades, muito para além das proposições simples, dos conceitos mais imediatamente visíveis e apreensíveis, que, na arte conceptual dos anos 60, faziam com que mesmo as “sentences on art” fossem tidas em conta também, ou sobretudo, do ponto de vista formal, preocupados que estávamos, ainda, então, em comprovar que a linguagem se poderia assumir como suporte. O neoconceptual vê mais a linguagem, a escrita, enquanto meio de natureza muito transitória, meio, que como uma voz ao telefone, deixa de ter existência real assim que apreendemos a mensagem, incorporando-a em nós.
- 3) procura-se, nos dois conceptualismos, essencialmente, a criação de ambientes e envoltórios vivenciais, pela instauração de condições teóricas inovadoras, que fomentam a modificação de atitudes face à arte e à vida. A arte, é claro, é entendida, aqui, como integrada de forma natural num todo conceptual e vivencial, um acontecimento em que o saber se olha, se percepção como um todo, enquanto sabedoria de vida.

Assim, a diferenciação entre os dois conceptualismos surgiria, pois, de forma espontânea e natural, enquanto se comparavam as criações conceptuais dos dois períodos históricos. Alternando entre o passado e o presente, o professor usaria os métodos dialógico, regressivo e comparativo, sem ostentação, invocando para a conversa os conhecimentos atrás referidos, de forma natural, pela visualização e análise de imagens elucidativas.

A figura 3.1 dá-nos bem a ideia de que conceptualismo e neoconceptualismo têm à partida, e terão, possivelmente sempre, muito em comum.

O diálogo pedagógico deve-se dar sem esforço. Aos docentes cabe deixá-lo fluir de forma necessariamente espontânea, competindo-lhes, continuamente, a conversão e/ou aproveitamento de intervenções menos felizes e adequadas, procedendo às inflexões necessárias, à manutenção de um diálogo e debate de qualidade. Tarefa difícil, é claro, pois exige criatividade, imaginação, empenhamento verdadeiramente entusiasta, e a entrega feliz que lhe confere esse carácter único de convivialidade vivencial. Na verdade, muito do que nos esforçamos para que aconteça na sala de aula acontece também

noutros espaços em que a partilha exige dos receptores/fruidores um esforço de reconstituição e recriação das realidades, e a aprendizagem e domínio de contextos metalinguísticos muito próprios. Como sabemos, todas as áreas e domínios de conhecimento do humano tendem a exigir-nos grandes capacidades de abstracção e recriação das realidades, quer falemos das ciências ditas exactas, quer das ciências humanas e sociais, quer, ainda, das áreas artísticas, com especial destaque para as artes visuais, dramáticas e, muito especialmente, para a literatura.

Mundo da vida

Tese: Ter sempre em conta que os desenvolvimentos didáctico-pedagógicos não só se devem reportar frequentemente ao mundo da vida, como devem tomar e devolver o aluno no e a esse mesmo mundo da vida, no início e termo dos mesmos desenvolvimentos.

Algumas das realidades artísticas, em relação às quais é muito difícil estabelecer plataformas de entendimento válidas para todo o grupo-turma, são as que se prendem com categorias estéticas, que, por sua vez, assentam em entidades, categorias abstractas, que, devido ao alto grau de subjectividade com que as apreendemos, ganham, quando melhor focalizadas, um carácter quase metafísico.

Este é o caso dos conceitos de naturalismo/ realismo/ idealismo, aplicados às artes. É evidente que estes conceitos estão já definidos, estudados, quase até à exaustão. Mas será que é fácil estabelecer uma sintonia, ainda que baseada em dissentimentos, no grupo-turma? Afinal, quando olhamos a “Ponte de Nantes” de Corot (1868-1870) e “La Grenouillère” (1869) de Monet, qual das duas criações se enquadra melhor no nosso entendimento de realismo? Não será que a paisagem de Corot é muito mais estática e carente de vida do que a de Monet, que, fugindo à representação superficial das aparências, conseguiu, de forma cabal, captar o próprio “élan” vital de uma realidade que só permanece na condição de reter e fixar em si a imutabilidade da mudança que caracteriza a vida? Não será que Corot, ao pretender fixar a vida, se fixou, antes, nas aparências, aproximando-se, sim, do naturalismo?

E se olharmos o “Dom Quixote” de Daumier (1868), comparando-o com, por exemplo, um outro Dom Quixote, bem mais “realista” e/ou mais actual, não sentiremos que o primeiro capta e eterniza melhor, nos seus traços evanescentes e idealizados, a imagem do lutador, que, desde sempre, na história humana, lutou solitário contra os moinhos de vento, procurando defender, contra tudo e contra todos, os ideais humanos, tornando-se, assim, uma figura esmaecida? Esquecido de si, depressa se torna objecto de escárnio, até

ressuscitar da cruz em que o humano fixa temporariamente todos aqueles que lhe dedicaram a vida. Afinal, qual das duas representações é mais realista? Não será que Daumier, ao impregnar a sua criação de uma tão forte idealização a tornou profundamente realista, pois foge ao simulacro de realidade que caracteriza o realismo, enquanto e se apenas visual? Para a compreensão e o aprofundamento de todas estas questões foi-nos fundamental o contributo de Noam Chomsky, da escola de Port Royal, da relação que estabelece entre a linguagem e o pensamento e da distinção que, a este propósito, desenvolve entre “estruturas profundas” e “estruturas de superfície”. Não há dúvida que o som e/ou as imagens visuais, enquanto não traduzem um pensamento e/ou um sentir profundos, apenas nos dão a conhecer as aparências visíveis de uma realidade, as suas “estruturas de superfície”, aproximando-se mais do naturalismo do que do realismo, a não ser que estejamos a falar de realismo enquanto e/ou apenas visual.

O mesmo acontece quando, de acordo com ideais resultantes de motivações religiosas, ideológicas (políticas, sociais, cívicas), se simulam as aparências da realidade, sem as conseguirmos impregnar do nosso entendimento e sentir profundos, e ficando-nos, pois, por um idealismo superficial, incapaz de atingir as “estruturas profundas”, o verdadeiro realismo, sempre necessariamente carente de uma autenticidade real para subsistir.

A esquematização que a seguir apresentamos (figura 4.1) pode dar-nos uma ideia de tudo isto. No entanto, só a discussão fundamentada, após a visualização de múltiplas situações, nos permite uma compreensão aprofundada, criando plataformas de entendimento no grupo-turma, acerca de realidades que só são simples para aqueles que se contentam com a visão e compreensão superficial dessas mesmas realidades, nomeadamente a realidade artística, e que, no entanto, fazem parte do nosso quotidiano e das categorias com que fixamos, ordenamos e pensamos o nosso mundo — o mundo da vida. Reflectir, pois, sobre todas estas questões é, sobretudo, reflectir sobre nós próprios e a forma como percebemos a realidade e a vida.

Assim, o verdadeiro realismo revela, em maior ou menor grau, as “estruturas profundas” da realidade que trata (não apenas o aspecto visual, as formas). Pode ter um carácter mais ou menos naturalista, mais ou menos idealista, mas é, principalmente, autenticidade, mesmo se preocupado com a representação da realidade ou com a revelação de um ideal humano, cívico, religioso. Em consequência, é necessário, ao proceder à descodificação de formas linguísticas profundamente realistas — visto que estas excedem uma mera organização formal (sons e/ou imagens visuais), que envolvem entendimentos profundos e exigem dos fruidores a sintonia e/ou partilha, ao nível das “visões do mundo”, com os criadores —, estar motivado para se dar, também a si próprio, a ver. Esta interacção acabará por enriquecer, mutuamente, os três pólos presentes no acto da fruição (figura 4.2).

Outras realidades bem mais simples, mas que exigem de nós análises

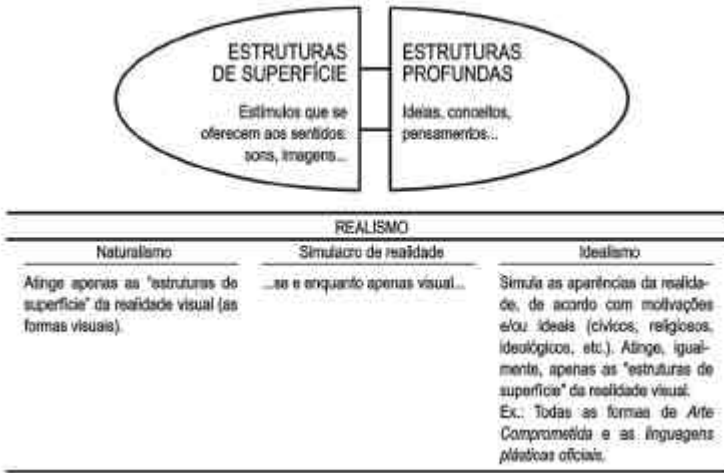


Figura 4.1 Realismo



Figura 4.2 Fruição artística

clarificadoras, e, sobretudo, experienciais, são, por exemplo, a de citação, já referenciada por nós noutra obra, e a que voltaremos de novo. Com esta pequena sistematização, presente no esquema que lhe dá corpo logo a seguir, facilmente se depreende, através de algumas análises retrospectivas de conteúdos programáticos já abordados, que existe uma multiplicidade de formas, motivações (facilmente apreensível nas análises das respectivas contextualizações) e procedimentos ao nível da realização das citações iconográficas e/ou formais. A compreensão destes procedimentos citacionistas, é fundamental, por exemplo, à compreensão das realidades artísticas dos anos 80,

CITAÇÃO ICONOGRÁFICA E/OU FORMAL				
Uma realidade complexa e multifacetada presente ao longo de toda a história da criatividade humana				
Como motivo integrado numa composição, num novo contexto, em que ganha um novo sentido e carácter, por vezes crítico	Como motivo de reinterpretação:	Como motivo (memória) - na procura de raízes culturais: • Individuais; • Regionais ou locais; • Nacionais; • Humanas.	Como motivo de uma pintura hermética e aparentemente, por vezes, sem sentido (pastiche?).	Como modelo (Inclusivamente técnico).

Figura 4.3 Citação/citações

Quadro 4.1 Vanguarda / vanguardas

VANGUARDA / VANGUARDAS
<p>Inicialmente, o termo vanguarda (s.f. — ing. <i>vanguard</i>), designava a dianteira ou frente de um exército; a frente de qualquer coisa ou lugar, como podemos encontrar em qualquer dicionário comum (Fontinha). Posteriormente, “o termo, de categoria militar que era, torna-se social, político e cultural (...) por meio de uma série de motivos que mergulham nas próprias raízes da transformação ocorrida no trabalho intelectual e provocada pela ciclópica mutação produtiva e de classe do sistema capitalista.” (Rosa 1989: 306).</p> <p>Na área artística (artes visuais), as suas conotações são múltiplas:</p> <p>Vanguarda — “pressupõe uma rutura com os sistemas estabelecidos (político, artístico, etc.)” (Pierre Cabanne).</p> <p>Vanguardas modernistas — inovação apenas ao nível formal, superficial (decorativismo). Carecem de autenticidade.</p> <p>Vanguardas contestatárias ou supostamente revolucionárias — Estão ao serviço de uma ideologia mais ou menos revolucionária (“engagés” — empenhada). As linguagens que utilizam carecem de inovação e adequação verdadeiramente revolucionárias. Permanecem, na maior parte dos casos, ligadas a esquemas formais convencionais e ultrapassados (por vezes abrem brechas no <i>devoir</i> artístico institucionalizado).</p> <p>Vanguardas que advogam a negação total ou parcial de arte — acabam, de um modo geral, por se integrar no sistema.</p> <p>Assim, na acção das verdadeiras vanguardas a inovação estética corresponde a uma necessidade determinada pela própria evolução artística.</p> <p>Há uma coincidência entre o individual e o social.</p> <p>O artista como sujeito <i>transindividual</i> dá a ver, na sua obra, as visões do mundo, do grupo humano, social, intelectual em que está inserido.</p> <p>Estamos, assim, frente a uma necessidade de renovar as linguagens (de todos os tipos) e os códigos utilizados, de modo a contribuir para a transformação cultural do público, dando lugar a uma maior compreensão das realidades sociais e culturais.</p> <p>Transvanguarda — Pós-modernismo</p> <p>Transvanguarda? (neologismo)</p> <p>Trans. pref. (lat. <i>trans</i>) — Significa: <i>além de, para trás, através, etc.</i></p>

quando se procura entender a pós-modernidade, contexto em que são vistos e abordados, muitas vezes, como se de uma realidade nova se tratasse (figura 4.3).

Uma outra questão a analisar, neste mesmo período, embora nos

surgisse, durante algum tempo, como proscria, mas que, na verdade, está sempre presente em toda a história da produção estético-artística humana é a de vanguarda (quadro 4.1), sendo determinante estudá-la, tendo sempre em conta o papel dos grupos que mais contribuíram e ainda contribuem para o seu aparecimento, manutenção e renovação.

Clarificar estas realidades, fazendo os nossos alunos compreenderem que existem múltiplas “nuances” das mesmas, sob uma mesma etiqueta, é desfazer os equívocos, que a aceitação do pensamento complexo sempre nos possibilita. Estamos certos que é sempre preferível perceber que a complexidade é, no conhecimento aprofundado, uma constante, do que aceitar equivocadamente a simplicidade, crendo na impossibilidade da partilha do conhecimento, pois depende, em absoluto, da subjectividade de cada um, e caindo, assim, num relativismo laxista e/ ou em atitudes fatalistas desmotivantes e desmotivadoras.

Aprofundando um pouco a aparentemente difícil questão da vanguarda, e/ ou vanguardas se preferirmos, concluímos que, de um modo geral, nas últimas décadas (antes deste conceito se tornar, como acabámos de referir, uma realidade proscria por uma pós-modernidade nascente, nos anos 80, criando assim espaço para o nascimento da pós-vanguarda, ou, se preferirmos, de uma neovanguarda) todos os estudiosos dos factos e/ ou fenómenos estéticos e artísticos (sociólogos, estetas, historiadores e/ou críticos de arte, etc.) estavam e estão de acordo em reconhecer, apesar das já muito referidas ausência e/ou esbatimento das ideologias e a alteração de valores, que, no conceito de vanguarda artística, como no de qualquer vanguarda, estava implícita uma rotura com os sistemas estabelecidos, como disse Pierre Cabanne (Ragon 1971: 106). Essa rotura é sinal de um recomeço, renovado e pelos menos hipoteticamente enriquecido, que pressupõe normalmente um confronto, uma oposição, com o sistema de que derivou e a que não mais pertence, ou com sistemas que lhe são alheios e com os quais entra em confronto, confronto esse determinado pela razão da sua própria existência.

O conceito de vanguarda assume-se assim, aqui, etimológica e convencionalmente, como “guarda avançada”, realidade que se antecipa a uma realidade já existente, tomando a dianteira em relação a essa mesma realidade, anulando, pois, quanto a nós, a visão de vanguarda artística, enquanto realidade artística pura, separada claramente das restantes realidades e/ou contextos, mero esteticismo, autónomo em relação à vida e à sociedade (burguesa ou não), em que a arte, sobretudo nos dois últimos séculos, isto é, a arte da modernidade e da pós-modernidade artísticas (enquadrada e/ou rejeitando o seu enquadramento em vanguardas e neovanguardas), seja vista, como também refere Peter Bürger na sua teoria da vanguarda, como separada ou estranha à “praxis vital”:

Os vanguardistas vêm como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa a

sua superação da praxis vital (...) [e] tentaram, pois, uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não devia ser pura e simplesmente destruída, mas sim reconduzida à praxis vital, onde seria transformada e conservada. É importante observar que o vanguardista aceita assim um momento essencial do esteticismo. Este havia distanciado o conteúdo da obra em relação à praxis vital. A praxis vital, à qual o esteticismo se refere por exclusão de partes, é a racionalidade dos fins da vida prática burguesa. Os vanguardistas não tentam em absoluto integrar a arte nessa praxis vital; pelo contrário, partilham a recusa do mundo ordenado conforme à racionalidade dos fins que o esteticismo havia formulado. O que os distingue deste é a tentativa de organizar, a partir da arte, um nova praxis vital (Bürger 1993: 90-91).

Creemos, pois, também, que mesmo as formas artísticas que se possam considerar mais individualizadas, enquanto idiolectos e/ou linguagens privadas, são sempre realidades inseridas na “praxis vital” em que o artista, enquanto humano, se insere. E ainda que este procure apenas traduzir nas suas criações os seus estados de alma, as suas emoções e sentimentos mais recônditos, o seu inconsciente, as suas teorias, como é que poderá, enquanto ser socializado, mesmo que procurando fugir por todos os meios ao contacto com as comunidades humanas e/ou por elas sendo declarado e tratado como proscrito, escapar ao cadinho que o forjou, que o moldou? Poderá qualquer forma, qualquer ideia, fazer desaparecer o fundo, o contexto do qual se destacou? Poderá, pois, o artista, por certo, renegá-lo, subvertê-lo ou procurar anulá-lo, mas, enquanto viver, ainda que alterando totalmente a sua própria forma, esta matriz originária não deixará de estar sempre presente em si, enquanto memória primeira da sua natureza e realidade. Essa é a inevitável e estranha maldição dos seres e realidades que não têm o poder de forjar a sua própria existência.

É evidente que a crença na superação dos contextos estéticos normativos e vivenciais, que as estéticas idealistas, a que, no século XIX, a interpretação mais comum de arte pela arte dá corpo, forjaram ao longo da(s) história(s) humana(s) e estão imbuídas de tentativas de imposição de ideologias autocráticas, mesmo quando, aparentemente, democráticas, que faziam com que a arte, desenvolvida em conformidade com as normas estilísticas (os cânones definidores dos estilos), estivesse em conformidade igualmente com as normas sociais vigentes:

Enquanto um estilo domina, a categoria de meio artístico é opaca porque na realidade só se dá como algo de especial. Um rasgo característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste, precisamente, em não terem elaborado nenhum estilo; não há um estilo dadaísta, nem um estilo surrealista. Na verdade, estes movimentos acabaram com a possibilidade de um estilo da época, ao converterem em princípio a disponibilidade dos meios artísticos das épocas

passadas. Só a disponibilidade universal generaliza a categoria de meio artístico. (Bürger 1993: 47)

Esta visão é por demais simplista para que corresponda à realidade. Na verdade, e hoje este facto é claramente visível, várias vanguardas, como as diferentes formas de arte, coexistem. Assim, ao lado das verdadeiras vanguardas — cujo poder inovador da forma estética corresponde a uma necessidade íntima, artística, determinada pelo seu próprio crescimento estético-artístico — florescem as vanguardas modernistas, cuja inovação é apenas ao nível superficial, utilizando esquemas formais ultrapassados, carecendo, pois, de autenticidade e verdadeira qualidade, pactuando com um poder oficial de carácter transnacional, globalista que lhes aprecia o decorativismo, a imagem feliz que, enquanto esteticismo acrítico, institucionalizado, fornecem da face desse mesmo sistema; as vanguardas contestatárias ou supostamente revolucionárias, ao serviço de uma ideologia mais ou menos revolucionária, que atraem sobre si as iras dos sistemas em que estão inseridas e com os quais entram em confronto; ou, ainda, as vanguardas que, pela negação total ou parcial da arte e da sua própria existência enquanto vanguardas, pela criação de uma anti-arte que sustentam com o entusiasmo da sua juventude, atraem sobre si as atenções da crítica, dos “marchands”, dos “dealers”, dos curadores e comissários com quem dizem não pactuar, mas todas elas acabando, mais ou menos gostosamente, por se deixar integrar num sistema dotado de um apetite verdadeiramente devorador (sempre atento a todas as possibilidades de aproveitamento do facto artístico), com o decorrer dos anos, o dissolver dos grupos, a “entourage” pelo “establishment”. E isto, diga-se abrindo um parêntesis, acontece a todos os níveis da produção humana - nas artes, todas elas, na investigação de qualquer área científica e, também, na investigação estético-artística. Kuhn referiu-se, e muito bem, a todas estas questões quando procurou distinguir entre “ciência normal” e “ciência revolucionária”, como já referimos noutra ocasião.

De todas as formas de vanguarda anteriormente descritas, apenas as vanguardas modernistas estão, em absoluto, integradas no sistema. Mas, embora professem uma arte bem aceite pelas autoridades e pelo público, muitos dos seus artistas recorrem a escândalos que mantêm a publicidade necessária à motivação da compra do seu produto no mercado. No entanto, tal não fere a sensibilidade do sistema, já acostumado às extravagâncias dos seus monstros sagrados. Passear-se de elefante, exhibir-se nu, são actos que só chocam se forem realizados por comuns mortais. Como nos diz Marcuse, tentando convencer a Nova Esquerda da inutilidade destes actos e da necessidade de adoptar um “esprit de sérieux”:

(...) o salutar impulso para épater le bourgeois já não alcança o seu objectivo, visto que o ‘burguês’ tradicional já não existe e nenhuma ‘obscuridade’ ou

loucura pode chocar uma sociedade que fez da pornografia um negócio florescente e institucionalizou a loucura na sua política e economia (Marcuse 1973: 56).

E, assim, o artista integrado e os seus “marchands” têm de utilizar verdadeiros truques de “marketing” e/ou publicitários, constantemente renovados, pois o objecto artístico, como qualquer outro produto, sofre o fenómeno de “perempção”, ou melhor, de uma prescrição determinada por prazos de validação estabelecidos à partida, como se se tratassem de objectos ligados a uma moda, com um interesse meramente sazonal.¹

Para, evitar, justamente, toda esta especulação desenvolvida em torno do objecto artístico e o tratamento diversificado dos artistas, que até à celebridade são considerados párias da sociedade (nos sistemas capitalistas), acreditou-se, nos anos 60, que as sociedades socialistas, ditas democráticas, por exemplo, atribuiriam ordenados fixos e iguais aos seus artistas. Tal procedimento seria fruto, antes de tudo, dizia-se, da ideia democrática de aceitação e reconhecimento, por estas sociedades, de todos os seus membros, que tendo em conta o bem-estar que todos deveriam desfrutar, não mostravam rechar os artistas, fosse qual fosse as acções que estes desenvolvessem.

As vanguardas revolucionárias ou contestatárias, por sua vez, falsa ou verdadeiramente “engagées”, essas, hoje como ontem, põem em causa o “establishment”, os sistemas políticos e financeiros, que procuram denunciar, mas, no seu afã de conseguir rápida e eficazmente aliciar as populações para as suas ideologias, esquecem que a obra de arte é, como dizia Francastel, um lugar de reencontro entre os espíritos,² e que, portanto, antes de tudo, é necessário estarmos certos de que o aqui e agora é a ocasião do encontro, e que as obras que construímos possuem o “signe-relais” necessário ao diálogo dos espíritos. No entanto, como as cadelas apressadas do provérbio popular, as obras de tais vanguardas, e a comunicação que pretendem estabelecer, não atingem as massas urbanas despolitizadas e passivas, pois a linguagem que utilizam carece de coerente inovação e adequação (verdadeiramente revolucionárias), permanecendo, na maior parte dos casos, ligada a esquemas formais convencionais e ultrapassados — se não mesmo reaccionários. Mas, o alerta lançado por muitos destes contestatários guarda a força das missões suicidas e/ou terroristas, força que, se não é sempre, e não é quase sempre,

1 No entanto, a celebridade dos artistas é conseguida cada vez mais rapidamente, como diz Steinberg: “Le laps de temps qui s’écoule entre le premier choc du scandale et l’acceptation reconnaissante ne cesse de se réduire. Au rythme actuel de l’adaptabilité du goût du public, il faut à peine sept ans pour qu’un jeune artiste, avec un rien de fauve en lui, passe du stade de l’enfant terrible a celui de sénateur chevronné” (Ragon 1971: 109).

2 “(...) un lieu de rencontre entre des esprits, elle est un signe, un signe relais au même titre que tous les autres langages” (Francastel 1970: 9).

válida, em certos casos é bem sucedida no abrir das brechas — pelo impacto das suas obras e acções artísticas — nas mentalidades embotadas das populações, pelos ritos entorpecentes das falsas sociedades da informação, do conhecimento e do desenvolvimento. O que não quer dizer que estejamos de acordo com Marcuse, quando diz que “ (...) só aquele que comete o acto desesperado pode julgar se o preço que irá pagar é demasiado alto — em termos da sua própria causa, como causa comum...” (Marcuse 1973: 57). Cremos que o despertar colectivo para uma praxis estética diária não é assunto de cada um, mas sim um sonho comum, a que todos temos de prestar contas e que não devemos retardar com acções precipitadas, que podem pôr em causa a tão necessária renovação das mentalidades.

Muito próximo deste tipo de vanguarda, pelo seu espírito contestatário, mas divergindo pela aparente ausência total de esquemas de aproveitamento e utilização da arte na procura de soluções políticas, se bem que ideologicamente ligadas a um niilismo anarquizante, quando não estupidificante, temos, ainda hoje, as vanguardas que proclamam uma negação total ou parcial da arte, da obra e do acto artístico, reclamando a sua morte. Guardas-avanzadas de quê e para quê?

São estas vanguardas as responsáveis, em grande medida, com as vanguardas modernistas, pela perda da aura da arte em geral, como referiu Benjamin. Ainda que essa não fosse a sua intenção primeira, conseguiram pôr cobro a problemas referentes à atribuição e/ou autoria da obra artística, à visão do artista enquanto médium dos deuses e/ou ser inspirado pelas musas e pelo além, vendo este, final e simultaneamente, reconhecidas a sua condição humana e o seu estatuto de criador intelectual e a sua inserção na história em devir (a sua historicidade, afinal) recuperados, e perdida, para sempre, a partilha da natureza divina, extra-humana, que o desresponsabilizava da necessidade e obrigação de constante reflexão e autocrítica.

Para além dos casos já referidos, quando falámos, por exemplo, da arte sociológica, ligados a uma conceptualização com raízes em Duchamp, e que pretendem expressar o seu desacordo radical com a arte, com os artistas ou com a integração da arte no sistema, surgiu em 1970, introduzindo novas questões, o grupo “Supports/Surfaces” (a designação nasce quando Pierre Gaudibert, responsável pela exposição de ARC1, exigiu uma denominação para os trabalhos de alguns elementos de um grupo até aí sem nome), que — defendendo a elementaridade e a unicidade de toda a pintura, o abandono da assinatura, da data, da moldura, e o uso da tela livre — pôs em causa a sua própria existência, na medida em que, se existisse, na realidade, uma verdadeira elementaridade ou unicidade da pintura e da arte, não se dariam as rupturas determinantes no nascimento de qualquer vanguarda, nem haveria inovação possível.

Contraditórios, estes criadores, nas teorias que advogam, são exemplo acabado da evidente impossibilidade de pôr em prática a teoria dos “

Supports/ Surfaces". Felizmente, mesmo hoje, decorridos quarenta anos mais, ainda não existem obras iguais, por mais simples e despojadas (a não ser que sejam cópias), e ainda continuam a ser determinantes no facto artístico as condicionantes históricas, biográficas e sociais, ao contrário do que pretendiam os "Supports/ Surfaces", que diziam fundamentar os seus trabalhos no materialismo dialéctico. Aliás, pretenderiam os "Supports/ Surfaces", afinal, um regresso às sociedades hierárquicas (como a egípcia), em que a arte, totalmente ancilosada por cânones estéticos e ideológicos, representaria apenas as elites; ou propor-nos-iam, antes, a arte de uma imaginária futura sociedade de "robots", uma arte idêntica para cérebros e personalidades idênticas, satisfazendo a todos idênticamente? Os "Supports/ Surfaces" são um exemplo claro.³

É tendo em conta os movimentos pseudo-esquerdistas como este,⁴ que escondiam o seu reaccionarismo sob uma capa de novidade e vanguardismo (bastante rentável, aliás), que as verdadeiras vanguardas, hoje, como ontem, têm de estar cada vez mais atentas. Assegurar o renascimento da arte, no caminho da inovação estética e da libertação humana, passa pela aceitação de contradições como: viver no sistema sem se deixar integrar; denunciar as contradições sem se deixar envolver; comunicar com as populações, o social em que estamos inseridos, permanecendo individual. Contradições essas que exigem do artista a permanente análise sobre si próprio e sobre o outro, realidade em que, se estiver atento, verá reflectirem-se as angústias do homem. Parafraseando Thuillier (1974), toda a verdadeira arte nasce num círculo estreito; e o crescimento e o amadurecimento da força subversiva dá-se lentamente e depende, em grande medida, da capacidade do artista em se debruçar sobre si próprio — no silêncio vivo das suas opções — onde encontra

3 Como referiu Thuillier: "(...) l'art peut manifester, sans intermédiaire, les fondements intellectuels d'une vision du monde" (Thuillier 1974: 26).

4 As suas teorias resumem-se a dez pontos. 1) Considérer l'Espace réel, s'attaquer à la vision monocentrée de l'Espace Renaissant. Envisager la peinture comme une topologie. 2) Travailler tous les refoulés de la peinture traditionnelle (endroit — envers, tension — détente, mollesse — dureté, mouillure — imprégnation, format, etc.). 3) Ne pas privilégier l'image, mais la considérer comme l'obligatoire produit d'un travail (le travail du peintre) devenant par abandon du logocentrisme, objet de connaissance. 4) Ne pas privilégier un matériau précis, mais assujettir l'image au travail sur le matériau et, par une analyse du matériau employé et du travail sur ce matériau, ouvrir le résultat au sens. 5) Analyser la peinture comme mise en scène de l'image du travail du peintre, donc déconstruction des composants traditionnels de la peinture et travail sur les éléments séparés. 6) Inscrire la peinture en tant qu'objet de Connaissance, donc ne pas l'assujettir à l'histoire seule de la peinture — mais l'envisager dans le champ des connaissances. 7) Ne pas privilégier l'auteur en tant qu'artiste (mystifiant, mythifiant) n'impliquant pas un savoir privilégié. Abandon de la signature et de la datation. 8) Travailler le marché de l'Art en ne privilégiant pas le tableau-marchandise, sujet à tous les aléas de la fragilité des matériaux. 9) Travailler la critique en la prenant au maximum en charge. 10) Exposer n'importe où des travaux non appréhendables dans une seule et unique vision" (Lepage 1977: 27).

reflectida a imagem colectiva.

Entrados no século XXI, por razões que já apontámos noutras ocasiões, razões que se prendem com a crescente reivindicação, por todos nós, de uma maior autonomia e subjectividade, próprios de um período em que se privilegia uma cada vez maior identidade e autenticidade, fruto de um maior conhecimento de si e do outro, é natural que, como referiu Bürger:

A legítima convivência de formas e estilos, a impossibilidade de nenhum deles poder arvorar a pretensão de ser mais avançado do que os outros, é a consequência para a arte pós-vanguardista do fracasso das intenções da vanguarda, como já demonstrámos. Na verdade, o próprio Hegel já tinha descoberto esta tendência na arte do seu tempo. ‘Encontramo-nos, assim, perante a dissolução do romantismo, no ponto de vista da época moderna, cuja singularidade consiste na subjectividade dos artistas se encontrar na sua matéria, não estando a produção deles já sujeita às condições impostas por determinadas obrigações de conteúdo ou de forma; pelo contrário, tanto o conteúdo como a técnica das criações ficam absolutamente à mercê do seu critério e autoridade. (Bürger 1993: 155-156)

E foi este, de um ponto de vista estritamente teórico, o contributo que, sendo na altura tido como discutível, hoje temos como claramente enriquecedor da transvanguarda (trans, pref., além de, para trás, através, etc.), que, com toda a pós-modernidade, essencialmente pluralista na sua essência, pôs em causa, julgamos que definitivamente, a estética idealista, normativa e discriminatória. Como refere A. Bonito Oliva:

A transvanguarda opera (...) no espaço precário do eclectismo e da contaminação, que desafiam continuamente o sentido da medida e a linha experimental unívoca das vanguardas. A obra é um segmento orgânico que tritura na sua temperatura quente todas as escórias da arte, levando-as na constelação de uma forma suave e temperada para a intempérie da história. (Oliva 1988: 130)

Mas até que ponto, estaremos, ainda hoje, nestes primeiros anos do século XXI, incentivando o nascimento de formas estético-artísticas imbuídas de um verdadeiro pluralismo criador, ou, antes, deixando-nos submeter às regras da livre concorrência e de um mercado cada vez mais desregulado e predatório, que nada respeita e tudo dessublima e desmitifica, inclusive a criação humana?

Para clarificarmos melhor esta questão, talvez seja de nos interrogarmos acerca do carácter e papel das “verdadeiras vanguardas” na sempre revolução festiva que empreendem, quer ontem, quer ainda hoje.

A forma estética continuará a mudar à medida que a prática política consiga (ou não) construir uma sociedade melhor. Nas condições mais favoráveis,

podemos prever um universo comum à arte e à realidade mas, nesse universo comum, a arte conservaria a sua transcendência. Com toda a probabilidade, as pessoas não falariam, escreveriam ou comporiam poesia; la prose du monde persistiria. O fim da arte só é concebível se os homens não forem mais capazes de distinguir entre verdadeiro e falso, bom e mau, belo e feio, presente e futuro. (Marcuse 1973: 118)

Palavras proféticas, estas, de Marcuse, que, em 1973, advogam já o termo das antinomias, das oposições clássicas e sintetizam as esperanças de muitos artistas das décadas de 60 e 70, no sentido de que a poesia e por conseguinte toda a arte deixem de ser feitas num leito como o amor (como referira Breton) e se tornem uma prática quotidiana. “Não se trata” — diz Alfredo Margarido — “de transformar o mundo em palco para que todos nele possam representar. Pelo contrário, trata-se de fazer desaparecer o palco e que não haja espectáculo, mas apenas a vida, o quotidiano reinventado em permanência (...)” (Margarido 1974: 56). No entanto, tal utopia, mesmo hoje, está longe de se concretizar. Se se assiste, por um lado, por parte dos artistas conscientes e das vanguardas intelectuais, à negação de toda a obra reificante, assiste-se, por outro lado, ao apertar do cerco pelas forças que sustentam o “establishment”, cada vez mais despertas e interessadas no aproveitamento, pela distorção, do fenómeno artístico. Se é cada vez maior o número de indivíduos que fazem da sua vivência diária um permanente acto de subversão silenciosa (como se diria nos anos 70), a verdade é que — como afirma ainda Marcuse (reportando-se à opinião de jovens alemães radicais) — “cada um de nós (radicais) está, de um modo ou outro, infestado, imbecilizado, saturado, ‘distorcido’, pelas contradições da sociedade estabelecida em que vive” (Marcuse 1973: 54). Poderão, pois, as verdadeiras vanguardas e o acto artístico em si permanecer imunes a todas as formas de poluição mental que as sociedades do espectáculo, os órgãos de informação, por exemplo, erguem à sua e à nossa volta, evitando, assim, que a libertação continue a ser apenas um assunto que diz respeito a cada um, um assunto exclusivamente particular? Não será demasiadamente grande o risco, que correm, de uma integração progressiva num mundo globalizado, pela perda gradual da própria identidade e do potencial subversivo?

Por vezes, as palavras de Duchamp — “Un tableau qui ne choque pas rien vaut pas la peine” (Um quadro que não choca, não vale a pena) — dão forças a acções na maior parte das vezes gratuitas, que não correspondem a uma verdadeira necessidade estética, mas que, pela violência e oportunidade com que abordam os problemas sociais mais em foco, parecem ser as únicas viáveis, aquelas que impedirão que se possa transformar em estátuas vivas as esperanças da libertação humana. Tal libertação não deve, no entanto, ser conseguida pelo sacrifício da dimensão estética da arte e da vida, pois, no momento em que esta se coloca ao serviço da defesa intransigente de qualquer



Figura 4.4 Consciência possível/consciência real

ideologia, de uma qualquer revolução, ela perde toda a força que lhe é inerente. E, se não podemos concordar com o princípio do taoísmo de que “só no estado de não agir não há nada que não possa realizar-se” (Sousa 1974: 43-44), a verdade é que a arte tem, como releva Marcuse:

(...) uma força subversiva capaz de neutralizar a agressividade dominante que deu forma ao universo social e natural. A faculdade de ser ‘receptivo’, ‘passivo’, é uma prévia condição da liberdade; é a capacidade de ver as coisas como elas são, de experimentar a alegria que nelas se encerra, a energia erótica da natureza — uma energia que apenas espera ser libertada; a natureza também aguarda a revolução! Essa receptividade [que não possui nada de estático] é, em si mesma, o terreno da criação; opõe-se, não à produtividade, mas à produtividade destrutiva (Marcuse 1973: 77).

É essa capacidade de ser receptivo, de funcionar, de certo modo, como grande receptor e amplificador — do eco, de que falou Cézanne — que faz do artista dos nossos dias um privilegiado. Privilegiado enquanto “sujeito transindividual”, porque dele depende, em grande parte, o despertar colectivo para a “praxis vital”, renovada e renovadora, pois a sua obra veicula e dá a ver as visões do mundo do(s) grupo(s) humano(s) em que aquele está inserido social e culturalmente. Tanto mais privilegiado quanto maior for a sua capacidade de reflectir, de comunicar a carga conotativa das vivências colectivas, livremente ampliada por uma sensibilidade apurada no aprofundamento da sua subjectividade e identidade. Pois, se em cada facto, em cada acto artístico, existe a marca inconfundível de um sentir individual, ela retrata, quando verdadeira, um sentir social. Por isso mesmo, é impraticável isolar o acto artístico, analisá-lo objectivamente. Para alguns artistas dos anos 60 e 70 (como os da arte

sociológica, da arte ecológica, etc.) o objectivo era mesmo que em cada “obra” — incompleta na sua essência — sempre fosse integrado o “acto de apreensão” do fruidor enquanto co-criador. O conceito de obra aberta, de Eco, seria pois limitado apenas ilusoriamente, porque, se o fruidor necessita de partilhar a mesma linguagem do artista, este — como meio amplificador e condensador, como já referimos — necessária e continuamente aferirá pelo meio social os seus níveis de comunicação e subversão, fonte que é do potencial subversivo e impulsionador, necessário à sua própria linguagem, numa sintonia resultante de um processo em “feed-back” que tem como objectivo “a unidade dialéctica do que é e do que pode (e deve) ser, a arte.”

Os resultados de tal processo dialéctico não devem, no entanto, ser encarados como obrigatoriamente bem sucedidos, pois — como diz Watts — “alcançar o êxito é sempre falhar — no sentido de que quanto maior é o êxito que se alcança num determinado caminho, tanto maior é também a necessidade de continuar a alcançá-lo. Comer é sobreviver para ter fome” (Watts 1975: 144-145). Está, pois, no crescimento das utopias, alimentadas por nós diariamente com a força subversiva da nossa imaginação, a única garantia de que não haverá nunca o fim da utopia, neste início do século XXI, a caminho da libertação humana.

É pelo facto de não aceitar esse fim da utopia, ilusoriamente surgido em qualquer curva do caminho, que a arte verdadeiramente de vanguarda tem sido posta em causa, olhada como um inimigo, pelas pseudo revoluções culturais que, com o seu autoritarismo, gostariam de a pôr ao seu serviço, suprimindo a sua força revolucionária, com o carácter normativo que lhe seria imposto. Tal atitude é comum, curiosamente, aos movimentos neoeconomicistas, ultraliberais e falsamente globalistas, como foi anteriormente aos movimentos ditos de extrema-esquerda (e de extrema-direita); esteve presente nas sociedades fascistas, na revolução russa e na revolução chinesa; na liderança comunista dos movimentos operários europeus; na recusa inicial, pela CGT, do único “happening” realmente bem sucedido — Maio 68. A maior parte desses movimentos ditos revolucionários acaba sempre por adoptar as correntes tradicionais (como lamentou Maïakovski), que, carecendo do poder renovador da inovação estética, não constituem um perigo latente, uma ameaça à ordem instituída ou a instituir. Segundo uma ideia de Dubuffet (citado em Gaudibert 1977: 93) a arte, como verdadeiro radical que é, que tem de permanecer, não constitui um cavalo de Tróia apenas para um capitalismo desorganizado e desregulamentado, mas também para todas as falsas ideologias ditas revolucionárias, que temem a desmistificação e para as quais se nega a desempenhar o papel de mais uma arma ao serviço da domesticação social global.

Permanecendo, isso sim, indiscutivelmente, uma força aliada na luta das verdadeiras vanguardas políticas, sociais e culturais, ao artista compete, ainda hoje, incentivar o renascer quotidiano das utopias; estabelecer o diálogo permanente e síncrono entre todas as pessoas, sem destruir as

especificidades e identidades dos povos; assegurar a impregnação de toda a arte, no cumprimento do seu papel libertador, ao tornar a vida e a criação uma festa colectiva (como desejou Mikel Dufrenne); fazendo, em suma, que a única função da arte, na exaltação permanente da sua liberdade, seja continuar a exigir, quotidianamente, o impossível.

Deslocações da errância

Tese: Manter, ao nível das deslocações da errância, desenvolvidas pelas diferentes coordenadas espaciais e temporais, o elo de ligação com o vivencial. Essa é a única referência que os alunos conhecem bem e a que se podem ancorar.

Se é importante tomar e devolver os nossos alunos no e a esse mesmo mundo da vida, no início e termo dos desenvolvimentos das análises a que procedemos, mais importante, ainda, é manter durante os mesmos desenvolvimentos um estreito elo de ligação com a realidade vivencial dos nossos alunos. A título de exemplo, se há faculdade humana constantemente presente em todos os momentos do processo criativo, e que levanta particulares dificuldades aos que procuram estudar estas realidades, enquanto processo de conhecimento, é a abstracção. Assim, referimo-lo já em outra ocasião, citando E. Morin: “todo o conhecimento é sempre tradução e construção”, que, evidentemente, se alicerça e edifica sobre as escórias do conhecimento passado. Aliás, envolvemos o processo criativo, como o fruitivo, de formas de estudo estéticas e sociológicas especializadas, para, tendo em conta interesses meramente operatórios, podermos mais facilmente proceder à focalização do nosso objecto de estudo e à análise e divulgação das realidades estético-artísticas.

Se analisarmos mais detalhadamente esta realidade complexa, concluímos que o mesmo acontece com todos os processos de análise tradicional das criações estético-artísticas, de inspiração estruturalista ou próxima do estruturalismo, como é o caso do método de análise e interpretação histórica das obras de arte de Erwin Panofsky, que aqui apresentamos sob forma simplificada e sintetizada.

Nos dois primeiros momentos de análise histórica da obra de arte (descrição pré-iconográfica e análise iconográfica), a capacidade de abstracção dos estudantes é fortemente posta à prova. Da sua leitura dependerá, apesar de, com a prática, se realizar de forma insensível, a interpretação iconológica, isto é, o momento em que procedemos, julgamos nós, à descoberta e



Figura 5.1 Processo criativo (1)

ESTRUTURA SIGNIFICATIVA DA OBRA DE ARTE	
Fisionomia da obra de arte (signos, códigos, mensagens)	
Significante / forma	Significado / conteúdo
Matéria (técnica) Suporte Factores formais → Elementos estruturais Motivos artísticos Composições Luz/sombra Textura Cor Volume	Histórias Atributos Imagens Alegorias Ideias Emblemas Temas Conceitos Símbolos
Descrição pré-iconográfica (pseudo-formal — factores formais) Leitura feita de forma espontânea e sensível	Análise iconográfica (movimentos artísticos, temas ou conceitos) Leitura feita de um modo reflexivo e mental
Interpretação iconológica (descoberta e interpretação de valores simbólicos)	

Figura 5.2 Interpretação histórica das obras de arte

explicação das leis internas que determinam a natureza da obra artística, enquanto signo, e às leis externas que determinam a sua natureza, enquanto facto histórico. Este terceiro momento é, pois, o momento sùmula, em que a síntese nos permite, em teoria, um todo resultante de “um discernir sem separar”.

Ainda que, actualmente, preferimos, já o dissemos, outras formas de análise, não há dúvida que, ao nível de uma interpretação menos elaborada,



Figura 5.3 Processo criativo (2)

menos caprichada, porque menos vivenciada emocional e conceptualmente, e portanto menos criativa, ainda nos socorremos frequentemente, devido à nossa formação, desta estrutura analítica, que corresponde, quanto a nós, a um primeiro momento interpretativo, à explicação “lato sensu”.

É natural, pois, que nos interroguemos acerca dos modos em que, também o criador, corporizou a sua capacidade de abstracção ao longo da história da arte. Tal facto, permitir-nos-á, sem dúvida, entender melhor os processos criativos (do artista e/ou operador estético, cf. figura 5.3), as criações (as obras e/ou intervenções estético-artísticas) e os processos de análise e/ou frutivos (do fruidor e/ou do público).

J.-E. Cirlot, em “El espíritu abstracto” (1970), assim como S. Giedion, em “El presente eterno. Los comienzos del arte” (1981), dão-nos preciosas achegas acerca de uma questão sem a qual não é possível pensar a arte, a vida e os nossos próprios processos de pensamento e análise.

O contributo de Cirlot vale sobretudo pela sua aproximação ao senso comum, no que se refere à compreensão de formas artísticas denominadas como abstractas, que, para este investigador, são apenas as inteiramente carentes de figuração — ainda que inclua neste grupo o que, nos anos 70, grosso modo, se denominava como esquematização intensa e semi-abstracção.¹

Os exemplos que, no entanto, nos dá de obras carentes de figuração não são, na realidade, convincentes. Na verdade, existem poucas obras, ou mesmo nem existem obras verdadeiramente abstractas, neste sentido e nos exemplos propostos por Cirlot. Por isso, quanto a nós, não se deverá confundir

1 “Aunque, en el dominio superespecializado del arte contemporáneo, deben denominarse abstractas solamente las obras enteramente carentes de figuración (espacio real, objetos, paisajes, figuras de seres animados e incluso de formas geométricas si se representan como objetos reales, con iluminación y perspectiva), (...) lo que, en la pintura del presente se denomina esquematización intensa o semiabstracción” (Cirlot 1970: 13).

abstracção com esquematização, seja qual for o grau desta. Na prática, uma espécie de lei da inércia obriga-nos a abreviar a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica para mais fácil e rapidamente alcançarmos a síntese, a interpretação, que rapidamente nos acalma e satisfaz, criando, quantas vezes, uma falsa leitura, uma leitura viciada, que nos faz ver imagens inspiradas no envolvimento visual que nos cerca, onde, realmente, não existem. A isenção do nosso aparelho visual, sempre em cumplicidade com a mente, é, pois, muito pequena.

Por seu lado, Giedion fala-nos de abstracção, enquanto operação mental, considerando a existência de vários conceitos, por vezes, divergentes, ao longo da história humana e da história da arte. Do seu estudo destacamos os seguintes tipos de abstracção: a abstracção, enquanto operação realizada num sentido próximo do termo grego “*afairesis*”, em que se procede à selecção do mais relevante e essencial, desprezando o acidental, o acessório, e a operação de abstracção, mais próxima do termo latino “*abstrahere*”, que privilegia, antes, o acto mental de retirada de aspectos de uma determinada realidade com o objectivo de submeter essa mesma realidade a uma observação mais intensiva.²

Giedion considera ainda um terceiro e quarto tipos, de abstracção, ainda que assentado em princípios e/ou pressupostos diversos.³ Mas, ainda que consideremos os dois últimos tipos de abstracção aplicáveis aos períodos pré-históricos, como o faz Giedion de forma magistral, já temos maior dificuldade em aceitar a sua aplicação à arte moderna, como este investigador também o faz. Assim, consideramos como um terceiro tipo de abstracção a que Léger, sem lhe dar esse nome, mencionou como sendo “um discernir sem separar”, que, conjugadamente com a ideia de que, como alguém referiu, “quando se avança muito na abstracção inventa-se concreto”, está subjacente a toda a arte moderna, e a toda a criação de um modo geral.

Neste sentido, consideramos, pois, que toda a arte moderna procura exercer este “discernir sem separar”, quer se trate do impressionismo, que focaliza a sua atenção e estudo nos efeitos da luz e densidade do ar sobre as realidades apreensíveis e representadas; do futurismo, que procura materializar os quanta de energia e/ou analisar as etapas sucessivas de movimentos

2 “Abstracción, en el sentido griego de *afairesis*, significa ‘a la vez el proceso y el resultado de la retirada [del ojo] de lo particular, lo accidental, lo no esencial, para obtener lo general, lo inevitable, lo esencial.” (Giedion 1981: 36) “(...) la abstracción se refleja tal vez en la palabra latina *abstrahere*, ‘sacar arrastrando’, también ‘apartar’. Intenta sacar algo del objeto — retirarlo — para, puesta esta parte a un lado, someterla a consideración más intensiva. Dicho de otra manera, un elemento de un individuo particular es aislado de los restantes” (Giedion 1981: 36 e 37).

3 “Un tercer tipo consiste en la mezcla de temas naturales transformados con símbolos abstractos”; “En un cuarto tipo, el empeño de concentración y simplificación se lleva tan lejos que el tema original ya nos es reconocible para el ojo no iniciado” (Giedion 1981: 46).

presentes nessas mesmas realidades; ou, ainda, no caso do cubismo e do neoplasticismo, focalizando, antes, a atenção na justaposição das múltiplas perspectivas de um motivo ou objecto (cubismo) e na análise da estrutura desses mesmos motivos (neoplasticismo) — todos estes movimentos transferindo, posteriormente, os resultados das suas pesquisas para as composições pictóricas e/ou escultóricas que criaram.

No entanto, em relação a movimentos ou tendências como a abstracção não geométrica, a acção do criador resulta antes de uma tentativa de captar aquilo que excede o real visível — os estados de alma, o inconsciente e/ou mesmo a realidade só apreensível com apoios e materiais técnicos muito especializados e que Wilhelm Worringer refere como “impulso artístico originário”.⁴ Aí, não há dúvida que “quanto mais se avança na abstracção inventa-se concreto”. Ainda hoje, a desconstrução no seu falar “muitas línguas” faz-nos sentir que estes dois posicionamentos se mantêm, pois que a sobreposição de “layers” nos obriga também a reter o sentido de “layer” para “layer”, o que, naturalmente, obriga a uma maior concentração, atenção e energia na descodificação e fruição de criações que apresentam um sem fim de interpretações e leituras.

Assim, transcrevemos, logo de seguida, dois excertos de textos de René Huyghe e Pierre Francastel, em que percebemos de forma clara diferentes entendimentos acerca destas questões:

Com efeito, (...) dizia Courbet aos seus alunos, quando retomava, para o aniquilar, o próprio nome da faculdade proscrita: ‘A imaginação na arte consiste em saber encontrar a expressão mais completa de uma coisa existente, mas nunca em supor ou em criar esta mesma coisa.’ Aliás, este credo era precedido pela declaração seguinte: ‘Defendo que a pintura é uma arte essencialmente concreta e não pode consistir senão na representação das coisas reais e existentes. É uma linguagem totalmente física, que se compõe (...) de todos os objectos visíveis. Um objecto abstracto, não visível, não existente, não é do domínio da pintura (Huyghe 1987: 226).

4 “(...) L’impulsion artistique originaire n’a rien à voir avec l’imitation de la nature. Elle est en quête de la pure abstraction comme seule possibilité de repos à l’intérieur de la confusion et de l’obscurité de l’image du monde, et elle crée l’abstraction géométrique à partir d’elle-même, de façon purement instinctive. Elle est l’expression accomplie, et la seule expression concevable pour l’homme, de l’homme, de l’émancipation à l’égard de tout arbitraire et de toute temporalité de l’image du monde. Mais ensuite elle tend également à arracher la chose singulière du monde extérieur, laquelle capte son intérêt dans une mesure prépondérante, à sa connexion obscure et déroutante avec ce monde extérieur et ainsi au cours du devenir, puis à la rapprocher, par la restitution artistique, de son individualité matérielle, à la purifier de tout ce qui est en elle vie et temporalité, à la rendre autant que possible indépendant aussi bien du monde environnant que du sujet de la contemplation, lequel ne veut pas jouir en elle de la vitalité qui leur est commune, mais de la nécessité et de la légalité où il peut se reposer de ses liens avec la vie comme dans la seule abstraction à laquelle il aspire et à laquelle il puisse accéder” (Worringer 1986: 75).

Numerosas obras de arte são designadas hoje, com algum à-vontade, como 'abstractas'. Há nisso o gérmen de um mal-entendido, já que elas são geralmente constituídas por elementos, em certo sentido mais concretos que os das obras clássicas. O artista abstracto, ao elaborar menos a sua percepção, para lhe conferir uma significação o mais geral possível, regista na tela elementos da sua visão fundamental, sem se preocupar com o grau da sua homogeneidade. Daqui, resulta que a sua arte é mais aberta, tem mais possibilidades, de factura e de leitura (Francastel 1987: 223-224).

Enfim, questões que, sobretudo no que se refere aos séculos XIX e XX, merecem longas e demoradas análises, pois, da sua clarificação dependem a compreensão, não só da arte, como da relação que esta estabeleceu com a ciência e o conhecimento em geral, ficando igualmente dependente da sua apreensão a própria compreensão do mundo e da vida.⁵

Para além de uma introdução inicial a estas questões, este é um assunto para se abordar continuamente, a propósito, sem, estamos certos, nunca o esgotarmos. De uma coisa estamos crenes, no entanto. Quanto mais o homem aprofunda o seu conhecimento acerca da natureza, da realidade, de si próprio, menos se preocupa com as aparências visíveis dessas mesmas realidades.

Paralelamente a esta questão, não podemos esquecer que também em muitas realidades artísticas existem qualidades que só interessa aprofundar de forma operativa, pois em toda a história da arte desenvolveram-se, desde sempre, duas dimensões artísticas que, em conformidade com dois tipos humanos bem determinados, apolíneo e dionisíaco (positivo-racionalista e idealista), subsistem, muitas vezes, dentro da mesma corrente artística, enriquecendo-a pelo dualismo das suas visões, pelo radicalismo das suas opções. Este facto será particularmente visível nos fins do século XIX, mas, no entanto, gradualmente, devido a um maior desenvolvimento da ciência e da técnica, dos estudos sociológicos, filosóficos, psicológicos e mesmo fisiológicos — que foram determinantes para uma maior compreensão do acto artístico em si, dos factores intervenientes na sua realização e do seu lugar nas vivências colectivas —, assistiu-se, então, à separação desses tipos de criação artística, embora prevalecesse latente, em maior ou menor grau, dentro de cada um deles, um pouco do outro — como extremos que se tocam, cara e coroa de uma mesma moeda.

5 Como nos diz Étienne Souriau: "Cependant, ces emplois de l'expression artiste abstrait risquent d'amener des confusions et de l'arbitraire. En effet, il n'a pas forcément coïncidence entre l'abstraction dans le procédé de pensée et l'abstraction de l'oeuvre réalisée. De plus, la pensée conceptuelle n'est pas incompatible avec une vive impression de réalité et d'affectivité, et des artistes peuvent joindre ces deux manières de penser. Enfin, le critique, l'historien, le contemplateur, ne sait pas toujours dans quel état d'esprit se trouvait l'artiste au travail, et s'il prétend le reconstituer à partir de l'oeuvre obtenue, il risque d'inventer un roman" (Souriau 1990: 11).

Se, normalmente, a aceitação de cada um deles, por parte do público, parece alternar-se — mesmo que se desenvolvam contemporaneamente — tal deve-se, quanto a nós, a determinações históricas, e não a um processo dialéctico que levaria um a determinar o outro, pois cada um deles obedece prioritariamente a uma determinação dialéctica global, a do seu próprio crescimento. E esta acção dialéctica é fruto da vontade do artista em encontrar a forma mais adequada para, em cada momento da nossa história, proceder à partilha com o fruitor das suas visões do mundo, como refere Wilhelm Worringer, aqui citado por Hans Hofstätter:

Em 1907, Wilhelm Worringer escreve a sua dissertação com o título *Abstracção e Intuição*, na qual vê a evolução artística numa polaridade condicionada pelo tempo e na qual os artistas se esforçam novamente por ordenar as qualidades reconhecíveis do motivo e reproduzi-las de tal modo que elas renasçam no observador, enquanto que noutras épocas os artistas conduziam o motivo para a abstracção, só o deixando reaparecer através de um significado ou relação espiritualmente apreensível. (Hofstätter 1984: 131-132)

No grande grupo que engloba as correntes e escolas que, devido a um maior racionalismo, conduzem a uma aproximação ou mesmo subordinação da arte à ciência e à técnica, encontram-se certas obras do futurismo, da arte conceptual, da Nova Abstracção, do estruturalismo, do cinetismo, da “Computer Art” e do compressionismo, etc. — todas formas de arte cuja concepção gestáltica e a subordinação do conteúdo à forma reduzem praticamente as possibilidades do estabelecimento de uma perspectiva semântica da obra pelo fruitor a meras constatações de reconhecimento perceptivo e aproximam-se da arte que os leigos e/ou grande público denominam, de forma abrangente, como arte abstracta (geométrica ou não) e que nós preferimos, antes, referir, também como arte concreta e/ou arte não figurativa. Como nos diz José-Augusto França:

A arte tem sempre abstractizado do mundo exterior, e, nesse sentido fundamental, toda ela é abstracta. Chamar-lhe não figurativa, mais vagamente, apresenta outro defeito, pois se ela passou a não figurar o mundo exterior, não deixa, por isso, de apresentar figuras. A mais moderna designação de concreta é discutível também, pois a arte é sempre um fenómeno concreto e de concretização. De qualquer modo, trata-se de uma arte em cuja expressão nada podemos reconhecer da realidade exterior, e que tem de ser encarada em si. Por outras palavras, a obra de arte abstracta significa-se a si própria (como aliás toda a obra de arte) — mas com exclusão de qualquer outro significado. Não tem comportamento alegórico (não se refere a outra coisa) mas sim tautogórico (refere-se a si própria). (França 1982)

Assim, falar de tendências concretistas que ganharam um maior desenvolvimento logo após a Segunda Guerra Mundial adquire um novo sentido, pois, com o incremento da aplicação da metodologia estruturalista e das propriedades lógico-matemáticas às ciências da linguagem e à estética, por filósofos como Max Bense (movimento para a arte concreta, MAC, constituído por Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gianni Monnet e Gillo Dorfles) (Dorfles 1973: 108), procurava-se alcançar um novo internacionalismo ideológico, a partir duma extrema depuração formal.⁶ Movimentos artísticos como o MAC, no entanto, tiveram curta duração e a arte dita concreta, na linha de Mondrian e Van Doesburg, pareceu esmorecer, talvez devido a um excessivo rigorismo na concepção, que levava os seus artistas a uma linguagem redundante, elementar, cujos códigos — sem qualquer valor conotativo — viam a sua função sintáctica ancilosada e fracas as suas possibilidades de comunicação.

Na década de 50 e 60, em consequência, a arte concreta como que morreu subsistindo apenas, na Inglaterra, um movimento artístico denominado estruturalismo, que, prosseguindo nos objectivos do neoplasticismo e reassumindo as ideias de Mondrian, propõe-se explorar uma arte que procede a uma (re)organização visual, no dizer de Bornstein,⁷ abandonando a pintura e escultura tradicionais para dedicar-se ao relevo em todas as suas formas, numa tentativa de resolver o problema do espaço plástico, visual e táctil (Marchán Fiz 1974: 99). O grupo, constituído por elementos entre os quais se destacavam V. Pasmore, Baljeu, Bornstein, defendia a constituição de uma linguagem plástica com códigos fracos e infra-signos geométricos e matemáticos, de apreensão rápida pelo fruidor.⁸ Como Mondrian interessaram-se pelo problema de uma arte integrada na praxis quotidiana, tornada envolvimento, numa aproximação aos objectos da “Art Nouveau”, ao construtivismo e às aspirações da Bauhaus.

Na prossecução destas ideias, no princípio da década de 60, surgem novas exposições de arte abstracta geométrica (arte concreta) que tentam fazer reviver os seus precursores e historiar as diferentes etapas da arte concreta, que decorrem entre a primeira aguarela abstracta de Kandinsky (1910) e os

6 Segundo este autor, o MAC revalorizava “(...) el término ‘concreto’, usado por primera vez por Van Doesburg (1930) y Kandinsky — trataba de valorar la pintura y la escultura abstracta (no figurativa) que fuesen completamente libres de toda imitación y de toda referencia al mundo externo y se oponía por tanto al poscubismo y al surrealismo de la posguerra.” (Dorfles 1973: 192)

7 Bornstein refere “(...) la organización visual — táctil del color real y de la forma en el espacio y la luz... El arte estructuralista ha reinstaurado lo tangible y lo táctil, como un arte visual-táctil” (Bornstein citado por Marchán Fiz 1974: 99).

8 Bornstein precisa ainda, a propósito da formação destes grupos constituídos por princípios aditivos e formas mensuráveis, que “(...) las leyes básicas se refieren principalmente al carácter rectilíneo, oblicuo, redondeado o circular [pois] la obra puede presentar diferentes estadios de alteración, de cambio, desarrollo y realización, de posibles variaciones y permutaciones” (Marchán Fiz 1974: 99)

anos 50. As expressões “hard edge” — contorno nítido — para traduzir a economia da forma e a nitidez da superfície com a erupção cromática (Marchán Fiz 1974: 101), proposta por J. Langsner e “Post-painterly abstraction” — nome de uma mostra realizada em Los Angeles e que consolidava as tendências anti-expressionistas pictóricas — “malerisch” ou “painterly” (Marchán Fiz 1974: 101), mais tarde também apelidadas de “cool art” — e designaram uma forma de pintura conhecida mais genericamente por Nova Abstracção.

A Nova Abstracção, cujos principais representantes foram Frank Stella e Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Morris Louis, para só referir alguns dos mais conhecidos, estava nitidamente influenciada pelo orfismo, na linha dos Delaunay, e as suas composições viveriam um ilusionismo óptico, cuja dimensão semântica é totalmente subordinada à forma, como atestam as palavras de Frank Stella, que afirma categoricamente que o que encontramos na sua pintura é exactamente o que vemos.⁹ Na verdade, composições suas, como, por exemplo, “Marrakech” (1964), ganham, devido à denominação que lhes é atribuída um significado claro, que cria de imediato um elo com a realidade vivencial em que nos inserimos. Para além do carácter inovador de submeter a tela e/ ou quadro (“shaped canvas”) à forma a pintar (“depicted shape”), e de evitar a possível alusão à tridimensionalidade, a teoria da Nova Abstracção é, de certo modo, reaccionária, pois, talvez porque condicionada, não lhe encontramos o carácter expressivo ou “testemunhos poderosamente emocionais” (M. Fried citado em Marchán Fiz 1974), que alguns autores lhe observam e não possui sequer o carácter de uma forma de arte empenhada numa estética aplicada ao quotidiano — como é o caso da “Art Nouveau” e do estruturalismo — ficando-se, os seus autores, por proposições apenas perceptivas, concretizadas por meio de padrões visuais, que não exigem do fruidor qualquer espécie de participação, não estabelecem nem incentivam a comunicação, a não ser, talvez, pela extrema redundância que criam, ainda segundo Marchán Fiz, uma continuação visual virtual, permanecendo totalmente acrílicas e estranhas às vivências dos indivíduos e da comunidade universal a que todos pertencemos — provando ser apenas uma forma de “arte como arte” ao serviço de uma burguesia, no que mais tarde serão seguidos de perto por outros grupos artísticos pseudo reformadores, como é o caso do “Supports/ Surfaces”.

Ainda dentro do concretismo, e portanto da abstracção geométrica, devemos referir a “Op Art” (Optical Art), cuja denominação tem mais um carácter enfático do que propriamente pleonástico, como refere S. Marchán Fiz. Assumindo a forma de linguagem visual, as suas proposições — embora com alguns precursores comuns a formas de arte abordadas anteriormente

9 “Mi pintura (...) está basada en el hecho de que sólo hay en ella lo que puede ser visto (...). Lo que usted ve es lo que ve” (F. Stella citado por Marchán Fiz 1974: 106).

(neo-impressionismo, máquina óptica — Duchamp, futurismo, rayonismo, orfismo, etc.) — permitem, no entanto, uma maior participação do fruidor no acto de apreensão, se bem que permaneça como uma linguagem essencialmente denotativa. De certo modo, como no futurismo, existem na “Op Art” microestruturas típicas que se repetem segundo um modelo estruturalista pré-determinado, também com base em sistemas geométrico-matemáticos que provocam fenómenos perceptivos e cinéticos, segundo uma concepção gestáltica, cintilações ópticas baseadas na adaptação da imagem à retina e efeitos cromáticos devidos ao contraste simultâneo e sucessivo — o efeito moiré, por exemplo. Tais efeitos, de há muito conhecidos e largamente estudados, só no século XIX, com as investigações acerca da composição da luz pela física quântica, das propriedades físicas dos corpos e do pigmentos, e da fisiologia e psicologia da visão, foram exploradas pelos impressionistas — se bem que já estudadas anteriormente, por pintores como Delacroix e Leonardo da Vinci, entre outros.

Foram no entanto Albers, aluno de Itten na Bauhaus, e posteriormente Vasarely, quem se dedicou a um estudo aprofundado de um aproveitamento máximo dos efeitos que, segundo certas regras e pelo uso de módulos e sistemas programados, produzem toda a espécie de variações cromáticas e volumétricas que se pode considerar, e esse é o seu aspecto mais interessante quanto a nós, por incorporarem o espaço-tempo enquanto “continuum” visual perceptivo, na linha das pesquisas futuristas de um Boccioni ou de um Balla e/ou ainda do rayonismo de Larionov. Produzidos em série, tais trabalhos permitiriam uma democratização da arte, posta, assim, ao dispor das massas. Para além disso, Vasarely advoga a aplicação da arte à criação de um novo envolvimento, segundo o conceito de plasticidade e a necessidade do artista participar activamente na transformação estética da praxis quotidiana, abandonando por completo a concepção artística individualista. Outros grupos utilizaram materiais diversos, como são os casos do Grupo T, do Grupo N e do Grupo MID — todos italianos, e, em diversas experiências com base nas propriedades magnéticas, alcançaram alguns resultados óptico-cinéticos particularmente curiosos. Também por essa altura, Olson dedicou-se ao estudo e exploração dos efeitos da luz polarizada, abrindo espaço para o desenvolvimento da “optochromie”(optika+chroma).

De um modo geral, refira-se, a “Op Art”, com o seu carácter de dependência em relação à técnica, permanece — como todas as formas de arte concreta — aparentemente desligada da realidade social, carecendo igualmente do aprofundamento que lhe daria toda a problemática humana de uma criação individual — e subsistirá, provavelmente, como uma forma de arte produzida por um supra-ordenador, programada para sociedades robotizadas, que, no entanto, irá renascer e influenciar, e de certo modo determinar, novas formas e desenvolvimentos artísticos com grande expressão na década de 90 do século XX — As artes de matriz electrónica: a “Computer Art” e/ ou arte

de base informática e a “Video Art”, rompidas as ligações com a insipiência das suas primeiras criações ao desaparecerem as fronteiras técnicas e artísticas entre elas. Por outro lado, a sua relação com modalidades artísticas cinético-lumínicas também não poderá deixar de ser assinalada.

De entre outras formas artísticas que atestam também um forte elo de ligação com o mundo da vida, não podemos deixar de referir, e apontar, mais uma vez, apenas como um exemplo particularmente relevante a apresentar aos nossos alunos, um outro movimento bem diverso deste, ainda que imbuído de uma forte abstracção de âmbito conceptual, a arte sociológica e outros movimentos e acções estético-artísticas que, como ela, pugnam clara e esforçadamente por estabelecer e estreitar a relação entre o “modus operandi” e o “habitus” mental. Assim, se hoje não nos restam dúvidas de que toda a arte é sociológica, na medida em que “ (...) a transformação estética revela a condição humana no concernente à história (Marx: pré-história) da humanidade inteira, acima de qualquer condição específica” (Marcuse 1973: 88), para além de que influi ou pelo menos reflecte os factos sociais (mesmo quando o não pretende e esquece ou ignora a realidade objectiva, para a apresentar sob uma visão metafórica ou segundo a perspectiva das elites a que serve), a verdade é que, só no séc. XX, a arte ganhou força para contrariar as classes dominantes, sublinhando a realidade, não só no tratamento e apresentação dos temas — como já o tinham feito Goya, Courbet e todos os humoristas populares em todos os períodos da história humana —, mas também revolucionando, combatendo ou mesmo negando a estética tradicional, pela rejeição total dos cânones formais e estéticos aparentemente insubstituíveis e definitivos.

É evidente, devemo-lo vincar aos nossos alunos, que para a renovação e revolução dos conceitos de arte foi imprescindível todo um renovamento político-ideológico, intelectual e científico, a criação de novas técnicas e ciências, entre elas a sociologia, no séc. XIX. O primeiro passo foi dado por Duchamp, que lançou um desafio ao artista ao conceber um novo conceito de arte — o “ready-made” e novas técnicas estético-artísticas de expressão directa com base na utilização, então revolucionária, do “objet trouvé”.

Na década de 60 — talvez devido ao desenvolvimento das ciências da linguagem e da sociologia e à sua utilização pelo “establishment”, como um meio seguro de atingir eficazmente as massas, cada vez mais vulneráveis à medida que a ciência fornecia às classes dominantes o controle científico de uma alienação e aculturação seguras e indolores, através dos “mass media”, assistiu-se a um progressivo desejo, nas novas correntes artísticas, de criar para as populações, sem permitir que as obras, muitas delas de formação efémera, fossem recuperadas pela burguesia. Da parte dos artistas mais conscientes, assiste-se a uma recusa sistemática às galerias, aos museus e aos “marchands”. A arte desce às ruas, surgem o “happening”, as acções de rua, as primeiras manifestações da arte conceptual, os acontecimentos de natureza verdadeiramente estético-artística. Atingir o transeunte era o objectivo. Este,

enquanto parte integrante de um público não iniciado, sente-se mortificado, chocado ou simplesmente indiferente perante manifestações estético-artísticas que não compreende, e que o confundem ou que simplesmente lhe desagradam (sentindo-se, por outro lado, agredido, se pertence à classe dominante), porque não representam a evasão à realidade de que necessita, e que, por exemplo, os “mass media” lhe dão, e, em consequência, raramente participa. Como arte dirigida à consciência possível, a arte da década de sessenta, face ao público, fracassa porque excede o limiar máximo dos seus limites. A Primavera quente de 68 é a hora do reconhecimento amargo, pelas vanguardas artísticas e intelectuais, de que se exigira o impossível.¹⁰

Enfim, questões que, sobretudo no que se refere aos séculos XIX e XX, merecem longas e demoradas análises, pois, da sua compreensão, não só da arte como da relação que esta estabeleceu com a ciência e o conhecimento em geral, dependem a sua apreensão e a própria compreensão do mundo e da vida. Para além de uma introdução inicial a estas questões, este é um assunto para se abordar continuamente nas nossas aulas, a propósito, sem, estamos certos, nunca o esgotarmos. Em qualquer caso dever-se-á vincar sempre que oportuno, as razões deste (in)sucesso (as análises divergem de acordo com as ideologias, e esse é um facto a assinalar e discutir com os nossos alunos): para alguns, a grande maioria, cremos, tentara-se uma revolução sem se proceder a uma renovação das mentalidades, que teria de resultar, necessariamente, de uma consciencialização radical, surgida não repentinamente, mas através de um longo amadurecimento cultural. Para outros, a lição de 68 foi, no entanto, amarga mas aparentemente eficaz. O “Bourgeois, vous n’avez pas rien compris” teve tanto de amargura pela humilhação recebida quanto de ameaça velada. Aos poucos, quase todos ganharam a consciência de que a arte teria de fazer parte da praxis social, se se quisesse contribuir para uma revolução cultural de mentalidades. O “poder da imaginação”,¹¹ de que falara Marcuse, era, teria ser, para esses, uma arma a utilizar pela arte. Se não podiam levar “a imaginação ao poder”, como pretenderam os “graffiti” de Maio de 68, destruir-se-ia o “establishment” pelo “poder da imaginação”. Não toleravam, assim, mais “Odes à Alegria” (Marcuse 1974: 25), enquanto guernicas do passado, enquanto esmolas concedidas a si próprios e incensadas no altar do sofrimento humano.

A relação entre arte e revolução é uma unidade de opostos, uma unidade antagónica. A arte obedece a uma necessidade e tem uma liberdade que lhe é própria — não a da revolução. Arte e revolução estão unidas em ‘mudar o mundo’ — libertação. Mas, em sua prática, a arte não abandona as suas próprias

10 Referência a um slogan do Maio de 68 e à obra de Herbert Marcuse *Exigir o Impossível* (Marcuse 1974).

11 Referência a uma outra afirmação de Marcuse (1974: 22).

exigências nem abdica da sua dimensão: permanece não operacional. Na arte, a meta política somente se manifesta na transfiguração que é a forma estética. A revolução pode estar ausente da obra de arte, mesmo quando o próprio artista é um 'engajado', um revolucionário (Marcuse 1973: 104-105).

Uma nova sabedoria, de que estas palavras de Marcuse são uma síntese perfeita, atingiu as vanguardas artísticas após o desaire de 68. Era essencial dar um segundo passo na subversão estética iniciada por Duchamp. Dessublimar a arte, integrá-la na praxis social, nos rituais quotidianos — aplicar, ao estético-artístico, a estratégia da longa marcha através das instituições, de Dutschke (Marcuse 1973: 60), num ganhar tempo, conhecimentos e novas forças, que permitissem uma transformação radical da cultura tradicional.

A este propósito, Jean-Clarence Lambert diz que depois de Maio de 68 a arte é dominada pela morosidade (Lambert 1975: 55). Morosidade essa que pode ser confundida com crise ou mesmo morte da arte. No entanto, por que não acreditar que essa morosidade encobre um novo renascimento?

No início dos anos 70, assiste-se à transformação de parte das tendências artísticas, de conceptuais em sociológicas. Esta designação nada tem de contraditório ou pleonástico. Representa mais uma ênfase, visto que se tentou fazer da arte um acto de comunicação e de animação.

O "donner la parole", para uns, "prendre la parole" para outros, deu-se através dos "mass media" e dos meios de comunicação marginais (telegramas, arte pelo telefone, envio de postais — "mail art"). Utilizar os próprios meios de que se servem os poderes instituídos para a aculturação das populações, seria um modo de furar por dentro, como tinha aconselhado Dutschke.

Segundo Marcuse, "a necessidade de uma comunicação efectiva da denúncia da realidade estabelecida e dos objectivos da libertação" depende do "esforço para encontrar formas de comunicação que possam romper o domínio opressivo da linguagem e imagens que há muito se converteram num meio de dominação, doutrinação e impostura". Semelhante linguagem, no entanto, " (...) dependerá, necessariamente, do uso subversivo do material tradicional, e as possibilidades dessa subversão são procuradas, naturalmente, onde a tradição permitiu, sancionou e preservou uma outra linguagem e outras imagens (...): 1) em arte, 2) na tradição popular (linguagem negra, jargão, gíria)" (Marcuse 1973: 81-82).

O "uso subversivo do material tradicional" e a rotura com as imagens e linguagens opressoras concretizar-se-iam, no caso de Sosno, na utilização do ecrã da televisão como suporte, apagando parcialmente as imagens dos programas oficiais da televisão, através do "Sosnoblit". No de Forest, por exemplo, na publicação de uma superfície branca de 150 cm², no "Le Monde des Arts", a preencher pelos leitores: um ponto de interrogação em branco, oferecido à imaginação real ou possível face ao marasmo das massas; uma tentativa de estabelecer um circuito de comunicação directa em "feed-back", que,

sem insultos, sem discursos, mostra ser viável a dessublimação de arte, a dissolução da forma estética.

Em 74, no manifesto da “collectif d’art sociologique” (Paris, 7 de Outubro de 1974), Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thenot propõem-se recorrer a diferentes métodos inspirados na investigação científica e nas práticas pedagógicas, que iriam, assim, ajudar a estabelecer uma mais estreita relação entre a arte e os diversos contextos sociológicos.¹²

Aliás, Thenot e Didier Bay dedicam as preocupações artísticas à realização de inquéritos que, embora “merveilleusement inutiles”, na opinião de Pradel, mostram a tomada de consciência, por parte de alguns artistas, da importância do conhecimento dos factos sociais e do nível de consciência do grupo, na orientação prévia da intervenção artística, aos quais deve estar adequada.

Nem todos, no entanto, optam por assumir os riscos duma praxis eficaz, que deve ocupar o terreno, ocupar o espaço social (Teysedre 1975: 34), preferindo, antes, considerar a arte reaccionária e injustificável — B.M.P.T. (Buren, Mosset, Parmentier e Toroni) —, reclamar uma “campagne prophylactique” da arte, “pilules anti-conceptuelles pour artistes malades du concept”, ou “l’hygiène de l’art” e da galeria — Hervé Fischer —, ou mesmo deixando de pintar — Parmentier.

Outros artistas, embora incluídos entre os que integram a arte sociológica, não abdicam da sua própria projecção pessoal. É o caso de Gina Pane ou de Michel Journiac, que, com as suas acções de “donner à voire”, permanecem mais dentro da “Body Art”, pois pretendem que os seus corpos sejam “support-image d’une communication non-linguistique” (Teysedre 1975: 22), não atingindo essa comunicação, devido “às repugnâncias resultantes da biografia do indivíduo, que fazem que o seu inconsciente se torne impermeável a certas informações”, como previra L. Goldmann (1973: 13).

Outros ainda, como Jean-François Bory, Serge Oldenbourg, Henri Maccheroni, Gino Giner, Jean Mazeaufroid e Joan Rabascall, exibem as suas posições ideológicas, políticas e sociais e denunciam as agressões do sistema, mas permanecem não operacionais, incomunicáveis, ou estabelecendo comunicação a um nível restrito e privado, mesmo quando empreendem acções supostamente revolucionárias ou anarquizantes.

No princípio do século, Cézanne escrevera: “(...) a única aspiração do pintor deve ser o silêncio. Ele deve abafar em seu íntimo as vozes do preconceito, deve esquecer e continuar esquecendo, deve silenciar tudo a seu

12 “(...) recours fondamentalement à la théorie et aux méthodes des sciences sociales (...) aux méthodes de l’animation, de l’enquête et de la pédagogie (...) met l’art en relation avec son contexte sociologique (...) attire l’attention sur les canaux de communication et de diffusion, thème nouveau dans l’histoire de l’art, et qui implique aussi une pratique nouvelle” (Forest 1977: 153-154).

respeito, deve ser um perfeito eco” (Marcuse 1973: 104). É da actualização deste eco que Forest nos fala.¹³

Estava, pois, considerava-se então, nas mãos daqueles que se dedicavam à arte sociológica e a outros movimentos que com ela se inter-relacionavam, contribuir para que a arte se tornasse uma célula viva de um novo “Projecto Esperança”, enquanto célula renovadora de todas as vivências e das mentalidades humanas.

13 “En réalisant des œuvres-événements qui fonctionnent comme des systèmes de relations, favorisant la communication sociale, multipliant et accélérant les échanges, nous changeons de média mais nous restons fidèles à une certaine vocation ‘d’éveilleur’: Certes, il est bon de donner à voire, mais il est nécessaire de donner à réfléchir...” (Forest 1977: 31).

Motivação intrínseca

Tese: Estimulação do clima de motivação intrínseca, pela ênfase colocada na descoberta conjunta das pequenas/grandes inovações e desempenhos.

Não há dúvida que uma das metodologias históricas de maior eficácia e sucesso, no âmbito da história da arte contemporânea e actual, é a comparativa. Num contexto em que, não restam dúvidas, se uma imagem vale mais do que mil palavras, um entendimento, quando se assiste e/ou colabora no seu nascimento, deixa em nós uma marca indelével, incorporamo-lo de imediato. Uma aula de história de arte, como todo o ensino activo, deve ser um lugar de muitos partos, de muitos nascimentos, mas, onde, mais importante do que dar à luz, é criar as condições próprias para que, em todos, se faça luz.

Todos conhecemos essa impressão gratificante, única, que é a de chegarmos ao termo de uma aula com a certeza de que participámos num acto criativo colectivo e que deixámos a sala mudados, porque irmanados por entendimentos que desabrocham em nós de uma forma particular, muito própria, mas que foram concebidos num mesmo acto de partilha, em que todos se deram sem esforço. Ao professor cabe a criação de condições para que o acto pedagógico seja bem sucedido e dê lugar a múltiplos e inovadores entendimentos. Tarefa que, como já tantas vezes referimos, exige um grande empenhamento, disponibilidade, dedicação e preparação científica e pedagógica, é claro, mas, e isso é o mais importante, que o seu esforço e dedicação não retirem aos outros elementos do grupo-turma, o prazer de exercerem a sua própria criatividade conceptual. Nada pior, concluiu-se, há já algumas dezenas de anos, que o professor que faz o desenho pelos alunos ou impõe um modelo estereotipado, seja ele ou não o seu. O mesmo acontece com a criatividade e o conhecimento conceptuais. É preciso que os jovens ganhem gosto pela criação de novos entendimentos. Tal só acontecerá se ganharem gosto, auto-confiança e auto-estima pelos seus próprios desempenhos conceptuais, teóricos. Por isso mesmo, a exposição excessivamente exaustiva, “a solo”, por parte do docente, é, quase sempre, um acto não partilhado. Por outro lado, se, de

Quadro 6.1 Surrealismo... Dadaísmo

SURREALISMO	DADAÍSMO
Visão subjetiva e individualizada do mundo.	Visão intelectualizada e individualizada do mundo.
Expressão directa... ("automatismo psíquico puro")	Expressão directa... os dadaístas defendem a originalidade da experiência "espiritualista".
Teoricamente, deveria constituir-se como: "um dilúvio do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral"	"Anti-sistema" ("Só a indiferença estética permitiria a libertação radical da ideia" – Ready-made), como forma de fazer nascer uma nova estética.
Influências do Simbolismo, da Arte Fantástica e do Romantismo.	Influência do Romantismo, anarquismo e da filosofia de Nietzsche. Nihilismo radical, pessimismo individual, etc. (discutem o valor de qualquer situação humana).
"Automatismo psíquico puro" (na realidade nunca professado). Ex: Mina Lisa – Salvador Dalí, 1963	Criações mecânicas, lúridas. Humor, por vezes, demolidor. (Ex: Gioconda com bigodes).
Poeticidade semântica – "a onnipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento."	Poeticidade de conceitos (o absurdo, o acaso) e, à clar, também semântica. (Ex: Antipols com ar de Paris).
O sonho e o inconsciente (utilização de "técnicas" praticadas na literatura – como é o caso do cadáver esqueto, etc.)	Predomínio do conceito, da ideia, sobre o objecto. (Ex: K2 com misturas das obras de Duchamp, etc.)
Influência dos estudos e técnicas utilizados na psicologia e na psicanálise (por Freud, por exemplo).	A influência da filosofia de Bergson – o intuicionismo e vitalismo. Técnicas de criatividade utilizadas na literatura.
Grande virtuosismo técnico.	A representação do objecto é substituída pela utilização do próprio objecto – Ready-made.
Em certo sentido, prolonga e aprofunda as formas e as técnicas tradicionais da representação (sobretudo pictórica).	Contributo decisivo para a alteração do estatuto do artista, a partir de então livreto de tarefas manuais (uma obra de arte poderá ser encomendada, por exemplo, por telefone).
Não obedece à pureza inicial das ideias expressas nos manifestos.	Excede, de um modo geral, os limites máximos de consciência possível dos fruidores (do período histórico correspondente à sua génese).

forma simples, procederemos à observação e à comparação de criações ou imagens de criações, de dois ou mais artistas, movimentos ou períodos históricos, por exemplo, veremos que a distinção entre essas duas ou mais situações surge claramente, contrariando mesmo o que, já de forma estereotipada, se diz nos compêndios mais conhecidos. Passar de imediato a escrito as conclusões a que chegámos é uma questão acessória. Mas, já notámos que todos nós, quando verificamos que temos novas e curiosas ideias acerca de um assunto que nos motiva, somos ciosos da sua preservação e tendemos a registá-las de imediato.

Outras situações que levantam muitas questões aos professores de história da arte, são as análises que, encontrando-se, numa primeira abordagem, sob uma mesma etiqueta, ou etiquetas muito próximas, revelam, quando se aprofunda um pouco mais as nossas pesquisas, diferenças ou inter-relações consideráveis. Estes são os casos dos estudos que procedem a análises comparativas entre movimentos tradicionalmente considerados como afins ou complementares, casos do surrealismo e do movimento Dada e/ou dos seus opostos, como as criações estético-artísticas que se enquadram "grosso

Quadro 6.2 Arte empenhada... Arte comprometida

ARTE COMPROMETIDA	ARTE EMPENHADA
Exemplos: realismo socialista – arte nazi, arte fascista italiana, a arte portuguesa do estado novo.	Exemplos: Nova Objectividade, pintura mural mexicana, Neo-Realismo português.
Representações românticas, preocupadas em fazer reviver as glórias do passado nacional, com apelo em formas monumentais e majestosas da Antiguidade Clássica, aqui esvaziadas de conteúdo.	Análise social, sobretudo do presente, caracterizada por uma crítica exacerbada, agressiva (por vezes, pouco racional, com tendências miserbilistas e demotistas). Em alguns casos, análise saudocista do passado (sebastianismo).
Otimismo permanente em relação à capacidade de solução histórica dos problemas apresentados. Crença cega nos líderes, nas suas capacidades e realizações.	Pessimismo e descrença, por vezes total, na capacidade de liderança e realização dos chefes políticos, nos governos e no próprio sistema. Nihilismo.
As formas artísticas criadas submetem-se a valores extra-artísticos e estéticos (políticos, sociais e outros), pois a arte transforma-se em instrumento de propaganda.	Humor, por vezes, com carácter demotador.
Retorno à pintura anedótica, pseudo-heróica, à arte figurativa e académica dos fins do século XVIII. (Neoclassicismo – David).	As formas artísticas desenvolvidas submetem-se, por vezes (excepções – Guernica, etc.), a valores extra-artísticos pois a arte transforma-se em instrumento de luta armada contra as formas do poder instituído.
Retorno à pintura anedótica, pseudo-heróica, à arte figurativa e académica dos fins do século XVIII. (Neoclassicismo – David).	Retorno à pintura anedótica, pseudo-heróica, à arte figurativa, por vezes académica, dos fins do séc. XVIII e dos princípios do séc. XIX (Romantismo – Gérardault).
O estilo de representação tende a valorizar de tal modo as situações que a obra representa – o poder e a grandiosidade das sociedades e raças alemã ou soviética, por exemplo – que o homem comum passa a identificá-las com a realidade que o cerca (como motivo, sempre repetido, aparecem as paisagens alemã, russa ou chinesa – no sentido do romantismo idílico ou o povo a trabalhar – camponeses e trabalhadores).	O estilo de representação torna mais expressivas e enfatiza as situações que a obra representa: situações humanas e sociais dramáticas, das sociedades capitalistas, coloniais, etc., de modo a que os indivíduos, mesmo não politizados, possam identificá-las e apreender-lhes o sentido. Por vezes, esse estilo de representação ganha, como já vimos, um cunho miserbilista e caricaturizante pilos clichés empregues.

modo” nas etiquetas arte empenhada e arte comprometida. Cremos, por exemplo, que basta confrontar o surrealismo e o Dada para ficarmos certos que a natureza destes movimentos é, à partida, muito diversa, e que quase não precisamos de tecer mais considerações (se estivermos no âmbito de pessoas já iniciadas à modernidade artística) para que, de imediato, as diferenças ressaltem entre estes dois movimentos que, por vezes, são, quanto a nós sem razão, entendidos como afins (quadro 6.1).

Mas, por tudo quanto atrás se referiu, só vivenciando as situações, ficamos impregnados dos esporos, do pólen, que, logo à frente, nos permitirá compreender uma polinização efectivamente cruzada, e obter, quem sabe, uma colheita extraordinária de novos e surpreendentes frutos.

É claro que, quando nos referimos à arte comprometida e à arte empenhada (quadro 6.2), ainda que, quanto a nós, estas realidades estético-artísticas surjam nesta grelha bastante clarificadas, temos de admitir e relevar que há situações na história da arte para as quais temos, ao desenvolvermos as nossas análises, de olhar crítica e corajosamente, pois as condições ideológicas, em conjunto com as condições teóricas e as condições materiais,

partilhadas e disponibilizadas aos criadores e aos fruidores/público, são determinantes na sua idealização/realização e na sua descodificação/fruição, e permitir-lhes-ão, ou não, apreender claramente o acto de criação/concepção, isto é, alcançar a compreensão aprofundada das ideologias subjacentes às criações realizadas nos diferentes períodos e movimentos históricos.

Como vimos já, noutra altura, as visões do mundo impregnam e moldam os diferentes pólos da produção artística, e as condições ideológicas são a razão primeira de toda uma ideologia que reforça ou influencia a leitura da imagem, enquanto produção de um sujeito transindividual. Na verdade, o criador, já o referimos sobejamente, assume-se como portador de uma interpretação simultaneamente individualizada e socializada das realidades, num acto de intermediação que procura pontos de contacto e o equilíbrio, sempre precário, tendencialmente dissintono entre o eu e o outro. Mas há um lastro, um fundo comum determinante na formação do eu e do colectivo e determinado por este — as simbólicas. E, afinal, de que falamos nós quando falamos em arte comprometida e da sua correlação com a arte empenhada?

Por certo que temos em mente formas de arte, criações artísticas, que procuram tendencialmente perpetuar as formas de poder que as informam e enformam, no caso da arte comprometida, ou pelo contrário, procuram subverter o “*statu quo*”, o “*establishment*”, tudo querendo pôr em causa — a arte empenhada. Mas será que a arte dita empenhada, “*engagée*”, não está também ela dependente, estreitamente dependente, de uma ideologia nas suas múltiplas vertentes (política, social, económica, religiosa, etc.)? É claro que sim. Ideologicamente estamos todos conectados, pois o humano felizmente, cremos, tal é próprio da sua natureza, tende a tomar partido, a deixar-se comprometer e enquadrar. Assim sendo, também a arte empenhada tende a propagandear ideias, ideais e ideologias, e, portanto, a fazer passar uma mensagem, ainda que de um modo diverso do da arte comprometida, pois, enquanto que esta última procura manter o já estabelecido, a primeira tende a criar conflito e a pôr em causa esse mesmo já estabelecido. Afinal, sempre o referimos, o “*modus operandi*”, desenvolve-se de acordo com o “*habitus*” mental.

Deste modo, a arte empenhada tende a desenvolver formas artísticas que procedem a uma análise crítica muito exacerbada do presente, nas suas múltiplas dimensões (social, política, económica, científica, cultural, artística e religiosa), através da criação de formas e acções estético-artísticas em que se tenta passar uma visão exacerbada, negativista dessas múltiplas realidades. Digamos que há um com-prazer-se, um repisar dos aspectos mais degradantes das sociedades, alcançado através do exercício da abstracção que conduz a uma idealização imbuída de um sinal negativo, subjacente a uma perspectiva negra das realidades que, em certos casos, se traduz mesmo numa visão miserabilista, uma espécie de humor negro que tudo põe em causa. Quando tal acontece, caímos num niilismo que contraria e anula a motivação e o empenhamento, perdendo, então, a arte, que denominamos empenhada, o seu

posicionamento “engagé” face ao social. Casos assim extremos são raros, mas Otto Dix, George Grosz e, de um modo geral, todos os artistas da Nova Objectividade, ou seja, desse realismo dos anos 20 que teve uma forma tão peculiar de retratar as realidades, são disso um bom exemplo.

Muitas outras formas artísticas, com características de denúncia, como, de um modo geral, o neo-realismo português, o muralismo mexicano (antes da revolução mexicana se impor, triunfante), para além de artistas, alguns de menor craveira artística, ainda que possivelmente de grande estatura moral e cívica e cuja obra revela um interesse histórico e documental evidentes, ajudaram o humano a discernir, também aqui, o essencial. O essencial, não no que se refere ao formal representativo e presentativo da estrutura material das realidades físicas, mas, antes, em relação aos entendimentos que analisavam para onde caminhava o humano na sua ânsia de libertação, enquanto ser autónomo que luta, perseguindo e tentando recuperar plenamente o livre arbítrio e a sua capacidade de autodeterminação, de exercer, assim, plenamente, a sua cidadania.

Por outro lado, a arte comprometida tende, também ela, a olhar de forma idealizada as realidades que retrata. Neste caso, no entanto, esta é uma visão romântica que nos transmite dos sistemas, uma mensagem optimista imbuída numa carga formal positiva, que lhe é conferida por sinais exteriores, manipulados, das realidades presentes, passadas ou mesmo correspondentes a visões prospectivas, que nos são apresentadas privadas de todas as suas componentes negativas, em resultado de uma abstracção selectiva afectiva, que procura sobretudo dignificar e engrandecer as formas de poder vigentes e perpetuar o “statu quo”.

Isto é o que sentimos se olharmos para o que, ao nível estético-artístico, etiquetamos grosseiramente como realismo socialista, e que, de um modo geral, tanto congrega um conjunto de criações que se enquadram na arte oficial promovida, por exemplo, pela União Soviética, pela China maoísta e pela Coreia do Norte, como as que se aparentam ou inserem na arte oficial promovida na e pela Alemanha nacional-socialista e na Itália e no Portugal fascistas. Estamos é claro, quando nos referimos a Portugal, a pensar na arte, por exemplo, da exposição do “Mundo Português”, de 1940.

É natural que as criações artísticas que retratam as visões do mundo daqueles que conquistaram e seguram as rédeas do poder apresentem e procurem transmitir um optimismo permanente em relação à capacidade de solução histórica e conscientemente responsável dos povos, face aos problemas que se apresentam, exibindo em simultâneo uma crença cega nos líderes e nas suas capacidades e realizações, inspirando-se, com esse objectivo, nas formas monumentais, majestosas, por exemplo, da antiguidade clássica, conotada, tradicionalmente, com períodos de ouro da história do humano. Tão natural, é claro, como o facto de que aqueles que querem banir essas mesmas formas de poder apresentem visões do mundo caracterizadas por uma crítica

exacerbada, agressiva e, tantas vezes, com carácter derrotista e miserabilista, ou mesmo saudosista, fruto de um grande pessimismo e descrença avassaladores em relação à capacidade de liderança e realização dos chefes políticos, dos governos e dos próprios sistemas.

Menos positivo parece-nos, sim, que as formas artísticas desenvolvidas se submetam a valores extra-artísticos e estéticos (políticos, sociais e outros), pois a arte transforma-se em instrumento de propaganda, esvaziando-se em grande medida de conteúdo humano individual e subjectivo, ou seja criativo. Assim sendo, dá-se um regresso a uma arte figurativa e académica, pseudo-heróica, anedótica, que caracterizava formalmente, por exemplo, a arte de David e de outros criadores neoclássicos do século XVIII, ainda que, na maior parte dos casos, sem a qualidade estética e técnica destes. Na verdade, muitos desses trabalhos ganham um carácter fortemente panfletário e a sua mensagem é redutora, linear, de fácil descodificação, não ganhando estas obras e os seus autores lugar na história da arte em consequência da ausência de valores estético-artísticos. Do mesmo modo, a arte empenhada, de um modo geral, ainda que com notáveis excepções — veja-se o caso da “Guernica” de Pablo Picasso, de alguns trabalhos de Miró, como é o caso do cartaz em que, expressamente, este artista requer ajuda monetária para Espanha, referindo inclusivamente a doação de um franco à causa republicana — se submete a valores extra-artísticos, pois a arte transforma-se em instrumento de luta, uma arma contra as formas de poder instituídas. Também aqui há um regresso a uma pintura anedótica, pseudo-heróica, à arte figurativa, por vezes académica, dos fins do séc. XVIII e dos princípios do séc. XIX — a um romantismo, mais ou menos folclórico, que, quando usa grandes obras de grandes artistas como modelo (como é o caso de obras de Géricault, Delacroix, Goya, e outros), apenas copia a forma, a composição dessas criações, mas caricatura e distorce o sentimento dos motivos, retirando-lhes profundidade e conteúdo. É frequente que, quando o estilo de representação procura tornar mais expressivas e enfatizar as situações que as obras representam — situações humanas e sociais dramáticas das sociedades capitalistas, coloniais, etc. —, de modo a que os indivíduos, mesmo não politizados, possam identificá-las e apreender-lhes o sentido, estas ganhem, por vezes, como já vimos, um cunho miserabilista e caricatural pelos “clichés” empregues.

Com frequência, temáticas relacionadas com as relações entre os elementos estruturantes dos grupos institucionais fundadores das estruturas sociais, políticas, familiares e religiosas ocidentais são tratadas de forma maniqueísta, simplista e redutora. São disso exemplo as relações entre o burguês capitalista (explorador/ predador) e o operário por este explorado, que se apossa das mais-valias que os trabalhadores produzem, enriquecendo e exibindo um novo-riquismo oportunista. Também as relações conflituosas entre sexos, surgidas em consequência da emancipação da mulher, num mundo ainda tradicional, surgem assim como a razão determinante da destruição da

célula familiar e são, na opinião de George Grosz, Otto Dix, o resultado do egoísmo feminino que exhibe atitudes de grande superficialidade e mesmo de deboche. As mulheres passam, assim, a assumir nestas criações o carácter de ninfomaníacas volúveis, ou de seres que recusam assumir a sua natureza e sexo, mimando, pelo menos superficialmente, a configuração e o comportamento masculinos. Igualmente, as relações entre colonizadores e colonizados que surgem presentificadas nalgumas criações — as dos muralistas mexicanos (Rivera, Siqueiros e Orozco), são paradigmáticas deste dualismo simplista. Com frequência, o branco e/ ou colonizador ocidental, nos seus diferentes papéis, como membro da igreja, católica ou outra, do exército ou apenas como fazendeiro, comerciante ou industrial, surge como mais um membro da potência ocupante que usurpa e constantemente reclama e se apossa das matérias-primas e da força de trabalho dos povos autóctones negros, mexicanos ou índios, reduzidos estes a uma situação de escravidão, despossosados de todos os seus bens e riquezas e objecto de uma aculturação feroz.

É evidente que, nos antípodas deste tipo de representação, a arte comprometida não pode, porque não quer ou porque não é autorizada, dar a ver o lado menos bom do social que configura. Os artistas oficiais destes regimes totalitários tendem a utilizar um estilo de figuração que valoriza de tal modo as situações que representam, como sejam, por exemplo, o poder e a grandeza das sociedades e raças alemã ou soviética, reencenando o passado glorioso, idealizando o presente e projectando um futuro de acordo com o que o senso comum possa identificar como a realidade que o cerca e que foi, é, ou será, a sua realidade, sempre. Como motivo sempre repetido, aparecem as paisagens alemã, russa, chinesa ou coreana (do norte) tratadas como “clichés”, postais política e socialmente correctos, de acordo com ou no sentido do romantismo idílico, engrandecendo o povo criador, as massas camponesas e operárias.

Mas, se nos casos mais evidentes é fácil desenvolver este tipo de leituras, e verificarmos que, como referimos noutras ocasiões, as análises relativas ao processo artístico passam necessariamente pela análise e estudo das condições materiais, teóricas e naturalmente ideológicas dos contextos em que as obras nascem e se integram, em casos mais particulares estas análises passam, pois, necessariamente, por uma análise intrínseca, contextualista e comparada, cuidada, das obras e das pesquisas desenvolvidas pelos artistas e pelos movimentos artísticos subjacentes à mesma integração.

Esta parece-nos uma questão a colocar francamente aos nossos alunos, pois nem sempre as situações se apresentam com contornos nítidos, relevando e questionando a importância de leituras contextualizadas numa correcta análise dos factos e fenómenos artísticos:

Qual foi, por exemplo, o momento em que o muralista mexicano David Alfaro Siqueiros passou, se é que tal aconteceu, de artista empenhado (“engagé”), comprometido activamente na e com a revolução mexicana, a artista comprometido com o regime mexicano, já triunfante e instalado?

Quando é que os criadores revolucionários russos, por exemplo, passam ao desenvolvimento de uma criação comprometida? E até que ponto, enquanto estudiosos e observadores, enquanto criadores, em certa medida, não deixamos que as nossas ideologias políticas, e não só, interfiram nas nossas análises e classificações? Qual é o momento em que as revoluções, tal como as concebemos e realizámos nos séculos XIX e XX, começam a replicar os contornos dos sistemas que tão acerrimamente combateram?¹

No ano da sua morte, e em pleno período do desenvolvimento estalinista, Maïakovski mostra bem o descontentamento de alguns artistas e intelectuais revolucionários russos, e a sua desilusão em relação ao caminho, ou desca-minho, que tinha tomado uma cultura e arte à qual pretendiam inculcar uma nova dimensão, adequada às necessidades das massas proletárias de então, e da qual apenas resultou uma outra forma de academismo, igualmente ancilo-sante e frustrante.

O proletariado, como conceito, como sabemos, tinha nascido com a revolução industrial, e Marx tinha antevisto nesta enorme força de descontentamento, crescendo como uma imensa bola de neve, o motor que faria com que a história evoluísse rápida e dialecticamente em direcção ao socialismo. Por isso mesmo, Marx temeu que a denúncia e o tratamento dos problemas sociais, por alguns filósofos e escritores românticos, levasse à concretização da emancipação do proletariado e à constituição deste em classe — o que lhe daria uma estabilidade capaz de matar toda a força revolucionária latente neste, enquanto membro desenraizado de comunidades sociais. Emigrantes nas suas próprias pátrias, peças de uma engrenagem universal — o império industrial —, os proletários eram a única força capaz de, enquanto permanecessem como tal, lutar contra o capitalismo apátrida — os “trusts” internacionais —, que tinha como único objectivo o lucro. Unidos em irónica simbiose, proletários e capitalismo coexistiram, juntos, lutando por uma impossível separação. Na revolução russa, os adeptos do marxismo lograram as condições históricas necessárias à imposição de uma forma de marxismo às massas populares, pobres e miseráveis — impondo-lhes, não uma sociedade sem classes, mas uma sociedade

1 Vejamos o que nos diz Maïakovski, em 1930, a este respeito: “Je me souviens qu’il y a vingt ans, nous avions soulevé la question d’une beauté nouvelle. Nous disions que la beauté marmoréenne des musées, toutes ces Vénus de Milo aux bras cassés, toute cette beauté classique grecque ne pouvait satisfaire les millions de gens qui, permis les bruits de la ville, entraient dans une vie nouvelle et allaient s’engager dans l’avenir sur la voie de la révolution. Aujourd’hui, pendant la conférence, le camarade Koltsova m’a offert un bonbon; le papier était marqué ‘Magasin d’État de Moscou’ et dessus il y avait toujours la même Vénus. Ainsi, ce contre quoi on a lutté depuis vingt ans entre aujourd’hui dans la vie. Cette même vieille beauté rabougrie se répand chez nous dans les masses jusque sur les papiers de caramel, à nouveau elle empoisonne notre cerveau et notre conception du monde” (citação feita em Gaudibert 1977: 139).

amorfa governada por uma elite obediente, capaz de manter os dogmas do partido, e que se constituíra como uma guarda avançada na tentativa de aliciamento do proletariado mundial.

Em relação à cultura e à arte, Marx tinha advogado, na “Ideologia Alemã”, que o artista proletário seria ao mesmo tempo artista e trabalhador, desejando retirar à produção artística o carácter de produto sujeito à lei da mais-valia, que já então o capitalismo lhe estava tentando inculcar, e evitando também o cerceamento das reais virtualidades dos indivíduos, restringidos às especializações lucrativas para o capitalismo mas destruidoras de toda a criação espontânea. Tal projecto humanista de fazer do proletário um homem integral — já esboçado por poetas, filósofos, e estetas românticos — seria, mais tarde, sujeito a tentativas de concretização, mal sucedidas aliás, como as de William Morris. Considerado por Lenine como absurdo e retirado totalmente da prática revolucionária soviética, este projecto humanista constitui, ainda hoje, um dos objectivos a atingir pelo socialismo utópico e por todos aqueles que advogam a realização plena dos indivíduos e a integração da arte na praxis quotidiana.

Nos primeiros anos da revolução russa, o construtivismo, o futurismo e o rayonismo tinham-se desenvolvido, pois os artistas e intelectuais russos, encorajados pelo clima de abertura que então se desenhava, voltaram à pátria, crenes na possibilidade de instituir uma arte e cultura proletárias, adequadas aos fins da revolução. Entre eles, Kandinsky, Gabo, Pevsner, Rodchenko e sobretudo Tatlin pretenderam contribuir com a sua arte (e design) para o renovamento cultural.

Este último, principalmente, pretendeu levar a arte às ruas e praças, e dedicou-se ao aperfeiçoamento do design industrial, de modo a tornar mais agradável e mais barata a produção. Tais intenções, no entanto, em breve tiveram de ser postas de parte, pois, em 1921, Lenine estabelecia uma linha de propaganda monumental, que fez fugir para o estrangeiro a maior parte dos artistas e implantou, aos poucos, o estilo conhecido como realismo socialista, que se desenvolveu largamente entre os anos 30 e os anos 50. Profundamente idealista, como já vimos, o realismo socialista simula a representação de um presente cuja concretização é constantemente adiada para um futuro inatingível, o que inevitavelmente lhe trouxe pontos de identificação formal, ideológica e até mesmo dimensional, com exemplos igualmente presentes na Alemanha de Hitler, na Itália de Mussolini, na China de Mao, na Coreia do Norte de Kim Il Sung, e com as temáticas artísticas dos primeiros anos da revolução cubana (para falar apenas dos exemplos mais conhecidos e mais recentes). Em 1955, no entanto, Khrouchtchev, ao criticar esse período da arte russa, permitiu uma maior abertura na aceitação de outros tipos de arte.

Lenine foi um acérrimo defensor da manutenção do património cultural e artístico herdado, que (segundo ele) deveria, no entanto, ser assimilado criticamente. Dele existem cartas recomendando a defesa e também ordenando a exportação de antiguidades e obras de arte, herdadas da

aristocracia e do clero. Para Lenine, a revolução cultural assentava na invenção duma nova cultura proletária.² Tal concepção fê-lo entrar em confronto directo com artistas e intelectuais russos, verdadeiramente empenhados num renovamento radical da cultura russa e na sua adaptação às necessidades das massas — determinando a subordinação dos organismos culturais ao estado. Desse confronto nasceria a antipatia de Lenine pelas vanguardas artísticas e intelectuais, revolucionárias, entre as quais se encontrava Maïakovski — escritor cuja obra era considerada mais perniciososa do que a de outros escritores russos tidos como burgueses. No entanto, seria com as perseguições movidas por Estaline aos modernistas que a arte russa, não oficial e contestatária, veria reduzida a sua actividade, por completo, a uma prática artística “underground”. Mais uma vez se sobrepuseram às necessidades vitais de um povo — como são as artísticas e culturais — os desígnios económicos e o poderio militar e político. Como nos diz Marcuse:

Numa situação em que a infeliz realidade só pode modificar-se através da praxis política radical, a preocupação com a estética exige uma justificação. Seria inútil negar o elemento de desespero inerente a esta preocupação: a evasão para um mundo de ficção onde as condições existentes só se alteram e se suplantam no mundo da imaginação. No entanto, esta concepção puramente ideológica da arte começa a ser posta em causa cada vez mais frequentemente. Parece que a arte pela arte expressa uma verdade, uma experiência, uma necessidade que, embora não no domínio da praxis radical, são, mesmo assim, componentes essenciais da revolução. Nesta perspectiva, a concepção básica da estética marxista, que é o seu tratamento da arte como ideologia e a ênfase no carácter de classe da arte, torna-se uma vez mais tópico do reexame crítico.

Esta discussão é orientada para as seguintes teses da estética marxista:

1. Existe uma relação definida entre a arte e a base material, entre a arte e a totalidade das relações de produção. Com a modificação das relações de produção, a própria arte transforma-se como parte da superestrutura, embora, tal como outras ideologias, possa ficar para trás ou antecipar a mudança social.
2. Há uma conexão definida entre arte e classe social. A única arte autêntica, verdadeira e progressista, é a arte de uma classe em ascensão, que exprime a tomada de consciência desta classe.
3. Consequentemente, o político e o estético, o conteúdo revolucionário e a qualidade artística tendem a coincidir.

2 “... invention d’une nouvelle culture prolétarienne, mais le développement des meilleurs modèles, traditions, résultats, de la culture existante, du point de vue de la conception marxiste du monde, des conditions de vie et de lutte du prolétariat à l’époque de sa dictature” (citação de Lenine feita por Gaudibert 1977: 67).

4. O escritor tem a obrigação de articular e exprimir os interesses e as necessidades da classe em ascensão (no capitalismo, esta seria o proletariado).
5. A classe declinante ou os seus representantes só podem produzir uma arte 'decadente'.
6. O realismo (em vários sentidos) é considerado a forma de arte que corresponde mais convenientemente às relações sociais, constituindo assim a forma de arte 'correcta'.

Cada uma destas teses implica que as relações sociais de produção devem estar representadas na obra literária — não impostas exteriormente à obra, mas fazendo parte da sua lógica interna e da lógica do material (Marcuse 1981: 15-16).

Ainda que os princípios inspiradores sejam muito diversos, numa primeira análise, não será que este realismo, enquanto realismo socialista apresenta pontos em comum com o realismo capitalista da "Pop Art" acrílica e do hiper-realismo? Não estaremos, então, no imediato Pós-Segunda Guerra Mundial, perante formas artísticas falsamente optimistas, perante as virtualidades de sistemas que promovem e lisonjeiam de forma subserviente? Não estaremos igualmente, perante um "fast food" visual impossível de digerir, se formos minimamente críticos, criativos-conhecedores?

Quer no Leste, quer no Ocidente, o proletariado, ao serviço do capitalismo estatal ou não, viu, então, reduzidas as suas possibilidades culturais às estritamente necessárias ao desempenho adequado de funções, na engrenagem da enorme máquina económica de que faz parte. Preparado para pertencer à classe dos Deltas ou Gamas, a sua razão cultural e artística neste mundo — que nada tem de "admirável" ou "novo" — é a estritamente necessária à produção específica a que se destina. Como nos fins do século XIX, com o desenvolvimento da revolução industrial, defendeu-se mais uma vez, para o operário, uma alfabetização inconsciente, sem cuidar do desenvolvimento das suas reais capacidades individuais, artísticas e mesmo físicas. Mais tarde, no entanto, "L'État éducateur" de que nos fala Gramsci, com vista à criação de cidadãos concentrados no desenvolvimento e conservação das suas capacidades físicas (o que permite ao próprio sistema manter as peças da engrenagem empolgadas com a sua própria manutenção e conservação), incentivou o desenvolvimento físico, sobretudo nos países de Leste, que preparam a exibição olímpica dos seus atletas com a mesma eficácia e exactidão com que preparavam um exército ou uma exploração interplanetária.

Face a tudo isto, com o decorrer dos anos, como não podia deixar de ser, os dois capitalismos (Ocidental e de Leste) encontram-se, apesar das suas naturezas aparentemente tão diversas, frente a um problema comum: a desilusão, a revolta, o enorme cansaço das massas, das populações, sobre as quais levantaram os seus alicerces. Após a eficácia, a competência (ao nível de especialização), os enormes níveis de produção obtidos nos primeiros decénios — o problema de um esgotamento de mercados, adiado, pela instauração de

necessidades supérfluas; de um mais elevado nível de vida, que visa fazer do proletário um consumidor; o desemprego e a conseqüente manutenção de milhares de cidadãos activos com subsídios estatais, no final pagos com os lucros obtidos à custa do horário sobrecarregado de outros; a descrença numa cultura desvalorizada no mercado de emprego; todas as contradições levariam, no Ocidente, o proletariado ao aburguesamento e a burguesia — depositária de todos os valores sobre os quais assentavam os pilares capitalistas — ao absentismo, à corrupção, ao afrouxamento dos preceitos morais e à contestação do seu próprio culto da personalidade — personificado na trindade “Père, Patrie, Patron”, de que fala Gaudibert. Daí, serão justamente as gerações do pós-guerra, os filhos dos burgueses bem colocados, os que reclamarão, nos anos 50, 60 e 70, contra os sistemas económicos, políticos e sociais, culturais e religiosos, exigindo o fim das guerras, o regresso às origens, a reconversão dos valores, contestando, em suma, todo o evoluir do processo que deveria conduzir à sociedade da abundância e do desperdício.

Nos países de Leste, apesar da repressão, surgiram, então, movimentos contestatários a partir dos núcleos intelectuais. Os ideais revolucionários são postos em causa, com as conseqüências que todos conhecemos no final dos anos 80. Uma vaga percepção de que o dito socialismo dialéctico, por que são obrigados a lutar, nunca lhes trará, nem esteve na realidade interessado em concretizar, a sociedade ideal, sem diferendos sociais, que a maioria pretendia alcançar, pois a sua revolta deveria renascer a cada etapa alcançada — num projecto ideal que não se concretizaria nunca — mantendo assim a força revolucionária. Como no Ocidente, surgem igualmente problemas de mercado, com o excesso de produção, o conseqüente afrouxamento das restrições ascéticas impostas à população. Por mais material bélico que vendessem nos sucessivos golpes e contra-golpes de estado que planeavam e financiavam; por mais países do terceiro mundo que colocassem sob a esfera da sua influência, todos eles — China e países de Leste — encontravam-se, como as sociais-democracias no Ocidente, perante a necessidade de repensar os sistemas de produção e racionar o trabalho — não mais por uma exigência de preguiça, como advogou Lafargue, mas por uma exigência social, que, dentro de poucos anos, criará uma força incontrolável, totalmente anárquica, formada pelos milhões de desempregados (por vocação ou por necessidade), os invisíveis, os “homeless”, os excluídos das sociedades desenvolvidas e pelos povos do Terceiro-Mundo, que, livres de qualquer peia moral ou cultural a uma sociedade que desprezam e para a qual não querem ou não lhes é permitido contribuir, por todos os meios a tentarão destruir.

E se, hoje, no dealbar do século XXI, em tempo de globalização, aparentemente, já não valerá a pena falar de arte comprometida e arte empenhada, no seu sentido mais clássico, pois a falência dos sistemas comunistas (com exclusão dos seus últimos bastiões — Cuba, Coreia do Norte) fizeram com que o realismo socialista se transformasse na linguagem plástica terceiro-mundista

dos países sob influência marxista e islâmica, a verdade é que, em grande medida, a arte perdeu a sua capacidade de pensar, reflectir, e repensar o humano.

Ainda que seja, justamente, na cultura e na arte como sua parte integrante, que, ainda hoje, reside a esperança de levar os indivíduos a redescobrirem, em si próprios e nas suas virtualidades, a força para prosseguir em harmonia social e executar as reformas políticas, sociais e económicas, que é urgente concretizar. Tal cultura não é, no entanto, uma cultura tornada lenitivo para o trabalho sem interesse (para a vida sem fito, dos tristes e/ou dos cães) — como pretendeu Fourier no séc. XIX; não é uma cultura transformada em arma da domesticação social (tornada espectáculo e animação, desinformação, dos finais do século XX) — como denunciou Dubuffet; não é uma cultura promovida a religião — privilégio das classes dominantes ou que leve à imposição ideológica massiva, como é próprio das sociedades globalizadas, das sociedades de um falso inter-relacionamento. É, sim, uma cultura e uma arte cujo objectivo a alcançar não é a “integração do indivíduo no sistema, mas a intensificação da sua capacidade de o transformar” (Gaudibert 1977: 124, tradução nossa), com capacidade para nos fazer sentir e proceder como se estivéssemos simultaneamente comprometidos, empenhados com e no nosso despertar.

Em certa medida, a arte dita empenhada é mais fácil de analisar, sobretudo quando nos estamos a referir a casos em que, ao longo da sua vida, o criador passou de criador empenhado a criador comprometido. O caso dos muralistas mexicanos, como temos vindo a ver, é exemplar. Ligados à revolução mexicana nascente, estes muralistas vão gradualmente substituindo a sua voz de revolta e denúncia, por uma voz que procura apaziguar os ânimos e convertê-los, fazendo-os aceitar, reconhecer e acreditar nos benefícios entretanto introduzidos pela revolução triunfante. Criações como a de Siqueiros “Pela completa segurança de todos os mexicanos”, um mural pintado na década de 50 num hospital mexicano, que tenta, esperançosamente, ligar o passado a um futuro que se pretende diverso, seguro, livre de acidentes de trabalho que a máquina capitalista, sempre ávida pelo lucro, tantas vezes origina, pois não assegura, em sua opinião, as condições de segurança no trabalho que um sistema realmente justo, como é o caso do mexicano, tende a não descurar. A mensagem é clara e pedagógica. A qualidade pictórica é grande e o interesse estético, se não se perde completamente, é porque Siqueiros é sempre um artista empenhado, mesmo quando, sendo um artista do regime vigente, acredita e está plenamente motivado ideológica e politicamente.

É aqui que, mais uma vez, a qualidade e a autenticidade se tocam. Fazer os nossos alunos compreender que a nossa análise das realidades artísticas e históricas depende da nossa capacidade crítica, coerência e abertura, rejeitando a cada momento as ideias feitas, os preconceitos e, sobretudo, as visões maniqueístas. Na verdade, é raro, mas um artista comprometido, se de grande qualidade estético-artística e humana, autêntico, pode permanecer um empenhado, se continuar comprometido e empenhado na transformação

positiva do humano, e trabalhar de acordo com um projecto estético-artístico e humano global sem cedências no que se refere a concessões a e perante interesses pontuais de natureza duvidosa, sobretudo económicos e/ ou com um interesse político apenas pontual.

Os três principais muralistas mexicanos da primeira metade do século XX, Siqueiros, Orozco e Rivera são um bom exemplo disso, ainda que, como não pode deixar de ser, quando nos referimos a criadores de grande qualidade, as suas criações sejam muito diversas, e, enquanto pessoas, permaneçam individuais. De Rivera, disse alguém, que pintaria um humano passível de sofrimento, enquanto que Orozco pintava um humano em sofrimento e Siqueiros pintava o próprio sofrimento. Na verdade, enquanto as criações de Rivera tinham um carácter fortemente simbólico e as de Orozco um grande carga expressiva hiperbólica, as de Siqueiros, como é o caso do “Eco do Pranto” (1937), ganhavam um carácter muito próprio, um carácter neo-realista, diríamos nós portugueses, simultaneamente realista, simbólico e com características surrealizantes e metafísicas, que toda a metáfora fortemente denunciadora assume.

Clarificar bem todas estas questões parece-nos fundamental, se não quisermos que os nossos alunos nos encarem como estudiosos parciais nas nossas análises e que, em consequência, considerem que o reconhecimento da qualidade estético-artística depende da ideologia professada pelo crítico de arte e/ou professor/investigador da história da arte.

Na verdade, em grande medida, o professor, como o investigador, o crítico ou qualquer outro criador, deve ter ou ganhar um estatuto de intelectual, no seu sentido mais lato e isento, isto é, de uma pessoa que é capaz de lutar por uma causa mas que rejeita pôr as artes, as ciências e as respectivas teorias e as práticas que professa e exerce, ao serviço dessa mesma causa, pois encontra-se, antes do mais, vinculado a uma causa primeira determinante, o projecto de construção/reconstrução do humano. Se assim for, as artes, como as suas teorias e práticas, dificilmente reflectirão de forma redutora as sociedades, pois estas não tenderão a espelhar-se mecanicamente, e os seus criadores desenvolverão as suas obras de acordo com uma visão duplamente mediada, quer do ponto de vista de uma mediação individualizada, quer do ponto de vista de uma mediação socializada.

É exactamente face a este posicionamento de distanciamento e isenção, ou perante a sua total ausência, que a arte oficial da Coreia do Norte, por exemplo, do período em que Kim Il Sung esteve no poder, nos revela de forma imediata a forma como a sociedade norte coreana deste período estava organizada. A colocação dos protagonistas, das pessoas e grupos profissionais que agem no seio do social e do político, no espaço e/ou ecrã plásticos, revelam o seu lugar, o lugar que lhes é concedido pelo político e pelo social, nos diferentes patamares da hierarquia da estrutura desta sociedade. Realmente, aqui estamos perante formas artísticas que acusam um espelhamento tal, que praticamente se chega ao entendimento destas sociedades, sem que as

tenhamos de estudar previamente. O lugar da mulher, colocada sempre depois do homem, mesmo quando cumprindo actividades militares, e mesmo face ao jovem adolescente do sexo masculino, a colocação dos idosos em último lugar e mais abaixo, assim como a colocação dos operários e dos mineiros à frente dos quadros administrativos e dos camponeses, são disso um claro exemplo, evidenciando como a força do trabalho, do trabalho em áreas economicamente mais favoráveis ao país, é valorizado e destacado.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a Alemanha nazi tendeu a desvalorizar todas as formas artísticas modernas eminentemente criativas, de uma criatividade individualizada, reveladora de idiossincrasias próprias. Apelidada de arte degenerada, estas formas artísticas foram, em conjunto com o jazz, associadas à própria raça judia, como comprovam cartazes da época, declarados inimigos do governo nazi que promoveu leilões na fronteira junto à Suíça, de modo a adquirirem fundos para o esforço de guerra. E o Ocidente face à ameaça de destruição das obras que não fossem vendidas nos leilões então realizados, compraram essas obras, salvando criações que, hoje, fazem parte de um património cultural mundial particularmente significativo para todos nós.

As condições ideológicas, subjacentes a todas as áreas do estético-artístico, e às criações e movimentos que apresentam uma maior vontade de intervenção sócio-política, levantam muitas questões aos professores de história da arte, e obrigam a análises aprofundadas, permitindo assim que se distinga claramente entre realidades artísticas que, encontrando-se, a uma primeira vista, sob uma mesma etiqueta ou etiquetas diversas, revelam, quando se aprofunda um pouco mais as nossas análises, diferenças ou pontos de contacto consideráveis. O principal problema que se coloca é: até que ponto o docente de história da arte pode e deve manter-se neutral, desenvolver análises tidas como isentas, sem que a perda de motivação intrínseca ponha em causa a fruição dos fenómenos estético-artísticos, quer por si, quer pelos discentes cujos caminhos, por entre os diferentes fenómenos estético-artísticos, desbrava?

É justamente, aqui, que nos cumpre colocar a seguinte questão: que papel desempenham os intelectuais, em que se incluem, com é evidente, os professores e os investigadores das ciências da arte, ainda hoje (enquanto grupo de dimensões variáveis, capaz de se envolver e empenhar, tradicionalmente, na resolução de causas humanas de cariz mais ou menos abrangente e/ ou, mesmo, globais), na determinação do nascimento de uma nova mentalidade e na alteração da capacidade de determinação dos valores e das novas opções, também estéticas, das populações?

O afastamento das vanguardas intelectuais em relação ao grande público é uma constante de todas as épocas e civilizações, e foi sempre tanto maior quanto maior o grau de inovação dos conceitos introduzidos por elas nas diferentes linguagens. Uma imediata aceitação só se verificou quando uma teoria aparentemente revolucionária deu corpo a uma situação já latente ou de realização iminente, contribuindo o teorizador apenas para a sua clarificação

e materialização imediatas. Quando, no entanto, surgiu em qualquer domínio — religioso, filosófico, artístico ou até mesmo científico — uma verdadeira inovação, os guardiães do sistema — os pseudo-intelectuais —, responsáveis pela situação comunicativa sobre a qual se iriam estabelecer as mais directas alterações, determinavam (como em qualquer circuito de controlo homeostático) a restrição ou mesmo a eliminação imediata de acesso ao elemento perturbador, marginalizando-o ou eliminando-o, e impedindo assim o colapso do circuito, incapaz de assumir de imediato, totalmente, a situação inovadora, que ultrapassaria os limites da “consciência máxima possível”³ das populações integradas nesse mesmo sistema. Lentamente, dava-se o seu nivelamento, após a inclusão, tantas vezes subversiva (por infiltração), do novo elemento nos códigos utilizados pelas maiorias. O circuito, como que fortalecido, estava novamente pronto para suportar a próxima carga inovadora, se acessível, e, uma após outra, todas as que lhe eram periodicamente fornecidas.

No final do século XIX surgiu, com o advento das ideias liberais e o nascimento das chamadas democracias, a impossibilidade da eliminação pura e simples dos elementos perturbadores desses sistemas, pois todos tinham, afinal, direito de influir na renovação das linguagens, para as quais, quer se desejasse quer não, todos contribuíam. Se, à primeira vista, tal abertura foi aproveitada por alguns (como atrás foi dito) para uma real tentativa de renovação das cadeias comunicativas, que exigiam, a partir de então, a participação activa do receptor — não mais restrito a uma elite intelectual —, a verdade é que, na prática, o afastamento que até aí as populações tinham sofrido não lhes permitiu assumir minimamente as referências das informações transmitidas através de linguagens, para as quais não possuíam os respectivos códigos. Desde então, o afastamento entre os intelectuais e o público iria aumentar, pois a capacidade neutralizadora do sistema iria injectar nas populações doses maciças de anti-cultura, através de um ensino orientado para a aceitação passiva dos novos valores propostos pelo “establishment” e consolidada pela acção embotadora dos “mass media”, que inculcariam no povo a admiração saudosista por uma pseudo cultura com a qual pouco ou nada tinham a ver, mas que as levou a renegar as suas próprias raízes. Distraídas com a obtenção de alguns desses produtos, aos quais lhes tinham ensinado a dar o “devido valor”, as massas, como séculos antes os negros, trocaram tudo por paramentos de rituais que não eram os seus. Sem tempo livre para pensar, sujeitas a

3 Lucien Goldman, em algumas das suas obras, desenvolve o que, para ele (e também para nós) parece ser um elemento fundamental na investigação sociológica — os conceitos de “consciência real” e “consciência possível”. Assim, diz-nos: “a consciência efectiva [real] e a consciência máxima possível, ou seja, o máximo de conhecimento adequado à realidade que os processos e as estruturas estudadas podem comportar, [traduzem ao] máximo o que nos parece ser um instrumento conceptual de primeiríssima ordem para a compreensão da realidade ” (Goldmann 1984: 31).

um estado de mecanização resultante da repetição quotidiana dos mesmos gestos no trabalho e na vida privada, o desaparecimento da capacidade crítica levá-las-ia a uma padronização aceite e até mesmo desejada, exigindo intolerantemente que todos estivessem de acordo com o padrão estabelecido, próprio de um nivelamento por baixo, que caracteriza as mediocracias.

Aos intelectuais facilmente integráveis, o sistema promoveu-os, ou permitiu-lhes que se promovessem — quando isso lhe convinha -, a ídolos ou ideólogos do próprio “establishment”. Os outros, mais rebeldes, encerrados em círculos cada vez mais estreitos, ofuscados pelo seu próprio brilho, entretinham-se no repisar inconsequente dos seus próprios passos, transformados em intermediários das suas musas ou em embaixadores animados de um romantismo populista que, de vez em quando, os levava condescendentemente a confraternizar com as populações, sobretudo urbanas. Todos eles, no fundo, sentindo-se imensamente gratificados quando obtinham a edição de um novo livro, do qual eles seriam os leitores; uma galeria ou um lugar no museu, onde eles seriam os seus maiores fruidores; ou uma patente de algo que nunca viria a ser fabricado, por não ser lucrativo para o sistema. De entre eles, os poucos, muito poucos, empenhados em restituir à humanidade a sua pluridimensionalidade, embatiam na incompreensão do seu próprio círculo — destino certo de todos aqueles que fizeram do legítimo ganhar altura o objectivo máximo da sua vida.

Na década de 60 — a década da esperança, da chegada à Lua, do renascer da crença em novas formas de socialismo, do ecumenismo religioso e dos movimentos ecologistas -, os intelectuais, motivados e alertados pelos sociólogos (esses apóstolos do impossível que se debruçam à janela para se verem passar na rua), acreditaram serem capazes de romper as barreiras, e, em Maio de 68, vieram para as ruas tentar alcançar, de uma nova forma, a consumação de uma união com o proletariado. Desse acto de poesia, entre seres que só tinham em comum a universalidade dos apátridas, restou o espanto. Espanto do sistema e espanto maior ainda dos seus protagonistas, então mais conscientes de todas as barreiras que os separavam. Desta aproximação, mais frutuosa para os intelectuais do que para as massas, restou também o reconhecimento de um facto — a marginalização dos intelectuais no desenrolar do processo social. A partir daí tentou-se superar o afastamento, sem infantilizar ou empobrecer as linguagens, mas antes empreendendo acções e criando novas situações comunicativas determinantes no despertar dos destinatários, de tirá-los do seu mutismo, de levá-los a participar.

Infelizmente, os anos 70 levaram as populações a tirar conclusões amargas. Compreenderam que o progresso científico tem os seus próprios limites, que o planeta e os seus recursos estão esgotados, que o terrorismo urbano é uma realidade, que o socialismo nas suas diferentes formas teorizadas é indesejável ou utópico, pois parece que em nada contribui para a libertação de populações que apenas temem ou pressagiam a perda dos bens que lhes são tão caros.

Que restará pois aos intelectuais, aos investigadores, aos professores?

Demitirem-se, esperando que os grupos de assalariados politizados e partidariamente arregimentados promovam a sua própria libertação? Fazer oscilar todas as estátuas com pés de barro, gritando como os Novos Filósofos: “Não podemos continuar a andar de nariz no ar, à procura das estátuas que nos dominam”. (Lévy 1978: 54). Ou, muito simplesmente, acreditar que a criatividade e o progresso cultural são a perspectiva mais valiosa para a renovação da praxis quotidiana de populações que são sustentáculo de uma civilização em declínio, e agir em consequência?

Se acreditarmos que a última destas alternativas é talvez a única viável, a única que permite ainda conservar a esperança, por certo se deverá, de imediato, iniciar a análise crítica das estruturas culturais ou pseudo culturais que nos rodeiam, para um urgente activar das mudanças, o despertar dos povos, o renovar das utopias.

Mas onde é que iremos buscar forças para essa empresa? Não podemos deixar de ter em conta que nas décadas de oitenta e noventa do século XX, os intelectuais, na sua grande maioria, em consequência de um fenómeno do qual ainda não se vislumbram totalmente os contornos, demitiram-se da sua missão de pensar, de reflectir sobre o colectivo, com consequências, quanto a nós, trágicas para a humanidade dita civilizada e não só.

Allain Caillé, no seu “A demissão dos Intelectuais. A Crise das Ciências Sociais e o Esquecimento do Factor Político”, após ter “disparado em todas as direcções”, refere, sem dúvida, questões absolutamente fundamentais para as sociedades actuais, entre elas as raízes da desmotivação dos intelectuais, nomeadamente dos sociólogos em relação à abordagem e ao aprofundamento das questões colectivas:

Disse-lhe que a sociologia era inútil. Como, graças a Deus, são inúteis muitas outras coisas. Como a literatura, o teatro, o cinema, a música, ou como a ciência, o saber em geral e a própria humanidade. Para que julga que esta última serve? A sociologia é inútil, mas você não pode impedir que ela exista, porque não pode impedir que os homens e a sociedade reflectam sobre o que são ou não são. E suponho que concordará comigo: tudo bem considerado, é preferível que eles reflectam um pouco melhor em vez de que um pouco pior, e que não é absolutamente de excluir que profissionais os possam ajudar nessa tarefa. (Caillé 1997: 101)

Curiosamente, Alain Caillé parece não se aperceber de que o problema reside justamente aí. As pessoas, a(s) sociedade(s), intelectuais incluídos, deixaram de considerar que é importante, necessário e urgente reflectir sobre as suas próprias existências e problemas. Pelo menos no que se reporta e no que excede o imediatismo das situações. Na verdade, cada vez mais, como já referimos noutras alturas, trocam-se as realidades pelos seus simulacros. Assim, ao(s) ser(es) contrapõe(m)-se a virtualidade das presenças, as falsas

existências, às realidades os seus simulacros; à verdadeira acção o faz-de-conta. Tudo se torna, é, primeiro e acima de tudo, aparência. Numa análise inicial, o homem parece ter renunciado ao conhecimento aprofundado da sua dimensão oculta. Não nos estamos a referir, aqui, especificamente, à dimensão transcendental, divina, do humano, mas, antes, a tudo o que tenha a ver com o conhecimento/reconhecimento da sua identidade e singularidade, enquanto ser com especificidades próprias. Caillé vê tudo isto, “grosso modo”, como fruto da ausência e/ou esquecimento dos valores e/ou do normativo e/ ou, ainda, da renúncia ao político e da fragmentação dos conhecimentos:

O político, ou seja, a relação dos homens no conflito e na divisão social, o político é agora tido por uma coisa obscena. A política existiu entre nós, noutros tempos, mas não agora. (...) Porque nós temos especialistas, formados nas escolas, que sabem encontrar a resposta adequada para tudo, a resposta cuja evidência funcional se deve impor a todos quantos aceitam comunicar e dialogar. (Caillé 1997: 20)

Existe, cremos antes, a percepção generalizada, entre os mais atentos e desportos, que o humano requer, neste momento tão particular da sua história, o seu direito a uma autonomia e subjectividade vividas, experienciadas em pleno, que lhe poderão proporcionar o reencontro com as capacidades que permitirão o reflorescer das utopias e o retomar dos valores sociais e/ ou colectivos, e que não pode continuar a permitir que a sua capacidade e liberdade de negociação e decisão lhe seja coarctada. Repare-se que se até agora os políticos exerciam a função de mediadores entre as diferentes formas de poder e aqueles que não tinham acesso directo à voz, à palavra, por falta de conhecimento que lhes permitisse usar de forma adequada e eficaz essa mesma palavra e voz em favor e defesa dos seus interesses e direitos, no jogo de mediação e negociação de interesses, agora, após a revolução educativa das últimas três décadas, apesar da massificação do ensino e subsequente nivelamento por baixo, para a maioria dos cidadãos das novas gerações, os esforços dos políticos na defesa dos seus/nossos interesses, frequentemente nos parecem irrisórios, inadequados ou mesmos confrangedores, fazendo-nos desviar o olhar face à imagem que o pequeno ecrã ou os “media” em geral nos oferecem e na qual não nos revemos, pois a maioria, ou a quase totalidade dos líderes políticos, não corresponde ao nosso ideal de liderança. Sem dúvida que esperávamos mais deles, esperávamos que fossem capazes de veicular melhor o seu e o nosso sentir, na medida em que são, deveriam ser, especialistas na abordagem e no tratamento da coisa pública... E então, se assim é, por que é que não são particularmente brilhantes, encarnando totalmente o ideal do homem público do século XXI? Por que é que, perante os seus desempenhos, temos de suportar o que nos parece ser a imagem invertida do humano que realmente desejamos ser? Afinal, que é que resta do espelho de virtudes dos antigos

líderes, agora que, sobretudo pela acção dos “media”, os políticos, antes ou depois de lhes ser outorgado o poder, perdem a sua face e surgem ante nós investidos apenas da e na sua fragilidade humana? Será que não precisamos mesmo, que não será preferível, como refere Caillé, ainda que discordando, que tenhamos, antes, bons técnicos que giram com eficácia os interesses públicos mesmo que, como referimos, na procura da “ (...) resposta adequada para tudo, a resposta cuja evidência funcional se deve impor a todos quantos aceitam comunicar e dialogar”, continuem como já fazem os políticos actuais, a retirar-nos a vez e a voz, no que frequentemente se refere como forma de imperialismo do político? Aliás, para quê vez e voz se a banalização da sua utilização lhe retirou, de todo, o sentido... Será, pois, que podemos continuar a falar no esquecimento e/ ou desaparecimento dos valores? Não será antes preferível, porque mais facilmente apreensível, falar do desaparecimento de ideais, da inexistência de paradigmas realmente motivadores e mobilizantes e de vivências e referências realmente ainda com algum sentido?

Com um particular interesse para as ciências da arte e para as ciências da educação, esta é uma questão que se mantém central, relativamente aos seus domínios, ainda que, julgamos nós, conscientemente e constantemente escamoteada. Afinal, quando o ímpeto de auto-reconstrução criativa escasseia, a dinâmica que o “élan” vital veicula e imprime ao ser deixa de ter lugar. Assim sendo, como é que podemos esperar que a criatividade, enquanto forma de construção do eu, prossiga? Perante a ausência de motivação, referida por nós em outras ocasiões como motivação intrínseca, o eu perde toda a força anímica que subjaz e sustenta a sua auto-referencialidade, constantemente reestruturada e renovada no encontro que estabelece com o outro, escasseando-lhe, igualmente, o seu centro de apreciação interior, como temos referido citando Carl Rogers, e a força que o impele para a criação esmorece.

Afinal, todos os docentes, e sobretudo aqueles que trabalham com os futuros criadores (aqueles que exercerão tarefas que dependerão da sua capacidade criativa em qualquer área do conhecimento), conhecem as perguntas mudas que surgem nos olhos dos jovens quando são confrontados com a imagem de um futuro que mesmo os mais felizes sabem que não conseguem captar inteiramente:

Para onde caminho eu? Que caminho é este que percorro? Com quem é que o estou a partilhar?

É esta tremenda ansiedade perante um horizonte de expectativas, que se lhes afigura sempre de contornos incertos, que faz com que os nossos jovens, em desespero, se refugiem num presente que saqueiam e privam de todas as suas riquezas. Perante a ameaça da seca que sentem avizinhar-se, os jovens não hesitam em colher, a eito, os frutos de uma colheita que se encontra em diferentes graus de maturação ou mesmo só em floração, hipotecado e condenando à penúria todo o seu futuro.

Será que ainda vamos a tempo de alterar a imagem de terrível fragilidade que os educadores, os políticos, os governantes, transmitem nos nossos

dias? A perda evidente das capacidades de liderança de todos aqueles que ocupam lugares de chefia, priva-nos de uma multiplicidade de referências de que todos nos sentimos órfãos. Não que se perfilhe uma liderança autoritária, musculada, mesmo que menos burocrática. Não! Mas será que a única liderança viável, hoje, tem de viver paredes-meias, confundindo-se, quase sempre, com o cinismo, a mentira, o embuste, o ultraje, a corrupção e a perversidade em todas as áreas, mesmo as mais insuspeitas do humano? Serão então estas as virtudes democráticas dos nossos dias? Não carecemos nós, afinal, de nos concentrarmos em nós e tornarmo-nos urgentemente mais sábios e mais criativos no sentido que, por exemplo, já Comte referiu:

(...) a principal acção exercida pela Humanidade [deve] consistir, sob todos os aspectos, num melhoramento contínuo da sua própria natureza individual ou colectiva, entre os limites que o conjunto das leis reais indica na generalidade dos casos. Quando esta solidariedade espontânea da ciência com a arte for assim convenientemente organizada, não se pode duvidar que, bem longe de tender, de algum modo, a restringir as sãs especulações filosóficas, ela lhe consignaria, pelo contrário, uma função muito superior à sua capacidade efectiva, se antecipadamente não se tivesse reconhecido, como princípio geral, a impossibilidade de jamais tornar a arte puramente racional, isto é, de elevar as nossas previsões teóricas ao verdadeiro nível das nossas necessidades práticas. (Comte s. d.: 189)

Afinal, não é esta uma causa prioritária para todos nós e ainda, com mais razão, para os intelectuais, tradicionalmente empenhados e envolvidos nas causas mais candentes e prementes para a humanidade? Quais são, hoje, as causas a que os intelectuais se dedicam? Ainda existem intelectuais no verdadeiro sentido do termo? E ainda que não perfilhemos a opinião de Comte na sua obra "Reorganizar a sociedade", ansiamos pela simplicidade da sua crença, aparentemente inabalável, no humano, nesse, afinal não tão distante, Maio de 1822, quando lançava os primeiros contornos da sua utopia:

(...) retirar a sociedade da apatia em que se encontra, e imprimir-lhe, de repente e em conjunto, aquela actividade que deverá ser permanente numa ordem social que há-de estimular a acção contínua de todas as faculdades do homem.

Eis, pois, uma ordem de trabalhos na qual a imaginação deverá representar um papel preponderante. A sua acção será isenta de qualquer inconveniente, visto que há-de exercer-se sob direcção estabelecida pelos trabalhos científicos, visto também que há-de ter por fim, não a invenção do novo sistema a constituir, mas a adopção que terá sido determinada pela política positiva. Lançada para este campo, a imaginação poderá ficar entregue a si própria. Quanto mais a sua atitude for livre ou franca, tanto mais será completa e salutar a acção indispensável que ela deverá exercer.

Tal é a parte especial reservada para as belas-artes, no empreendimento

geral da reorganização social. Deste modo concorrerão para tão vasto empreendimento todas as forças positivas; a dos sábios, para determinar o plano do novo sistema; a dos artistas, para provocar a adopção universal deste plano; a dos industriais, para pôr o sistema em actividade imediata, mediante o estabelecimento das instituições práticas necessárias. Estas três grandes forças hão-de combinar-se entre elas para constituição do novo sistema, como também para a respectiva aplicação diária, logo que ele estiver formado. (Comte 1977: 141-142)

Mas será que, hoje, num período em que os interesses do colectivo, do social, são postergados, calcados pelos interesses do individual, podemos continuar a aguardar que as atitudes racionais, ainda que concebidas de acordo com a preponderância da imaginação, se imponham? Alain Caillé, nos quarto e quinto pontos da sua “crítica do individualismo metodológico”⁴, coloca uma série de questões pertinentes em que a “autonomia criadora” dos indivíduos surge como um princípio em si mesmo legitimador, muito de acordo com os valores da pós-modernidade, num “ (...) momento em que já não cremos em Deus e na região (...)” (Caillé 1997: 172-173) e, o que é ainda pior, deixámos também de crer em nós e nas pessoas.

Por outro lado, compete ao professor mostrar como as diferentes realidades, e necessariamente também as artísticas, fluem e se entretecem de forma surpreendente, inesperada, sendo igualmente muito frequente que a pureza das primeiras ideias, intenções e/ou teorias, sofra desvios de cento e oitenta e mesmo de quase trezentos e sessenta graus.

4 “O individualismo entende fazer do indivíduo o único átomo lógico e normativo último. Mas, como tal, o indivíduo é indeterminado. Não conhece interesses, a não ser em situação, e esta situação não depende dele mas do contexto social e cultural. Dizem-nos que o sujeito individual escolhe em função das suas preferências. Mas como escolhe ele as suas preferências? Alguns autores explicam que as próprias preferências dependem de meta preferências, de preferências de preferências. E assim consecutivamente. Mas basta dizer que as meta preferências dependem, na verdade, do sistema de valores em vigor, e sugerir que não é possível entregar-se a um cálculo racional dos interesses senão nos limites definidos por esses mesmos valores, para chegar à conclusão de que o indivíduo não é susceptível de encarnar, e muito menos sozinho, o átomo cognitivo e normativo esperado; 5) Não levando em linha de conta que é possível inspirar-se num modelo da acção racional sem postular, de nenhum modo, que o indivíduo é o único sujeito concebível e efectivo da mesma. Para cá do indivíduo, apesar dos laços estreitos que mantêm com o economismo de um Gary Becker, os sociobiologistas atribuem a subjectividade egoísta e calculista não aos indivíduos, mas aos genes. Ao nível do indivíduo, é possível considerar que este último se situa na intersecção de vários sistemas de acção racional, que não se unificam e não se sintetizam racionalmente. Para lá do indivíduo, nada proíbe que se atribua uma certa racionalidade a sujeitos colectivos, tais como os partidos políticos ou os Estados. Mesmo que, como o mostra Mancur Olson, a acção colectiva implique que sujeitos individuais encontrem proveito pessoal no seu desenvolvimento, isso não impede que ela obedeça a razões transcendentais comparadas com as razões dos indivíduos. Os chefes de Estado ou de governo interpretam a razão do Estado, mas não a substituem pela sua própria razão.” (Caillé 1997: 172-173)

Dos movimentos que temos vindo a analisar e exemplificar, sem dúvida que aqueles que nos parecem menos dispostos a pactuar com os sistemas em que se integram, nas suas múltiplas dimensões, são os que se encontram entre todos aqueles que defendem e/ou veiculam preocupações ecológicas, com carácter quase cosmológico, como é o caso da “Arte Povera”, a “Land Art”/“Earth Art” e a arte ecológica. As suas criações, enquanto formas de “Project Art” fugiam, de uma forma natural, visto que se desenvolviam de acordo com um projecto teórico previamente estabelecido, à reificação, à coisificação e, portanto, à recuperação pelos poderes estabelecidos.

E, no entanto, em Junho de 1971, por exemplo, deu-se no Museo Cívico de Turim, a consagração oficial da “Arte Povera”, ou melhor a recuperação, pelos poderes culturais instituídos, de uma forma de arte que nas suas concretizações mais puras excedia, pelas suas dimensões ideológicas e físicas, as de qualquer galeria ou museu. Organizadores do acto: Lucy Lippard, A. Passoni e Germano Celant — este último para sempre ligado à denominação do movimento. O movimento, em si, tinha nascido em 67, paralelamente com outras formas de arte e denominações, que, desenvolvendo-se ao nível universal, no entanto, se sobrepõem, relacionam ou continuam, como é o caso das denominadas “Arte Povera”, “Art Anti-form”, “Land Art”/“Earth Works”, arte ecológica, “Process Art” e arte conceptual. Todas elas, de certo modo, partilhando ainda a reacção da “Minimal Art” e da “Funk Art” em relação à “Pop Art”, no que esta apresenta de “softness”; relevando, também, conotações com a “action painting” e a “Art Brut”; pontos de contacto com as teorizações do movimento Cobra e do surrealismo, entroncando-se numa raiz mental comum — o “objet trouvé” e o “ready-made”; enfim, toda a conceptualização já existente na obra de Duchamp, de onde deriva, quase em linha directa, a arte conceptual.

A “Arte Povera” tem necessariamente uma concepção mental, não só ao nível de criador-emissor mas também do fruitor. Como a “Land Art” e todas as formas de “Project Art” muitas das suas realizações passam, devido ao seu carácter efémero, por uma visualização através de tecnologias mais ou menos avançadas: fotografia, filme e todos os dispositivos audiovisuais compreendidos nas técnicas da “Video Art”, que exigem do fruitor uma recriação mental das condições em que se desenrolou a obra, transformada em simples proposição e muitas vezes referenciada apenas em escassas fotografias sem um mínimo de qualidade, em que tudo fica a depender da imaginação do fruitor, pois apenas uma elite muito restrita esteve presente no desenrolar do processo criativo.

Toda a obra conceptual é, por sua natureza, ideológica; nela, é evidente, a função impõe-se à forma e o conceito ao objecto. Tal, no entanto, não implica que a arte conceptual ganhe um carácter particularmente tautológico, ao assumir a forma de uma proposição que põe em causa a natureza da própria arte.⁵ Este carácter tautológico surgiu na história da arte quando da separação entre artistas e artífices. Duchamp acentuou-o, dizendo: Tudo o que exponho é arte; o que Dubuffet confirmou mais violentamente, com: Tudo o que

escarro é arte. Foi também Duchamp quem reconheceu que *Ce sont les regardeurs qui font les tableaux* (São os fruidores que fazem os quadros, tradução nossa). É esse carácter de abertura, de ambiguidade, que Eco clarifica e Kosuth explora, que a arte na sua forma conceptual ganhou a capacidade de comunicação, e, em 74, com a arte sociológica, irá mesmo a uma tentativa de sintonização, obtida, não por imposição da obra, mas por adequação da intervenção à capacidade de participação do fruitor.

Não existem, quanto a nós, formas de arte puramente conceptuais, na medida em que não existem formas de arte totalmente desmaterializadas como pretende Kosuth. Aliás, tendo presente a necessidade da interpenetração de todas as formas de expressão artística, para a qual aponta, na verdade, o futuro da arte, tal interpretação passa também, necessariamente, pela utilização da linguagem como suporte de uma concepção artística, como fez o grupo “Art & Language” e o próprio Kosuth, e como já o tinham feito os surrealistas nos seus jogos de linguagem, sobretudo numa época em que o desenvolvimento das ciências da linguagem nos levava a crer que todas as formas de comunicação, visuais ou não, concorriam (e era isso que interessava, então) para levar o Homem a uma praxis diária pluridimensional. No entanto, é no carácter informal, efémero, na fragilidade de visualizações como as da “Arte Povera” e da “Land Art”, que a arte conceptual encontra a neutralidade e o despojamento necessários a uma total preponderância da ideia sobre a realização.

Na quase totalidade das suas realizações, a “Arte Povera” incide, com as suas montagens conceptuais, na valorização de uma praxis estética. Muito mais do que uma forma de arte, ela é toda uma filosofia, uma verdadeira política social de saneamento do nosso modo de vida, dos detritos tecnológicos e ideológicos, das tecnologias e tecnocracias avançadas com que somos obrigados a coabitar. Principais intérpretes; Mario Merz, Gilberto Zorio, Pistoletto, Richard Serra, Anselmo e outros, em montagens sem quaisquer preocupações formais ou plásticas, ponto em que se afastam de uma arte com um carácter mais matérico e neodadaísta (“assemblage”), e se aproximam de uma arte com um carácter informal, acompanhadas ou não de textos. Em presença da própria “vernissage” ou da visualização das fases do seu processo, mostram — recorrendo a terra, gorduras, óleos, cordas, tecidos, troncos, pedras, etc. (materiais pobres, de origem natural, de um modo geral, amontoados e escolhidos ao acaso) — toda a problemática das sociedades do desperdício, presente na filosofia de Marcuse e que já Sol LeWitt e Robert Morris, minimalistas, tinham defendido, pela dessublimação do objecto e da arte como produto acabado, recorrendo ao gigantismo das proporções das suas criações,

5 Como pretende Kosuth: una obra de arte es una tautología encuaneto es una presentación de la intención del artista, es decir, está diciendo que aquella obra particular de arte es arte, que significa que es una definición de arte... (citação de Kosuth em *Márchan Fiz* 1974: 310).

transformadas assim em não formas — “Art Anti-form”. William Morris e J. Dewey, nos últimos séculos, tinham advogado a uniformização estética, em consequência, e uma estética integrada no quotidiano — integração essa que, no entanto, se limitou a uma estandardização dos objectos diários, sem carga conotativa e com um campo de dispersão reduzido ou nulo, que farão dos concheiros do séc. XX os vestígios de uma camada de monotonia estendida pelos cinco continentes.

É desse lixo capitalista, que submerge as nossas vivências diárias, que a “Arte Povera”, como já o tinham feito o neodadaísmo e a “Funk Art”, se ocupa. Dar a cada povo a capacidade de se servir das inovações tecnológicas não é o mesmo que lhe impingir objectos que, por mais adequados que sejam à sua função, não possuem qualquer carga conotativa e onde é impossível a cada um vislumbrar os seus arquétipos, encontrar as suas raízes como povo.

Estreitamente ligada à “Arte Povera”, na sua proposta crítica de um saneamento social e ecológico, está a “Land Art”. Se uma e outra podem permanecer distintas, assumem, no entanto, um carácter comum quando, sob a forma de arte ecológica, lutam pela defesa intransigente de um ideal de reequilíbrio natural.

Na “Land Art” e sobretudo nos “Earth Works”, o artista, equipado com tractores, escavadoras, pás, picaretas, helicópteros, etc., tentará — como se de poesia visual se tratasse, tendo como suporte a natureza ainda num estado virgem, e numa linguagem mitológica e metafórica — captar as mensagens das civilizações primitivas, pelo uso de uma simbologia reinventada, ou antecipar a visão de uma natureza retalhada, coisificada pelo Homem em pleno delírio de destruição. Tal está presente nos círculos cortados na neve, nos traços rasgados na terra ou nas placas flutuantes e nos corantes que Oppenheim lançou no mar; na “Art Yard” e nos muros ou no campo de relâmpagos construídos no deserto por De Maria; nas depressões escavadas por Heizer; nos empacotamentos de Christo; nas “Asphalt Rundown” de Robert Smithson; na “Earth Woman” de James Pierce; nos projectos miniatura de Charles Simonds e nas “Correcções de Perspectiva” de J. Dibbets.

É evidente que nem todos os trabalhos, nem todos os artistas, apresentam o mesmo grau de consciencialização e de conceptualização. Se, pela sua natureza, a “Land Art” escapa aos museus e às galerias, ela não escapa a preocupações de ordem formal e estética. Preocupações essas que, muitas vezes, levam o artista a acções de um aparente decorativismo, que parecem pretender apenas a integração total da arte na realidade objectiva, como meio mais fácil de levar o homem a despertar para a natureza e para as suas origens, como acontecera já com o fenómeno “hippie”. Noutros casos, no entanto, a conceptualização é muito elevada e o artista, não satisfeito com a visualização ou a apresentação da própria obra, fá-la acompanhar de estudos teóricos capazes de enriquecer e completar as suas próprias proposições, pois a necessidade de autenticidade mental foi determinante no nascimento da estética conceptual.

Por tudo isto, é um erro e seria mesmo utópico demarcar fronteiras entre a

“Arte Povera” e a “Land Art”, e entre estas e os aspectos ecológicos de que se revestem e que têm origem na sua raiz conceptual. Como diz Alberto Carneiro — talvez o único artista português que podemos integrar numa arte ecológica, fundada no conceptual e no vivencial — “(...) o importante não é a forma ... é a busca da diferença que me interessa, (...) o fundamental é a fuga à dicotomia ocidental, do penso logo existo (...)” (Sardinha 2003: 129), na continuidade do que em 1974 confidenciara a Ernesto de Sousa: “As sensações estéticas chegam-me através de todos os sentidos, mas é a cabeça que lhes afere a qualidade. O meu delírio conceptual é sempre a autenticação de valores dos sentidos” (Sousa 1974: 28).

Nos anos 80 e 90, preocupações de ordem formal e estética imprimiram um tão grande lirismo às criações desenvolvidas no terreno que, ainda que estas aparentassem preocupações ecológicas e cosmológicas, acentuaram e aprofundaram a sua força metafórica, e, ao ganharem uma natureza edificativa (construtora e/ou desconstrutora), anularam o seu carácter de proposições efémeras, a sua natureza preponderantemente conceptual, para, nalguns casos, pactuarem ou entrarem em fácil convívio com o decorativo, o visualmente bem aceite, o seguramente apreciado, logo à partida. Trabalhos como os de Herbert Bayer, “Mill Creek Canyon Earthworks” (1979-82) em Washington, ou o de Alan Sonfist, “Circles of Time” (1987-1990), são, quanto a nós, exemplo disso. Outros há, no entanto, que, pelo impacto estético-visual conseguido, reforçam o carácter propositivo da mensagem e, apesar da intervenção edificativa, muitas vezes brutalmente exercida no meio natural, não deixam de nos impressionar positivamente e despertar e motivar conceptual e esteticamente. Este é o caso dos trabalhos de Charles Ross “Star Axis” (1976-1996) ou de Vitto Acconci “Personal Island” (1992). Muitos outros são proposições estéticas materializadas no terreno, mais ou menos bem conseguidas dos pontos de vista conceptual e metafórico e, por vezes, muito interessantes e/ou intrigantes. Estamos-nos a reportar aos trabalhos de Giuliano Mauri “Art in Nature” (1981-1993), com o aspecto de ninhos e/ou casulos de macramé, do trabalho de Jorn Ronnau “The Unicorn” (1993), ou ainda a proposta claramente conceptual de Marina Abramovic “The lovers walk on the great Wall of China”, em que a artista alude ao facto de ter percorrido muitos quilómetros para encontrar um antigo namorado e lhe dizer adeus.

Talvez possamos dizer que, nos anos 80 e 90, as diferentes formas de exercício criativo na natureza, e em prol da mesma natureza e do homem, procuraram, sobretudo, conciliar e pôr de acordo, talvez com sucesso, a fruição pós-moderna com a inovação moderna, o sensualmente apreendido com o conceptualmente sentido e vivenciado.

Criatividade conceptual

Tese: Valorização da criatividade surgida, activada, pelas e nas actividades de grupo. Criar frequentes espaços de “buzz group”, que permitam rápidos exercícios de “brainstorming” e consequentes exercícios de sistematização, análise crítica e exposição oral e mesmo escrita, para além de privilegiarem, também, exercícios de “non sense”, isto é, de criatividade e plasticidade conceptual.

As actividades ou trabalhos realizados em grupo devem, quanto a nós, quer no ensino secundário quer no ensino universitário, surgir com frequência, mas durante lapsos de tempo relativamente curtos. Nestes períodos etários os jovens já aprenderam a trabalhar em grupo, tomaram o gosto de se reunirem e confraternizarem e têm, de um modo geral, disponibilidade e permissão para se reunirem após as aulas e estudarem e debaterem múltiplos assuntos, inclusivamente curriculares, se realmente o desejarem. Nas aulas, no entanto, pontualmente, é benéfico que se criem pequenos espaços temporais (de três, cinco, dez minutos) em que os alunos quando confrontados com um problema ou problemática colocados pelo professor ou pelo grupo-turma e se sintam confundidos e inseguros, em consequência, possam debater com os colegas mais próximos a sua visão ou opinião sobre os assuntos em questão. Esses lapsos temporais, porque vivenciais, são particularmente produtivos, estimulantes e motivadores, pois, quando, posteriormente, se abre a discussão a todo o grupo-turma, as diferentes opiniões surgidas nos grupos dão origem a um verdadeiro exercício de “brainstorming” de que todos sentem ser parte activa. Quer se pretenda obter uma sistematização, interpretação, análise crítica, ponto de situação de uma problemática, ou, apenas, uma forma adequada de expor, oralmente ou por escrito, um raciocínio intrincado, quer, apenas, proporcionar aos alunos a percepção das suas capacidades reais de flexibilidade e rapidez de raciocínio e/ou eficácia e adequação na exposição oral e/ou escrita, este é o tipo de situação em que as capacidades individuais e de grupo(s) surgem claramente expostas, permitindo uma avaliação

Quadro 7.1 Períodos e características da actividade artística ocidental (séculos XVIII a XX)

PERÍODOS E CARACTERÍSTICAS DA ACTIVIDADE ARTÍSTICA OCIDENTAL (SÉCS. XVIII A XIX)				
	Até meados do século XIX	De meados do século XIX aos anos 60 do século XX	Dos anos 60 aos anos 80 (séc. XX)	Primeira metade dos anos 80
Fonction de l'art	Décoration.	Communication.	Connaissance.	
Lieux et objectifs de la formation artistique	Atelier maîtrise des techniques.	École de Beaux-Arts. Acquisition d'un langage.	Université. Maîtrise du discours – théorie et recherche.	
Rôle des institutions (musées):	Appropriation — conservation.	Éducation — animation.	Expérimentation. Production de connaissances nouvelles (Fournier 1987: 89-93)	
Papel dos críticos		"(...) uma espécie de amortecedor, colocado entre o pintor e o público (...) intérprete da arte para o grande público." (H. Geldzahler citado por Battcock: 1975, 75).	Para além desse papel já consagrado de intérprete junto do grande público, alguns críticos assumem-se agora como investigadores e estudiosos do fenómeno artístico.	Em muitos casos procedem apenas à promoção da chamada arte comercial.
Papel dos galeristas e dos dealers		Promoção e venda dos produtos artísticos. Alguns foram responsáveis pelo reconhecimento e sucesso de artistas e movimentos de vanguarda.	Promoção e venda do produto artístico. Recuperação (por vezes a todo o custo) de obras e acções estéticas que pretendiam escapar ao mercado de arte.	
Conservador de museu — curador	Ampliação e conservação das grandes colecções da nobreza, que, a partir das revoluções liberais, foram postas ao dispor de um público mais vasto (burguesia).	Ampliação, conservação e divulgação dos espólios e promoção de estudos e acções de divulgação sobre os mesmos. Animação dos espaços dos museus – Exposições temporárias e permanentes (temáticas, por exemplo)	Coatenação de grandes acções artísticas ou exposições que excedem o âmbito restrito dos museus que dirigem. Procura-se, através de estudos e análises constantes da evolução artística (realizadas por equipas transdisciplinares), contribuir para a clarificação dessa mesma situação artística. Nalguns casos tenta-se mesmo estabelecer directrizes, apontar novas pistas, novos rumos e entendimentos acerca do fenómeno estético-artístico.	
Fruidores/público	Público especializado. "(...) grupo de pessoas instruídas e conhecedoras (...) - mitologia, a poesia, o grego e o latim dos humanistas. (H. Geldzahler citado por Battcock: 1975, 77).	Público especializado "(...) o conhecimento do especialista, hoje, não é mais literário mas: sim formal (...) morfologia da arte no século passado, a história das formas e dos movimentos da arte moderna" (H. Geldzahler citado por Battcock: 1975, 77).	O carácter figurativo e o grande hermetismo das criações artísticas "em voga" faz com que o público se julgue entendedor de arte.	
Mercado de arte	Nascente: Permitirá a libertação do artista das directrizes e imposições do sistema. Condicionará, mais uma vez, a criação dos artistas que procuram ser bem sucedidos economicamente.	Florescente: Procede a uma constante promoção do produto artístico. Em alguns casos, tem um papel fundamental na divulgação e aceitação das vanguardas pelo sistema.	Decadente (posto em causa). Continua a promoção da arte erudita (que não é de vanguarda) É posto em causa pelas vanguardas que procuram, a todo o custo, fugir à recuperação pelo sistema.	"Boom" da arte "comercial"— promovida a arte de vanguarda e adquirida como investimento financeiro. É posto em causa pelas vanguardas que ro.

adequada das capacidades dos intervenientes nestas actividades.

Em qualquer caso, são sempre surpreendentes os resultados colhidos, mesmo, ou sobretudo, se o “non sense” surgir associado a algumas das participações recolhidas. Aliás, essas deverão, possivelmente, ser as contribuições mais estimuladas, pois permitem o desenvolvimento de novas formas de “brainstorming” que permitirão integrar, de forma cabal, no grupo, os elementos do grupo-turma, que, constituindo-se como franja marginal, devido a uma como que excessiva facilidade ou dificuldade na abordagem das problemáticas em apreço, procuram, inicialmente, manter-se numa atitude defensiva, fora das discussões ou brincando com elas.

É evidente que, mais uma vez, este tipo de metodologia só resulta se as situações em análise correspondem a verdadeiras problemáticas que envolvem o próprio professor. Exercícios de faz-de-conta, em que o docente, à partida, já dispõe de todas as respostas, não motivam os alunos que, conscientemente ou não, se apercebem que estão integrados numa representação, numa farsa, ou num mero exercício, e não numa vivência real.

Utilizar, por exemplo, um estudo particularmente conseguido de um investigador, mas aplicado a uma outra realidade geográfica e temporal, procurando verificar os pontos de contacto com as realidades que estamos a estudar e analisar, pode ser um bom ponto de partida para a obtenção de novas grelhas de entendimento e sistematização de conhecimentos.

Foi isso que fizemos com um trabalho de Marcel Fournier, em que este investigador procedia ao estudo, periodização e caracterização da arte no Québec, no século. XX (anos 20 até aos anos 70). Curiosamente, sentimos que aquilo que era dito em relação à arte do Québec se aplicava, claramente, à arte ocidental, “lato sensu”, ainda que com uma periodização diversa.

Sistematizar as suas formas de ver, e completá-las em relação a outros aspectos da realidade artística que não tinham sido objecto do seu estudo, foi uma maneira de completarmos os seus entendimentos e testar os nossos.

Mais tarde, um dos alunos do grupo entrou em contacto com Marcel Fournier, que lhe enviou um exemplar da obra de onde tinha sido extraído o artigo, que víamos publicado na “Parachute”.

As mesmas questões se colocam quando se procura proceder a outro exercício de sistematização e consolidação de conhecimentos como é o que resulta, por exemplo, da tentativa de sistematizar movimentos artísticos que, ao longo da história da arte, apresentam nomes semelhantes, ainda que correspondendo a realidades artísticas e períodos históricos diversos.

Foi este o caso, quando tentámos explicar e apreender as diferentes “nuances” a que o termo expressionismo nos conduz, quando começámos a pensar em conjunto esta realidade, pois este termo surge-nos enquadrado em múltiplas realidades estético-artísticas, ajudando a designar movimentos artísticos de natureza bem diversa. O “brainstorming” pode ser o corolário de uma sistematização facilitadora da compreensão desta problemática, como

se vê na página seguinte, permitindo, em simultâneo, clarificar algumas questões ligadas às teorias de Herbert Read, no que se refere ao expressionismo objectivo e ao expressionismo subjectivo (Read 1982), e às teorias, quanto a nós clarividentes, de Pierre Francastel, no que se refere à tentativa de distinção entre o(s) expressionismo(s) e o fauvismo e, nomeadamente, entre as pesquisas de Matisse e os restantes “fauves” (Francastel 1955). Tenha-se me conta que o fauvismo, assim como o expressionismo, assenta na experiência sentimental e não na experiência sensível do humano — com excepção para o que acontece com os “fauves” de grande vulto, como é o caso de Matisse.

Assim, hoje, preferimos sempre falar não de expressionismo mas, antes, de expressionismos, visto que quando se fala em expressionismo tendemos a considerar, em simultâneo, uma multiplicidade de formas de expressão e criação artísticas que podemos mais adequadamente denominar, “lato sensu”, de expressionismo(s). Mas, por vezes, esta etiqueta refere-se a realidades bem distintas ou que apenas podemos vagamente relacionar com o expressionismo, enquanto entendimento fundador, pois, em comum, existem traços mais ou menos marcantes de expressividade, expressividade essa que caracteriza muitas criações humanas da pré-história aos nossos dias, sem que contudo apelidemos essas criações de expressionistas.

Afinal, perguntar-nos-ão os nossos alunos, o que é que se entende por expressionismo(s)? Que expressionismos podemos considerar, hoje? Como é que podemos caracterizá-lo(s)? Qual é o lugar do(s) expressionismo(s) na história da arte? (fig. 7.1)

Há quem caracterize o expressionismo como uma “tendência para exacerbar o impacte emocional e espiritual da obra artística, que caracteriza a literatura e pintura nórdicas, nomeadamente a alemã entre 1905 e 1918 (Teixeira 1985: 108). Se tivermos em conta este aspecto talvez estejamos a referir-nos a formas artísticas que, no que se refere a um senso comum artístico, não correspondem ao que se entende, de um modo geral, por expressionismo. O expressionismo que nasce na Alemanha em 1905, reagindo contra o impressionismo e outras tendências criativas então nascentes, sobretudo de matriz parisiense, é liderado, em Dresden, inicialmente, pelos artistas (então estudantes de arte) Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyel, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, que, mais tarde, irão associar-se na “Die Brücke” (A Ponte), que, como é já um lugar comum dizer-se, procura estabelecer pontes e projectar o presente no futuro. A este grupo associa-se, mais tarde, Emil Nolde (1906), alterando-se posteriormente a composição do grupo com sucessivas adesões e renúncias e a que não nos vamos referir pois não temos por missão fazer aqui um desenvolvimento semelhante ao de tantas outras histórias da arte, visto que o que nos interessa é reflectir sobre as questões que dificultam ou confundem os nossos alunos e o público em geral, analisando, comparando e clarificando criticamente as diferentes realidades artísticas que, porque ainda não estudadas e abordadas adequadamente, impedem ou mesmo

inviabilizam o estudo e a fruição do artístico. Ora, os pintores de “Die Brücke” desenvolvem uma pintura que, visando a autenticidade (quem não o ambiciona), e o conseqüente desejo de um retorno a uma matriz originária — arte primitiva africana e arte sacra medieval alemã, sem esquecer os precursores mais próximos E. Munch e Van Gogh, assim como outros cuja excelência e genialidade os predestina a precursores de toda a criação artística moderna: Rembrandt, Goya, Delacroix e outros —, desenvolvem obras em que procuram exprimir as suas emoções, os seus estados de alma, as suas tensões psicológicas através de pinturas que, para além de expressarem uma “harmonia sensual” por meio da utilização das “cores-tubo”, sem mistura, puras, que invadem as telas, incendiando-as, criam um conflito cromático da maior dinâmica visual e psicológica e uma aproximação excessiva às criações dos pintores do movimento fauve, nascido também em França, em 1905. Os “aplats” de Matisse, e de Gauguin, em consequência, sobretudo após a entrada de Van Dongen, em 1908, no grupo, e todo um modo de ser e fazer “fauve”, que invade as telas destes expressionistas, provocam nos estudantes de arte e fruidores actuais a maior dificuldade em distinguir entre as criações destes pintores e as criações dos pintores “fauve”.

No entanto, estes expressionistas, que pintam em certa medida de forma decorativa, tendo em conta um conceito e características mais gerais de expressionismo, são bastante menos decorativos e mais turbulentos, desalinhadados e matéricos na sua pincelada ou espatulada do que os “fauves” que lhe são mais próximos, como são os casos de André Derain e Maurice Vlaminck. Também aqui é necessário distinguir e ter em conta as diferenças existentes entre os próprios “fauves”, e, sobretudo entre “fauves” de vulto, como é o caso de Matisse, que, segundo Pierre Francastel, é o único verdadeiro “fauve” que procede à “reconstrução da forma” a partir da cor pura — procurando-se, aqui, sobretudo privilegiar a expressão plástica, a que se chega através de um processo de racionalização (mais próprio dos criadores do tipo apolíneo) e os “fauves” secundários, que como os expressionistas de Dresden e Berlim, neste primeiro período, desenvolvem criações que assentam na exaltação emotiva e sensual pela utilização das mesmas “cores-tubo”, presentes na “expressão sentimental” (mais característica dos criadores do tipo dionisíaco). Neste sentido, devemos considerar que, reportando-nos a Pierre Francastel, entre estes três grupos de criadores, o fauvismo, assim como o expressionismo, assenta a sua acção na “experiência sentimental” e não na “experiência sensível” do humano, com excepção para, como já se referiu, os criadores “fauves” de craveira excepcional, como é o caso de Matisse.

Vencido este primeiro momento, em que se tornou imprescindível distinguir entre o expressionismo, dito decorativo, e o fauvismo, interessa clarificar a que é que nos referimos quando, num contexto de senso comum artístico, nos referimos ao expressionismo.

Todos sabemos que há criações, movimentos e períodos artísticos em

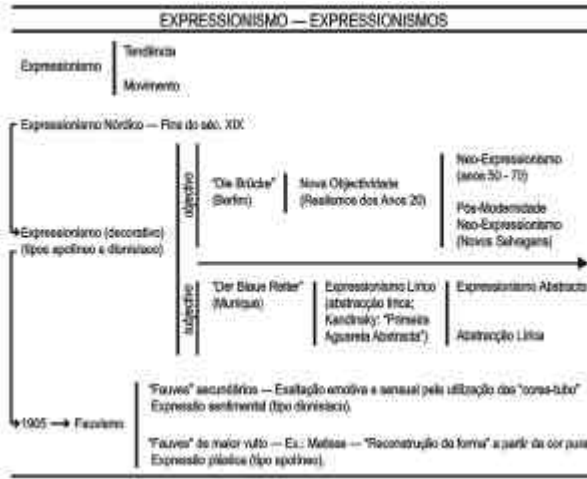


Figura 7.1 Expressionismo/expressionismos

que o “impacto emocional”, sentido pelo criador, desabrochou em composições particularmente enfáticas na transmissão da “experiência sentimental” que um determinado acontecimento, circunstância, emoção ou sentimentos provocam nos artistas. Estes, ainda em estado de grande comoção, extravasam o seu sentir através de uma forte expressividade que imprimem aos motivos que integram as composições artísticas que criam, surgindo, em consequência, uma natural empatia (“Einfühlung”) entre criadores e respectivas criações, num primeiro momento, e, posteriormente, com os fruidores através da partilha de estados de alma e visões do mundo.

Essa expressividade, de um ponto de vista técnico, resulta na acentuação dos caracteres dos motivos artísticos representados. As expressões dos rostos, a dramaticidade das cenas, ganham mais sentido em resultado da amplificação e da acentuação de uma espécie de eco, dessas mesmas expressões e gestos das personagens representadas. Na memória retemos exemplos de criações de todos os períodos históricos, culturais e civilizacionais, em que os criadores procederam desse modo, mas, por certo, que “O sofrimento e o êxtase de Santa Teresa de Ávila” de Bernini, as criações de El Greco ou de Siqueiros, com, por exemplo, o seu “O Eco do Pranto”, de Francis Bacon e de muitos outros criadores, que já referimos e ainda iremos referir, atestam-no bem. No expressionismo, a coisa criada torna-se mais claramente uma imanência, um prolongamento natural do sentir do seu criador e constituiu-se, em certa medida, como a concretização do seu sentir.

O primeiro movimento que tradicionalmente se designa como precursor do movimento expressionista é o que alguns referem como

expressionismo nórdico, que, desenvolvendo-se nos finais da segunda metade do século XIX, apresenta como principal artista, o norueguês Edvard Munch, autor do célebre “O Grito” (1893) e de outras obras que exibem essa capacidade empática (“Einfühlung”) que as obras expressionistas possuem, mas também demonstra um sintetismo e simbolismo que, quanto a nós, nos remetem para o simbolismo de Pont-Aven de Gauguin e para criações como o “Dom Quixote” de Daumier. Em todas elas, uma forte capacidade empática mas também um regresso a todo um estado originário do humano, a uma autenticidade que nos presenteia com criações em que os artistas reclamam, como Gauguin em Pont-Aven, “o direito de tudo ousar, a liberdade de criação de forma”.

Não há dúvida que o sentir e os entendimentos presentes nas filosofias professadas e desenvolvidas na época, justificam, como refere Renato de Fusco, citando Rognoni, o lançamento deste “grito originário” (“Urschrei”):

A contribuição mais específica da arte expressionista foi associada por alguns historiadores às obscuras motivações étnico-culturais germânicas: são complexos os motivos e os caminhos — escreve Rognoni — ‘que confluem na arte e na cultura alemãs e deram origem ao expressionismo. A situação do Ur-Mensch, do homem originário, no qual a contradição entre matéria e espírito, entre real e irreal, entre sujeito e objecto, é sentida como procura angustiada de uma transcendência interior, instintiva (Ur-Trieb), como grito de revolta da consciência subjectiva perante a realidade da existência ‘banal’, como diria Heidegger, é um tema que circula, de uma forma mais ou menos latente, em toda a arte nórdica desde as suas origens. Adquire consciência histórica com o romantismo, ou melhor, com um certo romantismo ao qual se podem ir buscar os motivos precursores do expressionismo: a revolta social de George Buchner, a revolta religiosa de Sören Kierkegaard, a angústia existencial de August Strindberg e de Franz Wedekind, passando pelo vitalismo emocional de Max Scheler, pelo inconsciente irracional de Ludwig Klages, pelo subconsciente de Sigmund Freud, e encontrando uma inflexão especial no existencialismo negativo de Martin Heidegger e no existencialismo positivo de Karl Jaspers. Em arte, o motivo precisa-se no Ur-Schrei, no ‘grito originário’ inesperado, e os artistas vão procurar os seus meios de expressão no imediatismo do Ur-Laut, da linguagem como ‘som indistinto’ que visa como que transcender a matéria física que a condiciona e a torna comunicável (Fusco 1988: 23).

É evidente que as circunstâncias especiais da vida de Edvard Munch, o seu contacto com os efeitos devastadores da tuberculose, justificam todo um pessimismo exacerbado que as suas telas deixam transparecer através de uma visão negra e frequentemente ensanguentada a que as tintas dão apenas cor e corpo, materializando de forma clara o seu grito de revolta, não hesitando, também ele, a reclamar o seu direito à “liberdade de criação de forma”. Na

verdade, vemos em algumas criações de Munch, como nas criações de outros grandes criadores considerados como precursores do movimento expressionista, o caso de Van Gogh, por exemplo, muito mais do que uma capacidade particularmente expressiva, uma aptidão de antecipação de um movimento que, quando nasce oficialmente (1905), não nasce com uma força que faça jus aos seus precursores, sobretudo devido a um decorativismo evidente. Estes ditos precursores são sobretudo renovadores, construtores de novas formas de representar, a que uma vida e idiosincrasias muito próprias imprimem um novo modo de pensar, um novo “habitus” mental, mas também um novo e muito particular modo de sentir, que, necessariamente, estão na base de um novo “modus operandi”, isto é, de novos ou mesmo revolucionários modos e formas de criar.

Quando iniciámos esta análise referimos que há um entendimento que corresponde a um senso comum artístico do que é ou pode ser considerado como um “modus operandi” expressionista, e que não coincide necessariamente com um sentir e um posicionamento humano expressionistas. Os casos destes dois precursores do movimento expressionista, que como tal são aceites praticamente sem contestação, são disso um bom exemplo. Como expressionistas, “lato sensu”, consideramos criações em que a acentuação e, por vezes, mesmo a geometrização dos caracteres e características dos motivos se tornam evidentes e em que para além da utilização das cores escuras se dá o engrossamento do traço definidor desses mesmos motivos, de uma forma muito semelhante ao que acontece, por exemplo, nas impressões obtidas a partir das matrizes artesanais das xilogravuras ou das linogravuras. Aliás, a utilização da gravura caracteriza as criações expressionistas, sobretudo quando se pensa em “expressionismo objectivo”, ou seja, as criações que caracterizam um expressionismo que, no dizer de Herbert Read, assenta e parte de “ (...) uma atitude objectiva, (...) é mais definidamente condicionado pelo objecto”. Ou seja, se tivermos em conta esta forma de expressionismo, por oposição ao que referimos já por expressionismo subjectivo, temos uma representação com características semelhantes às da caricatura, em que se enquadraram muito bem as criações de Ernst Ludwig Kirchner de um período mais tardio (segunda década do século XX) como é o caso de “Bailarinas” (1914) ou mesmo “Marcella” (1910) ou cartazes referentes e dando conhecimento das actividades de “Die Brücke”, como vimos, a denominação que se refere ao expressionismo alemão do norte, que tem como sede “Der Sturm” (A Tempestade). Este contorno, que delimita a figura representada, tem as características de um “cloisonnisme” também desenvolvido e levado ao extremo pelo francês Georges Rouault, por Emil Nolde ou, de forma mais atenuada, por Oskar Kokoschka, que, ainda que de um modo diverso, também, como todos sabemos, foi desenvolvido por Gauguin em Pont-Aven.

Foi também com os criadores do expressionismo de “Die Brücke” que se estabeleceu uma singular ponte com os criadores da Nova Objectividade ou

realismo dos anos 20 e a sua visão pessimista ou mesmo niilista das realidades, como referimos noutra ocasião. No entanto, quanto a nós, a força da ideologia professada e a capacidade interventora dos criadores afasta-os do expressionismo e integra-os, como referimos, em formas de arte nitidamente empenhadas numa intervenção activa no social, pois os expressionistas permanecem, antes, como um sentir extremo que hesita em optar por desenvolver uma acção ou crítica mais directas, podendo mesmo nós aceitarmos que é um vitalismo que opta (que se compraz, quase) por não agir...

Aliás, podemos considerar, grosso modo, que os expressionistas têm, por vezes, uma atitude mais sentimental, vivem a sua interioridade através de uma poética que criam e que dão a conhecer de forma empática, através de uma "simpatia simbólica" ou empatia ("Einfühlung") que estabelecem com os fruidores. Sem esta tradução que torna agudamente perceptível ao mundo o sentir humano, sem ela, todos ficaríamos fortemente empobrecidos.

A literatura e, sobretudo, a poesia expressionistas são disso um bom exemplo. Os casos extremos de Thomas Mann em "Os Buddenbrooks" (1901) e de Trakl são bons exemplos de um humano que em desespero se interroga e interroga o humano, tudo colocando em causa.

Acaso não é todo o homem um disparate e um erro? Não entra ao nascer numa prisão dolorosa? Prisão! Por todo o lado barreiras e cadeias! Através das grades das sua individualidade vê o homem a morte e chama ao repouso e à liberdade...

Individualidade!... O que se é, o que podemos e temos parece mísero, gris, insuficiente e anojadido; ao invés, aquilo que não somos, não podemos nem temos, a isso enviamos olhares cobiçosos, olhares de amor, com medo de que se transformem em olhares de ódio (Mann s. d.: 124).

Aqui sentimos como é próxima a atitude, face à vida humana e os múltiplos sentidos que esta pode assumir, entre expressionistas e românticos. Sentimos, igualmente, que as fronteiras entre as artes e a filosofia são por vezes muito ténues, mas, sobretudo, de como é fácil, parece-nos fácil, ao criador imbuído de uma atitude sentimental autêntica transmitir de forma empática a sua emoção, convocando-nos a todos para a salvação e redenção do humano.

Salvação e redenção que, no entanto, não se alcança sempre da mesma maneira. Para alguns criadores, é o caso de Emil Nolde, aqui citado por Renato de Fusco, a tónica é colocada na forma construída pelo criador, que surge ou deveria surgir, na sua opinião, como que brotando do material " (...) onde não há regras fixas (...) com a mesma naturalidade com que a natureza cria as suas próprias figuras, com que se formam os minerais e as cristalizações, com que crescem o musgo e as algas e com que, sob os raios do Sol deve abrir-se e desabrochar a flor" (Fusco 1988: 18).

Esta é uma posição curiosa que, em nossa opinião, nos pode remeter

para três atitudes que o(s) expressionismo(s) pode(m) apresentar:

- 1) O expressionismo enquanto atitude sentimental, assente na emoção, no coração.
- 2) O expressionismo enquanto atitude sensível, plástica, construtora, mais assente no raciocínio, no intelecto.
- 3) O expressionismo enquanto atitude introspectiva, uma atitude naturalmente de mediação da mão, face ao inconsciente humano.

Julgamos que Emil Nolde tem sobretudo em mente esta última atitude. É evidente que não está pensando que as formas artísticas brotariam sozinhas das telas, mesmo que encharcadas de cor. Nolde pensa sobretudo na obra que, como os românticos e mais tarde os surrealistas pretenderam, não seria objecto de censura da razão, isto é, fogia a todo o tipo de determinações, normas e cânones morais, intelectuais e estéticos, de que todos nós estamos imbuídos através da forte socialização a que somos submetidos. Na verdade, não se fala de “automatismo psico puro” mas a sua filosofia está presente no desejo expresso por Nolde. No entanto, no percurso que o humano vinha realizando era cedo para que o artista abandonasse então, totalmente, a figuração das realidades visuais.

Também Franz Marc tenta identificar-se, segundo Renato de Fusco, “(...) panteisticamente com muitos aspectos da natureza viva”:

(...) a poética dos expressionistas é, antes de mais, uma exacerbação da interioridade psicofísica teorizada pela simpatia simbólica. ‘Se, para o artista naturalista e impressionista (...), a realidade era sempre algo a observar do exterior, para o expressionista era algo ao qual descer, ao qual viver interiormente. E que tal interioridade tem matrizes comuns com a *Einfühlung* confirmam-no as declarações de alguns dos principais artistas dessa corrente (...) Outro expressionista célebre, Franz Marc, afirma que a sua sensibilidade aumenta ao ritmo orgânico de todas as coisas, tentando identificar-se panteisticamente com muitos aspectos da natureza viva. Como se vê, estão referidos todos os elos fisiopsíquicos de imitação interior, de consonância orgânica entre o modelo, o artista e a obra teorizados pela empatia, segundo a qual a natureza ganha forma apenas quando é filtrada pela actividade do pintor. (Fusco 1988: 18)

Mais tarde, como todos sabemos, Pollock, no expressionismo abstracto, irá — em conjunto com outros criadores que consideramos como integrando uma grande linha informal — finalmente, como veremos de seguida, incorporar nas suas criações esta liberdade criadora sem peias que lhe permitirá captar e materializar através do gesto, da mão, o poder criador da sua própria mente.

Ora, se pensarmos no expressionismo, neste sentido mais geral em que há claramente uma vontade expressa de fazer falar e deixar falar, o que de

mais íntimo existe no criador, através de um ímpeto criativo, regressamos a alguns dos princípios que enformaram um romantismo fundador, presente, por exemplo em “Sturm und Drang” (Tempestade e Ímpeto). Schiller e Goethe, por exemplo, têm a percepção de que, para além do que a razão abarca, existem áreas, como a vida, a natureza, o sentimento e a arte, que, talvez, como pretendeu Schiller, atento às possibilidades da arte, o seu “... fim estético seria transformar o instinto em arte e o inconsciente em saber” (Bayer 1979: 289). Aliás, ligado a este entendimento, de um romantismo imbuído de grande expressividade e entregue à tarefa da salvação, surge o “movimento da arte pela arte” que protesta “contra a imposição de princípios racionais e morais em arte:

O movimento da arte pela arte, vindo do romantismo como uma forma do esforço de emancipação de considerações não artísticas e que representa, no início, pouco mais que uma parte da luta romântica pela liberdade, foi-se tornando gradualmente numa manifestação de resistência passiva contra os preconceitos, rumores, embrutecimentos e endurecimento da burguesia vencedora. Para o romantismo, a doutrina da arte pela arte é um mero protesto contra a imposição de princípios racionais e morais na arte. Gautier e os seus companheiros lutaram sob esta palavra de ordem, sós, pela libertação do artista de fins utilitários. Mas quando Flaubert, Baudelaire e os Goncourt defendem a autonomia da arte, já não se trata de um simples protesto de poetas e estetas contra a obrigatoriedade de uma função de mordomia ou de moralistas, mas essencialmente da sua reclamação contra ter seja o que for em comum com a burguesia. Recolhem-se ao deserto, não excomungados pela burguesia, mas de livre vontade. (Hauser 1984: 177)

Estes princípios serão, depois, mais de um século depois, defendidos pelos surrealistas, no contexto dos manifestos surrealistas que, como já referimos, também advogam, pela voz de Breton, que o “automatismo psico puro” é alcançado através do “ditado do pensamento” que se faz sentir “(...) na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral” (Breton 1969: 47).

Ora, este “automatismo psico puro” só é alcançado, como veremos mais à frente, com o expressionismo abstracto enquanto “action painting”, ou ainda com a abstracção lírica de G. Mathieu, quando, por exemplo, Pollock, através da “concretização introspectiva de estádios pré-reflexivos”, pretende exercer um “controlo total” sobre a acção artística, afirmando a “negação do acidente”. Esta correspondência absoluta entre o cérebro, mediado pela mão, e a obra, o que exclui, evidentemente, os acidentes que fortuitamente os materiais introduzissem na composição, mostram a crença de expressionistas abstractos como Pollock na viabilidade de concretização do “automatismo psico puro”.

É evidente que entre as diferentes formas de expressionismo, que vimos estudando, e o fauvismo de Matisse, enquanto o “fauve” de maior vulto, existe uma diferença considerável. Como já referimos, Matisse é um construtor, alguém que desenvolve, de forma determinada e consciente, uma revolução artística em que, sistematicamente, se procede à desconstrução da forma e do espaço pictórico a partir do abrasamento da tela, conseguido através da utilização da cor pura. A estética tradicional é assim posta em causa como são também postos em causa a “ciência da perspectiva”, a “ciência da anatomia”, o contorno e o claro-escuro ilusionista.

O expressionismo artístico, ainda que se renove lenta e gradualmente, tem mantido, em períodos posteriores aos anos 20 do século XX, a sua força expressiva, dando, por exemplo, durante a segunda guerra mundial e no período que imediatamente se lhe segue, testemunho do sofrimento humano com obras como as de Buffet, carregadas de formas agressivas e cores escuras. E mesmo quando vestido de cores vivas, como acontece nas criações do movimento Cobra, um movimento que se poderá considerar expressionista ao nível da atitude mas não de práticas artísticas, o bestiário aterrador que os seus artistas pintam não se alegra, pelo contrário, torna-se ainda mais aterrador. Durante as décadas seguintes, muitos artistas, é o caso de Francis Bacon, continuam na senda de um expressionismo avivado pelas formas angustiantes de um inconsciente pessoal e mesmo colectivo que, ao introduzir o “non sense” nas composições destes criadores, lhe acrescentam um cunho surrealizante que aviva o pessimismo, o niilismo, a procura de individualismo pela fuga à massificação e ao poder desumanizante da máquina. Poderíamos, talvez, considerar estas obras como (neo) expressionistas, mas não foi isso que aconteceu. Esta etiqueta será, sim, atribuída a formas de expressionismo pós-moderno, sobretudo referentes a um movimento alemão deste período denominado Novos Selvagens, movimento que recupera “as agruras da germanidade” e que estudaremos noutra ocasião. No entanto, ao olharmos mais profundamente para o expressionismo, veja-se a súmula esquemática que apresentámos neste capítulo, concluímos que este, enquanto atitude perante a vida, e face à humanidade, é fruto de uma atitude romântica, é talvez o último dos romantismos. Se pensarmos que é o romantismo que imprime ao humano o ímpeto necessário ao nascimento da modernidade, e que esta tem como força matricial a liberdade individual “(...) entendida com a independência cada vez mais real do indivíduo frente à exterioridade dos discursos e das coisas” (Godignon & Thiriet 1989), vemos que estes mesmos autores, parafraseados por Michel Löwy e Robert Sayre, defendem que:

(...) uma extensão desta liberdade do indivíduo que culmine na recusa de qualquer conteúdo específico ao ‘próprio eu’, em suma, a última liberdade e desalienação do indivíduo moderno seriam a negação da personalidade individual, a

negação de si próprio. Se levarmos até ao fim a lógica do mundo moderno, desembocamos, portanto, num vazio radical. (Löwy & Sayre 1997: 267)

E assim é, cremos... Há realmente quem, enquadrando-se em, ou renegando as correntes humanistas, considere, por razões ideológicas e políticas diversas, mas de consequências igualmente extremas (visão do romantismo como estando na origem ou insurgindo-se contra o modernismo), que toda a atitude de interioridade pode corresponder a uma libertação (desalienação) e/ou a um condicionamento (alienação) dos indivíduos. Assim, tanto encontramos a atitude que, em última análise, considera que o humano deve renunciar a todo o espaço de interioridade, como sendo este o último resquício de um sentir burguês, próprio de uma atitude subjectiva e de um sentir românticos, sem que se tenha em conta, como vimos há pouco, que os românticos também lutaram contra a reificação da arte, pugnando pela libertação do humano, do artista, de “fins utilitários”, clamando igualmente pela libertação da arte em relação a princípios racionais e morais; como, ao invés, também existem aqueles que defendem que restringir o espaço de interioridade individual põe em causa a defesa da liberdade/libertação do indivíduo face aos riscos da massificação e à ditadura do colectivo e do social.

Este foi também o caso, e exemplo paradigmático, de todos os movimentos que integramos na linha informal, que podemos considerar que desenvolveram formas estético-artísticas, na maior parte dos casos, próximas, como referimos já, das desenvolvidas por alguns dos primeiros movimentos expressionistas e que estabeleceram, nos anos 50 e 60, uma forte luta contra todas as formas de estar no humano de natureza antinómica, visando aproximar o oriente e o ocidente, o individual e o colectivo, o dionisíaco/emotivo do apolíneo/ racional. Também aqui sentimos, por vezes, que uma análise mais profunda e detalhada de todas estas questões é necessária para despertar e sustentar a motivação dos nossos alunos, (que, tendendo a simplificar as problemáticas estético-artísticas, afastam-se do seu estudo quando começam a perceber-se que as coisas não são assim tão simples nem unilineares), pois, não temos dúvidas em considerar que a linha informal, alberga diversos movimentos característicos e fundamentais da arte do pós-guerra.

De entre os movimentos que a integraram, nos últimos 50 anos, destacamos, sem dúvida, a pintura *signica*, quer ela nos surja através de formas de arte dita gestual, por exemplo, da “action painting”, quer do tachismo. Assim, Michaux, que para além de poeta é um dos artistas mais representativos do que se pode considerar um movimento que congrega as duas tendências, a pintura gestual *signica*, refere, a propósito da capacidade expressiva da mensagem pictórica do artista, que ela mesma ganha vida própria e expressa-se exprimindo o seu sentir mais íntimo e inconsciente, pois, um texto é uma massa de signos. Cremos que o mesmo podemos dizer em relação a grande parte da pintura contemporânea, onde por vezes o signo assume a

forma depurada de emblema, como na “Pop Art”, ou de ícone despojado, como na “Minimal Art”.

Embora a utilização do signo nos meios de expressão seja tão velha como a natureza humana, Gillo Dorfles atribui a Georges Mathieu a prioridade de uma consciente utilização do ‘signo’ na criação da obra (Dorfles 1973: 31), e o próprio Mathieu considera ter-se antecipado a Wolls e a Pollock no uso da pintura directa e no uso da mancha (como parte integrante da pintura), defendendo uma total ausência de pré-existência de formas e a rapidez de execução — uma autêntica “esthétique de la vitesse”. E, no entanto, as suas obras obedecem, quanto a nós, a esquemas compositivos de certo modo tradicionais, que estão longe de corresponder ao gesto intuitivo e livre das obras verdadeiramente “automáticas”, pois a sua composição maduramente elaborada, ainda que apenas mentalmente, confere-lhes o carácter premeditado e intencional, também presente em certas obras erradamente ditas “naïves”, em que não existe verdadeira espontaneidade. Por isso mesmo, Dorfles não o reconhece como informal, artista cujas obras se caracterizam pela ausência de formas definidas — “(...) que se vale del color lo menos posible contenido en los esquemas, diafragmas y trazos compositivos (...)” (Dorfles 1973: 51) —, título que deixa para artistas como Fautrier (o primeiro verdadeiro informal, segundo diz), Soulages, Schneider, Riopelle, Jenkins, Vedova, Vieira da Silva,¹ e outros. Miró, Klee, Kandinsky e Gottlieb, entre muitos, tinham, igualmente, usado já pictogramas e mostrado interesse pelo automatismo de certas expressões gráficas, que, pelo menos no caso de Gottlieb, não pretendiam efeitos meramente decorativos.

Também o movimento Cobra,² ao estabelecer um ponto de rotura entre figurativos e não figurativos, ao defender a criação espontânea nascida do gesto, em obediência aos impulsos do inconsciente, mostrara o seu interesse pelas ideias surrealistas, pelo desejo de revelar as zonas do inconsciente que Freud apelidara de pré-inconsciente, em exercícios que André Breton diz serem “automatismo psíquico puro”³ e que estabeleciam, ao mesmo tempo, conexões paralelas com o Zen, ao advogar a expressão intuitiva e imediata do conhecimento — o Satori — neste caso através da rapidez de execução, cuja velocidade deveria estar em simultaneidade absoluta com o pensamento, realidade presente em muitos caligramas da arte oriental.

Seria também na arte oriental que a arte do Ocidente, para a qual durante centenas de anos existiu o horror do vazio, iria recordar o pintar através do não pintar, o que Zen chama, por vezes, tocar o alaúde sem cordas, e que

1 Para nós, no entanto, esta artista só deverá ser tida como pertencente a este grupo em alguns passos da sua pesquisa plástica.

2 Grupo que reunia artistas de Copenhaga (Co), Bruxelas (Br) e Amesterdão (A) — CoBrA. Asger Jorn, Karel Appel, Corneille, Alechinsky expuseram em conjunto em Amesterdão, em 1949, no Stedelijk Museum.

passaria a estar presente nas composições de um Michaux, de um Alcopley, de Tobey ou de Kline.

O segredo “[diz Watts] reside em saber como equilibrar as formas com o vazio e, sobretudo, em saber quando se ‘disse’ já o suficiente. Pois o Zen não estraga o efeito do choque estético, nem o choque do satori, preenchendo, explicando, usando segundos pensamentos ou comentários intelectuais. Mais ainda, a figura tão intimamente relacionada com o seu espaço vazio dá-nos a sensação do ‘maravilhoso Vácuo’ de onde o acontecimento emerge subitamente. (Watts 1975: 215)

Dorfles aceita o parentesco do gestualismo sígnico com certo surrealismo, ou com certas técnicas automáticas do surrealismo, que o são apenas, no entanto e em sua opinião, como pura aparência, na medida em que os surrealistas se servem do acaso e do signo como pontos de partida (Dorfles 1973: 34).⁴ O que nos parece uma conclusão incompleta, que não tem em conta toda a complexidade de concepção e execução de muitos signos-símbolos surrealistas, nem outros de configuração primária e que também existem como ponto de partida no gestualismo. O que podemos pôr em causa no surrealismo é a contradição existente entre as concepções teóricas que o sustentam e que apontam para a espontaneidade, e a execução elaborada das formas clássicas do seu discurso pictórico, que curiosamente anula aquela.

Se seguirmos, por exemplo, a evolução gráfica dos ideogramas de um dos maiores artistas da pintura sígnica, Hartung, vemos a influência gráfica da violência expressionista alemã, que, com o aceleração do desenho e a depuração dos pormenores, alcança a pura expressão do “automatismo psíquico” defendido por Breton — mesmo quando sob a influência de um Rembrandt — alcançado em consequência da rapidez nervosa e eletrizante da

3 Será de muito má-fé que nos contestarão o direito de utilizar a palavra surrealismo no sentido muito especial em que a entendemos, porque é evidente que antes de nós esta palavra não tivera êxito. Defino-a portanto de uma vez para sempre: surrealismo, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral. Encicl. Filos. O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onnipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida. Fizeram profissão de SURREALISMO ABSOLUTO os Srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Picon, Soupault, Vitrac. (Breton 1969: 47)

4 “(...) los surrealistas se sirven del azar y del signo trazado al azar sólo como puntos de partida para una imagen que se va a urdir, mientras que aquí la imagen viene a identificarse con el signo ya en el instante de su aparición.” (Dorfles 1973: 34)

execução que o levava a expressar-se pela linguagem sgnica abstracta, isto na década de 50. Esta influncia do expressionismo alemão, visível em Hartung, estende-se, aliás, a todo o gestualismo,  “action painting” e a muitas outras correntes da arte moderna.

A “action painting”⁵ ou expressionismo abstracto — versão americana do gestualismo, em França tacheismo (“tache” — mancha — 1954) ou “Art Autre”⁶ — tem em Pollock um verdadeiro representante de uma pintura de aco violenta — quase agressiva. Pollock, em princípio, qualifica as suas experiências de impressionismo abstracto e reclama a necessidade de “tre dans le tableau”, pintando com o suporte deitado no chão para mais facilmente o dominar com o seu gesto. Utilizou, além de novos materiais, novas técnicas, entre as quais o “dripping”, já praticado por Max Ernst. A aco de Pollock, “dentro” do quadro, possui toda a força de um verdadeiro “happening”, tal como a pintura-espectáculo de Mathieu ou de Yoshihara. No entanto, como diz Gillo Dorfles, a pintura informal de Pollock, embora gestual, não possui signos próprios tornados emblemas, que permaneçam constantes como na pintura de Tobey, de Kline, de Mathieu ou de Soulages.

Entre os gestualistas sgnicos, alguns há, como Soulages, Schneider e Kline, cujos signos possuem carácter da escrita hierática, que lhes é conferido pela solidez e hermetismo do seu traçado, resultante de uma concepo e realizao demorada e cuidadosamente elaborada. Esse tratamento é ainda acentuado na pintura de Scanavino, onde existe mesmo um tratamento tridimensional dos espaços.

Ligados ao expressionismo abstracto temos ainda: Kooning, que apresenta ligaes visíveis com o expressionismo alemão; Gorky, o único americano que Breton considerava capaz de expressão surrealista; e o grupo japonês Gutai (concreto, Osaka — 1957), que, como Kline, produz uma pintura em que, para além do gesto, é usado todo o corpo.

Na linha dos caligramas de Capogrossi, dos signos quase emblemáticos de Carla Accardi e dos ideogramas de Tobey, que estudou caligrafia no Japão, surge, no início dos anos 50, em reaco ao informalismo, com raízes no dadasimo e no futurismo, o que de modo geral apelidamos de letrismo. Partindo

5 Termo utilizado por Harold Rosenberg, a propósito de uma designao referida por Michel Tapi.

6 De entre as técnicas utilizadas por Pollock ressalta, a partir de 1946, o “dripping”, sobretudo quando o escorrer directo das tintas sobre a tela se fazia dependurando a lata de tinta ou de verniz colorido de um cordel ao qual se imprimia um movimento pendular. Ora, não nos podemos esquecer, pelas inúmeras questões que suscita, que para alguns este sistema, enquanto sistema dinâmico, “ (...) se repete a si próprio, a intervalos regulares, para sempre. Se o comportamento repetitivo  estável, como um relógio de pêndulo, então o sistema irá regressar à sua órbita depois de pequenas perturbaes. No espaço de fase, as trajectórias perto da órbita estão desenhadas sobre ela, a órbita é um atractor”. (Gleick 1989: 181)

da colagem de caracteres tipográficos, estendeu-se posteriormente a toda a espécie de ideogramas, significantes visuais e signos linguísticos, presentes, por exemplo, na poesia visual.

Uma análise mais aprofundada, a qualquer uma destas formas de arte, leva-nos a verificar que, quando autêntica, qualquer uma delas tem como ponto comum a ambiguidade. Ambiguidade, conceito desenvolvido por Eco no seu livro “Obra Aberta”, que é consequência directa do “estado caótico” em que se encontram os seus elementos constitutivos, e na qual reside a sua grande capacidade informativa e equiprobabilidade, pois o fruidor, perante a disponibilidade que o operador estético (já então assim se poderá chamar o artista) lhe oferece, poderá livremente assumir a sua nova identidade de sujeito, abandonando, pela primeira vez, a sua posição de agente passivo, frente ao objecto estético que, mais tarde, em certas formas de “Project Art” o levarão mesmo a tomar parte integrante e activa na concretização da evolução do processo estético. Ora, embora qualquer uma dessas formas de arte, e de um modo especial a arte informal, assuma por completo a rejeição da imposição de uma ideia ao fruidor, assumindo ao mesmo tempo uma indiferença estética e técnica que lhe é implícita — “Só na indiferença estética reside a libertação total da ideia” (disse Duchamp) —, existem entre elas diferenças que assentam essencialmente no modo como o operador estético encara e releva a concepção, a realização ou a fruição da obra de arte, embora, em qualquer dos casos, o artista permaneça de certo modo como que um espectador/fruidor. Espectador/fruidor do poder criador da sua própria mente, por meio de um “automatismo psíquico” expresso através do gesto — na arte gestual; espectador/fruidor, perante a capacidade provocadora e suscitadora da mensagem — na arte sígnica — e, ainda mais uma vez, espectador perante a capacidade criativa e interpretativa do fruidor — na arte informal, para além de que, tanto no informalismo como no gestualismo, o artista é também um espectador/fruidor perante a capacidade criativa dos materiais que se lhe revelam com caprichos eruptivos de uma força natural.⁸

7 Como referiram Gilles Deleuze e Félix Guattari nesse último e admirável Capítulo/ Conclusão (Do caos ao cérebro) de *O que é a filosofia?* “A arte não é o caos, mas uma composição de caos que dá a visão ou sensação, ainda que constitua um caosmos, como diz Joyce, um caos composto — não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade caótica, por exemplo, a inflamação cinzenta negra e verde de Greco; a inflamação de ouro de Turner ou a inflamação vermelha de Staël. A arte luta com o caos, mas para o tornar sensível, mesmo através da personagem mais atraente, da paisagem mais encantada (Watteau).” (Deleuze & Guattari 1992: 179)

8 Socorremo-nos, aqui, mais uma vez, do texto, já referido, de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “o artista traz do caos variedades que já não constituem uma reprodução do sensível no órgão, mas erguem um ser do sensível, um ser de sensação, num plano de composição anorgânico capaz de restituir o infinito. A luta com o caos que Cézanne e Klee mostraram em acto na pintura, no coração da pintura, encontra-se de uma ou outra maneira na ciência, na filosofia: trata-se sempre de vencer o caos através de um plano secante que o

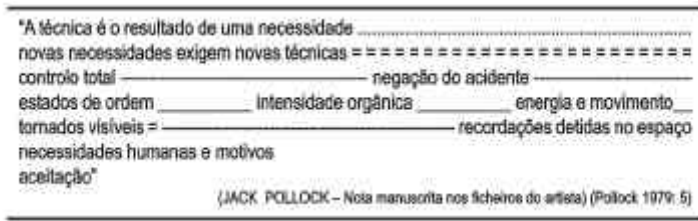


Figura 7.2 Jack Pollock (controlo total... negação do acidente)

Embora se considere assente, de um modo geral, que foi Georges Mathieu quem utilizou pela primeira vez a pintura directa, sem “pré-existência de formas”, a verdade é que a sua arte, porque obedecendo a esquemas compositivos mentais maduramente concebidos, não possui, apesar das sessões de pintura espectáculo realizadas, o à-vontade da pintura de um Jackson Pollock que, no entanto, se negava a aceitar, como já referimos, que nas suas telas surgissem acidentes, reclamando a necessidade de um “controlo total”⁹ sobre a obra: Sistematizar as suas formas de ver, e completá-las em relação a outros aspectos da realidade artística que não tinham sido objecto do seu estudo, foi uma maneira de completarmos os seus entendimentos e testar os nossos.

É evidente que Pollock não negava a existência de acidentes fortuitos entre os materiais, miscíveis ou não, que impregnavam as suas telas. Pollock queria antes referir que o gestualismo — expressionismo abstracto —, como prática experimental consciente de uma espécie de concretização introspectiva de estados pré-reflexivos, nada tinha de fortuito, de aleatório, pois o pintor, no momento em que se encontrava frente à tela, iniciava todo um ritual, uma prática por vezes lúdica, que o levava a extravasar o seu eu, sob uma forma pictórica.

“I’m nature”, disse. E disse ainda mais:

Não me preocupo com o “expressionismo abstracto”... e não é certamente ‘não objectivo’ nem é também ‘não representativo’. Algumas vezes sou muito representativo e há pouco, sempre. Mas quando se trabalha a partir do inconsciente, há tendência a que surjam figuras. Todos nós sofremos a influência de Freud,

atravessa. O pintor passa por uma catástrofe, ou por uma conflagração, e deixa na tela o traço dessa passagem, como um salto que o conduz do caos à composição.” (Deleuze & Guattari 1992: 177).

9 Watts refere também que: “ (...) que, para o Zen, não há dualidade, não há conflito entre o elemento natural do acaso e o elemento humano do controlo. Os poderes construtivos da mente humana não são mais artificiais que as acções das plantas ou das abelhas, de modo que, (...) não há contradição em dizer-se que a técnica artística é disciplina na espontaneidade e espontaneidade na disciplina” (Watts 1975: 210).

creio. Durante muito tempo segui Jung... Pintar é uma maneira de estar... Pintar é auto descobrir-se. Todos os bons pintores pintam aquilo que são. (Pollock 1979: 21)

Pollock que, como vimos já, começara por apelidar a sua pintura de impressionismo abstracto, foi influenciado pela teoria surrealista defendida por Breton do “automatismo psíquico puro”. Na realidade, não fez mais do que conseguir concretizar na tela o que os surrealistas não tinham conseguido nunca pôr em prática, pois apenas os seus desenhos automáticos possuíam um pouco dessa prática introspectiva desinibida que Freud sugerira, e que surge de um modo mais completo ainda com Kline ou com o grupo japonês Gutai, que, como referimos já, fazem todo o corpo participar na acção estética transformada em “happening”, o qual, com a sua exigência de participação total, assume igualmente uma capacidade catártica que lhe é implícita.

A influência de formas de pensamento relacionadas com a libido e a introspecção freudianas, com a filosofia fenomenológica e a sua concepção de dependência total do objecto estético em relação ao fruitor, e ainda com o pensamento taoísta e/ ou o budismo zen, são, de um modo geral, aceites pelos críticos e pelos próprios artistas como determinantes também no nascimento de outras formas artísticas do pós-guerra, como é, por exemplo, o caso do movimento Cobra, que, ao contrário do surrealismo, conseguiu libertar-se da necessidade de um apuramento técnico e estético, na verdade, totalmente contraditório com o ritmo de progressão imagística que, teoricamente, preconizava. Igualmente determinante ainda, no aparecimento das correntes atrás referidas, foi, como não podia deixar de ser, o expressionismo alemão que influenciou artistas como Hartung.

O estudo das grafias e das pictografias orientais terá, por sua vez, grande influência no nascimento e no desenvolvimento da pintura sígnica, pois artistas como Tobey partirão delas para a criação dos pictogramas. Igualmente a pintura desenvolvida por Kandinsky (e também por Miró e Klee), que apresentara pela primeira vez pictogramas resultantes de automatismos gráficos, foi decisiva no desenvolvimento da pintura sígnica e, sobretudo, da abstracção lírica, que mais tarde evoluiu dando origem ao paisagismo abstracto, formas de arte que, nos anos 50, levariam ao desenvolvimento de outras com elas relacionadas ou surgidas em reacção a elas próprias, como é o caso do letrismo e da poesia visual, que utilizaram um misto de signos tipográficos, ideogramas, significantes visuais e signos linguísticos. A arte sígnica tem o carácter específico de uma linguagem que não se subordina a qualquer língua oral ou escrita. Os signos, que normalmente surgem na pintura de um Michaux ou de um Capogrossi, são signos que perderam as suas características próprias, ganhando uma capacidade e cargas novas de hipo-símbolos, por vezes quase emblemáticos, que caracterizam os estados microestéticos e buscam uma configuração através de uma selecção, em que a

personalidade do artista surge apenas de modo indirecto e diluído. Na pintura sîgnica, o artista como que se coíbe, tentando actuar como um mero instrumento da mente, evitando a todo o custo impregnar a tela com as suas próprias emoções. É, sem dúvida, a corrente artística que procura proceder de modo a colocar em total acordo e feliz sintonia, o físico e o mental, pois, como referem aqueles que perfilham o budismo zen:

(...) quando pintamos são tanto o pincel, a tinta e o papel que determinam o resultado, como a nossa própria mão. (Watts 1975: 210)

E acrescentam ainda:

Segue a tua natureza e harmoniza-te com Tao;
 Avança calmamente e abandona as inquietações.
 Se os teus pensamentos estão amarrados estragas o que
 é genuíno...
 Não sejas antagónico ao mundo dos sentidos,
 Pois quando lhe não és antagónico
 Verificas ser ele o mesmo que o completo Acordar.
 A pessoa sábia não se esforça (Wu-wei);
 O homem ignorante ata-se a si próprio...
 Se trabalhas a tua mente com a tua mente
 Como podes evitar uma imensa confusão?
 (Watts 1975: 114)

Na arte informal (sem formas pré-definidas) e um pouco mais tarde (embora de um modo diverso, por que mais sugestivo) também na pintura matérica, a projecção do eu, ou da natureza através do eu, existe mais por parte do fruidor do que do operador estético, convertido, de certo modo, num fruidor também. É, sem dúvida, das formas de arte referidas, a mais aberta, por mais ambígua, constituindo o objecto estético quase que um suporte virgem, isento de signos, onde o fruidor expectante perante o seu próprio poder criador é capaz de fazer brotar introspectivamente na sua mente, através de um processo dialéctico, novas imagens, que o operador estético fruirá, por sua vez, por via indirecta ao descobrir-se nele.

Para mim, na pintura, a 'mensagem', se assim lhe queremos chamar, não existe no sentido de discurso. Quero dizer, 'conteúdo' não se identifica com 'assunto'. As formas picturais são modelos autónomos que, evidentemente, têm a ver com a nossa experiência vivida e com todo o complexo individual e social. Uma pintura é uma coerência formal cujo conteúdo é, em grande parte, determinado pela nossa consciência intuitiva (Manuel Baptista, citado por Sousa 1974: 51)

É nesta capacidade pedagógica, quase maiêutica, de fazer brotar nos outros as experiências e expressividade dos conhecimentos arquetípicos latentes, que reside a maior virtude da arte informal.

A arte informal, disse Ernesto de Sousa, é necessariamente toda aquela que "(...) não propõe mas propõe-se". Isso é evidente tanto nas composições de Fautrier, que Dorfles considera o único informal, como em composições mais recentes, como as, por exemplo, do português José Nuno Câmara Pereira (nos seus quadros-registos e nas suas exposições onde se podem observar "as imaginações da matéria"), ou ainda nos homúnculos de Millares, em que a matéria é mexida e remexida, cosida e recosida, até que dela brote o mal-estar, a que instintivamente somos levados perante o inexplicável, o desalinhado, o informe quando orgânico, se propositadamente concebido e executado. A pintura matérica difere da arte informal, no entanto, pelo alto grau de conceptualismo que lhe é imanente e cuja ausência, aparente na arte informal, faz com que esta sofra, por vezes, uma leitura quase clássica, pois as atmosferas, facilmente captáveis, através da luz reflectida nas suas superfícies desprovidas de imagens e quase que de cor, conseguem suscitar, em espíritos ávidos de uma pintura naturalista, uma leitura quase linear.

A pintura portuguesa, por exemplo, toma contacto com o informalismo e a arte gestual sígnica, de um modo geral, já nos anos 50. Na exposição realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 1961, são muitos os artistas portugueses aparentemente vocacionados para essa tendência. Artistas que, dez a 20 anos mais tarde, apresentam obras em que dificilmente se vislumbra esse parentesco episódico.

No entanto, é de evidenciar a importância da pintura gestual sígnica e mesmo do informalismo na evolução da pintura portuguesa, pois permitiu uma mais fácil compreensão e adesão a formas de arte que surgem posteriormente, permitindo, em simultâneo, nesse período negro da nossa história, tão difícil para Portugal, para a cultura portuguesa, que os artistas portugueses se mantivessem despertos, criando.

Como escreveu Thang Yen-Yuan, "quand l'artiste ne pouvait s'exprimer en peignant, il faisait des caractères; quand il ne pouvait exprimer ses formes para l'écriture, il faisait des peintures" (Quando o artista não se podia exprimir, pintando, traçava caracteres; quando não podia exprimir as suas formas pela escrita, pintava).

Parte II | A ARTE DESDE OS ANOS 80

Da pós-modernidade à modernidade tardia

Os caminhos que nos conduziram da pós-modernidade a uma ultra-modernidade e/ou, no dizer de A. Giddens (1992), a uma modernidade radicalizada, foram, como referimos já em outros estudos sobre estas mesmas questões, caminhos que pretendendo forçar-nos a sair, catapultando-nos para fora da modernidade, conseguiram, antes, remeter-nos a uma perspectiva mais aprofundada e cabal da própria modernidade. Se analisarmos bem, é natural que assim acontecesse. Ao, aparentemente, preterirem os valores profanos, valores sociais por excelência, privilegiando, antes, os valores individuais, os pós-modernos mais não fizeram do que debruçar-se sobre a sua imagem imersa no social. Procurar recortá-la, separando-a do fundo, foi apenas mais uma maneira de fazer esquecer a imagem destacada para relevar esse mesmo fundo.

Este não foi, propriamente, um fenómeno novo. O mesmo acontecerá já no romantismo nascente nos fins do século XVIII, inícios do século XIX. O lapso de tempo, cerca de seis a oito anos (que decorreu, “grosso modo”, entre 1977-79 e 1985), corresponde, exactamente, a esse momento de recorte da própria imagem, em que os pós-modernos, enquanto modernos privados de falsos idealismos e ilusões, e prenhes de incerteza e perplexidades, se voltaram para si próprios, fascinados pelo seu próprio sentir que procuraram analisar e conhecer melhor. Num primeiro momento, face à globalização, ao multiculturalismo e conseqüente pluralismo, por razões já suficientemente analisadas por nós, o grau de individualismo que atingem nas suas criações raia o egocentrismo e/ou mesmo os paroxismos do narcisismo. É este alto nível de individualismo que explica o grau extremo de autonomia que permitiria, a cada um, o exercício pleno da sua subjectividade, e faz com que, em muitos países, surjam movimentos que congregam artistas da mesma nacionalidade, que procuram ir beber aos motivos e motivações individuais, nacionais e/ou civilizacionais, a inspiração necessária ao desenvolvimento das suas criações. Há, aqui, um regresso ao eu, a um ego, a valores íntimos, que se enquadram e privilegiam o regresso ao figurável, isto é, às temáticas passíveis de figuração. De um modo geral, quer se fale da transvanguarda italiana, da figuração livre

francesa, dos Novos Selvagens e/ ou do neo-expressionismo alemães ou, ainda, da “New Image Painting” americana, estamos perante formas do que então se denominou como “Bad Painting”, esse “pintar feio” que permitia, como já acontecera com outros movimentos dos anos sessenta, captar um eu fugidio, dificilmente atingido através dos virtuosismos técnicos a que a figuração sempre obrigara, com excepção de movimentos ligados à corrente informal ou dela próximos, como é o caso da Nova Figuração e o movimento Cobra. Aliás, alguns artistas oriundos do expressionismo abstracto, é o caso de Philip Guston, optarão por se integrar nesta tendência de retorno à figuração. Este “pintar feio” (“Bad Painting”) irá, pois, caracterizar procedimentos que se poderão aparentemente justificar com uma despreocupação estética e formal, que constantemente subjaz e justifica o elevado grau de hermetismo que tão fortemente caracteriza as criações pós-modernas.

Em todos os movimentos deste primeiro momento da pós-modernidade encontramos, por parte dos criadores, este fascínio pelas suas raízes, a sua memória histórica, quer esta se impregne de aspectos e/ou valores íntimos, quer nacionais, quer, como já referimos, valores civilizacionais. Embrenhados nesse exercício perene de anamnese, de rememoração das suas matrizes e vivências históricas, os criadores pós-modernos irão impregnar as suas criações de memórias de diferentes níveis, que se misturam e amalgamam, dificultando a sua descodificação e interpretação, por parte de um público pouco preparado para proceder a leituras em que as memórias se cruzam de forma não organizada e linear. Assim sendo, estas memórias passaram a ser, antes, objecto de análises e interpretações transversais, simultaneamente orientadas para a proximidade histórica e para o cronologicamente distante, pois, nestes casos em que o individualismo impera, passam a estar organizadas segundo um fio condutor que só o criador detém e comanda, de acordo com coordenadas que se regem exclusivamente por um sentir profundo, delineado pela percepção de um tempo já não linear, mas, antes, equacionado de forma aparentemente aleatória, ao sabor desse mesmo sentir, em constante devir e transformação. É claro que, quando os tempos e acontecimentos se misturam, o filtro da razão apenas parece deter uma justaposição de acontecimentos aparentemente desligados, que carecem de leituras transversais. Aos leigos, estas leituras mais sugerem técnicas de adivinhação, em que se necessita de procurar indícios de utilizações anteriores de uma gramática formal, que caracterizou vivências individuais, nacionais e civilizacionais presentes e passadas, imbuídas, em simultâneo, na percepção de um futuro ainda por cumprir, que nelas e delas se alimenta. Será, pois, difícil nesta área proceder a interpretações definitivas, mesmo que realizadas pelo criador, pois cada dia lhe trará um olhar renovado por um pouco de futuro a cada momento vencido, tornado, entretanto, presente.

Os entendimentos da desconstrução poderão, como vimos noutras ocasiões, explicar esta multiplicidade de “flashes” de diferentes realidades, aqui

justapostos, mutuamente se enriquecendo, ampliando e acrescentando significados. Perante a impossibilidade de totalizar as diferentes sugestões, enquanto pensamentos visuais, remetem para uma multiplicidade de realidades, simultaneamente presentes e ausentes, pois funcionam de uma forma semelhante às imagens subliminares. As descontinuidades que as diferentes partes das criações apresentam, ao nível das temáticas, das técnicas e dos suportes, que nelas se enquadram e são a face mais visível da despreocupação estética e formal que as impregnam, mostram que aos criadores interessa mais o prazer, o hedonismo de que desfrutam enquanto realizam este exercício de anamnese, que funciona, também aqui, como um exorcismo libertador, e, simultaneamente, de terapêutica profilática, se tivermos em conta o prazer desfrutado na manipulação de materiais e técnicas que o criador considera particularmente sedutoras e apaziguadoras.

É claro que a descontinuidade, a todos estes níveis, irá perturbar e/ou mesmo inviabilizar, ainda mais, a possibilidade de descodificação, leitura e interpretação das criações pelo público, e mesmo pelos fruidores, aumentando, assim, o seu grau de hermetismo. Trabalhos como os de Mimmo Paladino e Francesco Clemente, no que se refere à transvanguarda italiana, de A. R. Penck e Walter Dahn, no âmbito dos Novos Selvagens e/ou de um neo-expressionismo alemão, e, sobretudo, de David Salle, enquanto integrando a "New Image Painting", são bons exemplos de criações que reúnem, no contexto do objectual estético-artístico, uma multiplicidade de alusões a diversas realidades, quer ao nível das formas, quer dos conteúdos, quer ainda das técnicas e tecnologias utilizadas na sua concretização.

Estes novos procedimentos resultam também de um grande gosto por uma experimentação que o artista põe em prática e pelo intenso gozo de que desfruta perante o desenvolvimento de novos processos e a realização e utilização de novas formas artísticas de actuar, face a novos materiais artísticos. Toda a fruição que o criador retira do acto criativo que desenvolve estimula-o a prosseguir, não se preocupando, claramente, com a unidade e a coerência do resultado artístico que colhe, pois o que para ele foi mesmo essencial foi o desenvolvimento de todo o processo estético-artístico. A grande diferença desta experimentação é que, ao contrário do que acontece na modernidade com as vanguardas, a experimentação não visa a realização de uma pesquisa aturada em que se procuram atingir determinados objectivos. O criador pós-moderno tem como primeiro objectivo, nesta experimentação, o prazer que retira da realização do próprio acto, valendo, este, portanto, por si próprio. Este é talvez o aspecto mais visível da actuação estético-artística do que se convencionou chamar de pós-vanguardas.

É evidente que estes procedimentos, resultantes de um individualismo exacerbado, que valoriza essencialmente os sentimentos e o sentir dos seus criadores, serão também responsáveis pela perda de unidade e coerência modernas entre as diversas criações de um mesmo período da obra do criador.

Quadro 8.1a Princípios e características da modernidade

PRINCÍPIOS E CARACTERÍSTICAS DA MODERNIDADE	
Modernidade – Gênese (Fins do séc. XVIII – primeira metade do séc. XIX).	Modernidade (da segunda metade do séc. XIX – anos 80 do séc. XX)
Individualismo – Exaltação do “eu” – emancipação do indivíduo em relação aos poderes instituídos (burguesia). Na realidade, o artista não está “ao serviço de si mesmo”, mas, sim, da sociedade em que está inserido.	Individualismo – Diminui ao longo do século XX. No início dos anos 70 extingue-se, devido à compreensão da verdadeira função social da arte (e do trabalho do artista). São exceções todos os movimentos da vertente informal, movimentos e grupos que adoptam atitudes e posições extremas como o “B.M.P.T.”, o “Supports/ Surfaces” e o “Surrealismo da Crueldade”. Por outro lado, em todo o entendimento que alimenta e inconscientemente faz nascer, nos movimentos que (nos anos 50, 60 e 70) demonstram grandes preocupações sociais ou advogam a internacionalização da arte, estão já os germens do individualismo dos anos 80, que o Maio de 68 irá acordar.
Narcisismo? Valores sociais - Heróis - Ideais Humanos Empatia – (“Transferir um estado de alma para o fruidor antes até de ele ter pensado em analisar o efeito e a causa.”)	Narcisismo
Sentimento (exacerbado)	Sentimento / Razão
Hedonismo (no que se refere à sociedade que o artista representa). Desaparecimento gradual do ascetismo e puritanismo. Autenticidade Lazer → Trabalho	Intuicionismo e empatia – Por vezes surge um aparente hermetismo que, no entanto, procura transmitir e despoletar uma maior compreensão da realidade (a todos os níveis – físico, social, cultural, artístico) no fruidor (cada vez mais um conhecedor de arte). Hedonismo (resultante da intervenção motivada e consciente no social).
Inovação – Originalidade criadora	Inovação
Eclectismo – Ao nível de motivos, materiais e técnicas – influências medievais e orientais, por exemplo (numa mesma época, movimento, etc.). Existe, também, eclectismo ao nível de concepção (inadequação da forma, tendo em vista a função (ex.: máquinas industriais decoradas com motivos clássicos, barrocos, etc.).	Eclectismo – Todas as grandes lições da Modernidade se constituem como a grande memória artística colectiva, onde todos vão beber (até perto dos anos 80). Este eclectismo toma-se conceptual e global na segunda metade (fins) do século. Procura-se fazer chegar o fruidor ao entendimento do conhecimento da vida nos seus múltiplos aspectos (através de análises e comentários transdisciplinares).
Integração do Terceiro Estado (da vida social da população urbana, da vida quotidiana da população rural) na arte.	Integração de todos os aspectos da vida humana na arte.
Abertura – Rejeição de todas as regras estéticas (estética tradicional), morais, intelectuais, etc. Procura-se uma “estética não - directiva”.	Abertura – Total (“Obra aberta”)
Experimentação como pesquisa → Inovação	Experimentação como pesquisa e como procedimento (esta última verifica-se ao longo de todo o séc. XX).
Desconstrução (ao nível da constituição estrutural).	Desconstrução – Conceptual (Cubismo, por exemplo, e todas as formas artísticas que pretendem levar o fruidor a reflectir sobre a sua própria percepção (anos 60 e 70).
Valores da Modernidade: igualdade, liberdade, revolução (mutação) – Adequação e eficácia (do ponto de vista social) → hedonismo.	Valores (os próprios da modernidade, que ganham uma nova importância).

Quadro 8.1b Princípios e características da pós-modernidade

PRINCÍPIOS E CARACTERÍSTICAS DA PÓS-MODERNIDADE	
Pós-modernidade (Primeira Fase – anos 80)	Pós-modernidade (Segunda Fase – Segunda metade dos anos 80 e anos 90)
Individualismo (egocêntrico).	Individualismo – Deixa de ser um posicionamento egocêntrico, para temperar-se e redimensionar-se, mais uma vez, de acordo com o aprofundamento do conhecimento, nomeadamente do outro.
Narcisismo (valores íntimos- neonarcisismo). Sentimento	Narcisismo – Muda a sua natureza (pós-moderna) e torna-se evidente um fascínio por todo o humano, entendido, agora, como englobando mesmo o não humano (encarado, aqui, como o outro rosto do humano).
Hermetismo (o artista é, ele mesmo, o seu principal herói). Hedonismo (do artista) – Valores estéticos de sedução – Autenticidade.	Hermetismo e hedonismo – A procura de uma clareza essencialmente conceptual, sem que os criadores, na quase totalidade dos casos, abdicam do fascínio e, frequentemente, dos jogos próprios de uma sedução que desfrutam nos domínios do mental, do conhecimento profundo das realidades abordadas, e no uso consciente da reflexão.
Fruição	Reflexão – Como base para a descoberta e aprofundamento de novos modos de viver e conhecer a própria natureza e realidades humanas (e “não-humanas”).
Revivalismo – Relativização das culturas, especificidade dos indivíduos (valores locais, regionais, nacionais).	Revivalismo – Global. Todas as áreas do conhecimento, incluindo as artes, passam a integrar uma única realidade em que os criadores, das diferentes áreas, se vêem confrontados com a sua ignorância (fruto do crescimento da incerteza e consequente nascimento de inúmeras perplexidades).
Eclectismo – Quer ao nível de concepção, quer ao nível da concretização. É fruto da rememoração e da fruição (numa mesma obra). Formas adequadas a uma função, com outras funções (função artística, por exemplo – cadeira de Longden, etc.).	Eclectismo – como consequência de um revivalismo global, em que todas as formas do humano e do “não - humano” se misturam, reconfiguradas em consequência das transversalidades e do refazer das essências, e em que os contornos e aparências se confundem. A realidade passa a compreender a irrealidade, o ficcional e/ou virtual, devido à permeabilidade das suas fronteiras (sob a forma de comentários com natureza muito diversificada).
Integração (recuperação) da vida quotidiana (do artista, é claro) na arte. Despreocupação estética e formal. Nacionalismo (surtem, de novo, grupos e/ou movimentos artísticos de criadores com a mesma nacionalidade).	Integração de todos os aspectos da vida e do conhecimento na arte , como base para uma reflexão alargada, global, em que se questiona mesmo o próprio acto de pensar e os entendimentos dos criadores, e em que o fruidor é estimulado a atravessar, incorporando-se na obra e/ou projecto estético. A despreocupação estética e formal surge , agora, em consequência de uma preocupação estética funcional. Passar a mensagem em tempo oportuno pode justificar uma menor preocupação no que se refere à concretização material da forma e/ou projecto estético apresentado.
Experimentação como procedimento (fruição)	Experimentação como pesquisa e procedimento plásticos e reflexivos. A experimentação torna-se, agora, uma forma de desbravar e atingir o conhecimento do humano.
Desconstrução (ao nível da forma e de entendimentos globais, ainda que superficiais).	Desconstrução (ao nível da forma e entendimento globais) – ganhando, assim, a desconstrução, um carácter simultaneamente problematizador e vivencial, isto é, profundamente reflexivo, mesmo quando apenas proposicional e, aparentemente, fragmentário.
Valores individuais – Individualismo (memórias íntimas, locais, regionais, nacionais e humanas do artista e dos fruidores).	Valores (sociais e individuais). Ao surgirem amalgamados ganham uma natureza ampla, alargada, própria, caracterizadora do humano visto e entendido enquanto projecto coerente e global.

Um pouco ao sabor dos acontecimentos, o artista rememora livremente as suas recordações e, consoante o seu sentir do momento, recria-as de modo profundamente revivalista e eclético. Nada, por razão alguma, deverá ser recusado ao ímpeto criador, com base em critérios estéticos, intelectuais e, é claro, muito menos ainda morais, como acontecera já no romantismo, num tempo em que, no dizer de Vattimo, imperam os valores e/ou procedimentos pós-modernos, por ele apelidados genericamente de pensamentos:

(...) pensamento da fruição,
(...) pensamento da contaminação,
(...) pensamento de Ge-Stell.
(Vattimo 1987: 143)

Assim, a contaminação é uma realidade omnipresente, que surge de forma absolutamente natural, pois se tudo se liga e inter-relaciona é lógico que uma multiplicidade de transversalidades facilite a promiscuidade e amalgamento entre todas as realidades e os respectivos modos de as representar, conceber e pensar. A motivação e/ou mesmo a motivação intrínseca, o manter a chama acesa, passa a ser considerado um fim em si que se confunde com a fruição. Como já referimos, noutra ocasião, fruir plenamente algo é mantermo-nos despertos e intrinsecamente motivados para continuar a desenvolver todo o processo que nos conduz e permite ascender plena e duradouramente a uma partilha e à sintonia das e com as visões do mundo dos criadores e, portanto, à compreensão também das suas obras.

Este apego à fruição e, de uma forma muito particular, a um hedonismo profundamente individualista, irá trazer para as artes, como nunca acontecera até então, as particularidades da vida quotidiana, colorindo-as com novas formas, temáticas e motivos. É evidente que esta introdução surge também animada por uma despreocupação tanto estética como técnica e formal. Libertando-se dos virtuosismos técnicos e formais, próprios de formas artísticas eminentemente representativas e decorativas e/ou das exigências de uma arte que procurara afinadamente a criação de uma linguagem plástica depurada e linear, visando, claramente, uma comunicação ao nível do civilizacional (civilização ocidental), as criações pós-modernas ignoraram e esqueceram também as formas de presentificação conceptual argumentativa, lúdico-irónicas e críticas, das artes do pós-guerra, para retomarem formas de criação analógicas e, por vezes, esquemáticas, realizadas de modo cursivo, que tão bem caracterizaram alguns períodos das artes dos primeiros períodos da história humana.

Como exemplos claros de criações que se podem considerar enquadradas nestes desenvolvimentos estético-artísticos, temos as criações de artistas a que já nos referimos, A. R. Penck, e Walter Dahn, e de alguns grafismos de David Salle, inscritos sobre formas pictóricas bem mais clássicas da sua

pintura, as criações de Jean-Michel Basquiat e, mais ainda, de Keith Haring, artista que, tendo iniciado a sua carreira como grafiteiro, se pode enquadrar numa outra acepção da pintura dos anos oitenta do século XX, a pintura “underground”, que, ao contrário de outras formas da “Bad Painting”, tem talvez como seu objectivo primeiro comunicar. “Underground” aqui, refira-se, na sua dupla acepção de criação estético-artística, que não apenas ocorre no subsolo (metro), no caso de Keith Haring (na fase inicial da sua carreira), como veicula, em virtude da crítica que desenvolve, um carácter subversivo, marginal. Na verdade, K. Haring serve-se das criações que executa sobre os cartões negros, que, então, cobriam os cartazes publicitários após o termo do contrato estabelecido com as entidades que detinham os direitos pela utilização destes espaços, para expressar a sua opinião acerca de assuntos correntes da vida quotidiana. Profundamente esquematizado, o seu alfabeto visual permitia-lhe dialogar com os passantes na área do metro. Mais tarde, tornando-se conhecido e as suas criações integradas na arte erudita, irá apresentá-las em galerias e/ou, mesmo, nas ruas em grandes cartazes.

No entanto, neste mesmo período, uma outra vertente criativa, talvez a mais conhecida, irá, praticamente com os mesmos princípios e pressupostos, desenvolver formas estético-artísticas aparentemente muito diversas. Estamos a referir-nos a movimentos e criadores que, estendendo-se das artes plásticas ao design e à arquitectura, irão, igualmente, nas suas criações, privilegiar o(s) revivalismo(s) e o eclectismo, próprios de uma sensibilidade, na maior parte dos casos, clássica, de cariz histórico, ainda que também motivada em primeiro lugar pela fruição e hedonismo, mas aparentemente diversa da vertente que apelidámos de “Bad Painting”, pois apresenta, por vezes, um grande virtuosismo técnico e formal. Podemos apelidá-la de revivalista, histórica ou classicista, o que é, julgamos nós, de certo modo, indiferente.

Como o mais conhecido dos movimentos que a integram temos a “Pittura Colta”, movimento italiano a que está ligado o nome de Carlo Maria Mariani, Tano Festa e, de forma menos directa, Jean-Michel Alberola, Gerard Garouste, Edward Allington, Stephen Mckenna, no que se refere à pintura e à escultura, e que são apenas alguns dos nomes de um grande grupo de artistas que, fora ou dentro da Itália, fora ou dentro da “Pittura Colta”, opta por trazer para as suas criações, de novo, o “virtuosismo” da sensibilidade clássica. Não se pense, no entanto, que estamos perante um novo classicismo, que extravasa o âmbito da pós-vanguarda, ou seja, frente a um neoclassicismo como o que se desenvolveu no século XVIII. Aqui, quer se fale de arquitectura, design ou artes plásticas, os diferentes elementos recriadores do neoclássico, ou, se preferirmos, das formas estético-artísticas da antiguidade clássica, e mesmo do maneirismo e barroco, surgem misturados e integrados em contextos que dificilmente respeitarão os ideais de beleza e perfeição clássicas. Estão, antes, integradas, estas criações, num contexto objectual-artístico de que se destacam ou, pelo contrário, integram, como “flashes” das nossas vivências,

memórias e entendimentos que emergem e/ou imergem numa multiplicidade de percepções vivenciais e realidades que lhes estão na origem.

Uma questão, de imediato, se coloca. Será que estas criações, devido ao grau de virtuosismo e, de certo modo, de classicismo que comportam, não denotam as características de despreocupação estética e formal que a vertente “Bad Painting” apresenta? A uma primeira vista, assim parece. No entanto, se olharmos bem todas as características das criações com um maior pendor classicista, verificamos que todas as características que se apontam em relação a estas criações caracterizam também as da “Bad Painting”. A despreocupação estética e formal também é visível nas descontinuidades sempre presentes, quer ao nível das temáticas, quer dos motivos que lhe dão corpo e das próprias técnicas. As criações de Carlo Maria Mariani, ou mesmo as de Jean-Michel Alberola, são particularmente exemplificativas de tudo isto. Talvez seja mais difícil, em relação às criações deste último artista, encontrar, a um primeiro olhar, aspectos reveladores da despreocupação estética e formal, mas eles, na verdade, lá estão. As figuras pintadas ganham o aspecto de personagens teatrais petrificadas e são, de certo modo, estátuas animadas que contracenam num cenário quase metafísico, esvaziado. No que se refere, por exemplo, ao “To see oneself in a celestial mirror” (1984), duas figuras contracenam num fundo dificilmente classificável como neoclássico, pois o ecrã plástico pintado representa um espaço cúbico em que todos os seus lados visíveis surgem pintalgados de forma uniforme, ainda que circular, em tons de rosa e lilás. As figuras parecem suspensas no ar e, como é muito comum em outras pinturas de Carlo Maria Mariani, nesta fase da sua criação, uma figura olha e/ou pinta a outra deixando-nos, muitas vezes, perante a questão de se estamos perante o pintor e a sua imagem ou o seu alter-ego, sem que possamos concluir qual é o criador e a sua réplica e/ou imagem reflectida.

No caso da obra de Jean-Michel Alberola, também associado à chamada figuração livre francesa, apesar de algumas partes das suas criações apresentarem um grande virtuosismo clássico, a verdade é que estamos perante polípticos, como é exemplo a série “Susanna and the Elders ...”, em que este criador, reportando-se a Tintoretto (noutros momentos irá “mencionar” Ticiano, Veronese), faz contracenar as suas criações com episódios das criações destes, em que estas surgem como que parafraseadas, como referimos já em outro momento, neste mesmo trabalho. O cuidado de Alberola em datar o seu próprio trabalho, precedendo a data de um “Acteaon Fecit” (uma marca que regista a sua autoria, e a incompletude da acção que empreende no A inicial inacabado), e uma referência explícita, nos títulos que atribui às suas obras, aos motivos inspiradores a que se refere, afasta, assim, qualquer possibilidade de (como também acontece com os melhores criadores da arte deste período) alguma vez se o pode acusar de plágio. Acusação referida, por vezes, por parte dos menos conhecedores das artes deste período. Outros criadores, é o caso de Gerard Garouste, inspiram-se, antes, na maneira muito própria de pintar

de artistas que particularmente admiram. No caso vertente, o pintor referência utilizado é El Greco ou, mais uma vez Tintoretto.

Como podemos ver na grelha (quadro 8.2), este período pode, em nossa opinião, e, independentemente da vertente em que enquadrámos as suas obras e os seus criadores, ser caracterizado pelos mesmos princípios e/ou características, quer nos encontremos, pois, face às criações da vertente “Bad Painting” quer da vertente, mais relacionada ou conhecida como próxima da sensibilidade clássica. Apenas um outro aspecto, dependente, é claro, da vida particular e idiosincrasias muito próprias dos criadores, foge a esta regra. É este o caso da possibilidade de as obras artísticas integrarem, mais ou menos claramente, aspectos relacionados com a vida quotidiana. É evidente que os criadores tecem as suas memórias artísticas mais viradas para valores íntimos, para as suas recordações da infância, da cultura popular, e de toda a sua própria vida privada (próprios dos criadores da vertente “Bad Painting”, que são os que mais frequentemente recorrem a imagens desta natureza, enquanto que os criadores da vertente sensibilidade clássica sentem-se, antes, mais motivados por valores nacionais e/ou mesmo internacionais e civilizacionais), e, mesmo quando optam, aparentemente, por privilegiar nas suas criações a referência à memória histórica do seu país e/ou cultura e civilização, evidentemente, que também estas se inter-relacionam com as suas memórias individuais. Sandro Chia, Enzo Cucchi (transvanguarda italiana) e Robert Combas (figuração livre francesa, designação criada por Ben Vautier — na esteira das práticas estético-artísticas desenvolvidas pelo “Supports/Surfaces”) são bons exemplos de como as memórias pessoais, nomeadamente as memórias da infância, dos “comics” e das histórias infantis que então se leram, fazem parte deste grupo que constantemente participa neste exercício de anamnese.

Um outro e diferente movimento, ainda, “Patterning and Decoration”, nasce nos Estados Unidos nos finais dos anos 70. Tendo como principais cultores designers — enquadrados no que se designa de forma geral como “New Painting” —, que desenvolveram as suas criações na área do design de interiores, nomeadamente na criação de padrões para tecidos e papel decorativo para as paredes, que irão, no início dos anos 80, promover essas criações a formas de arte erudita. Robert Kushner é um desses artistas (“New Painters”) que, mais tarde, introduzirá grafismos de formas humanas sobre esses mesmos padrões (1985), alterando, assim, o carácter repetitivo, monocórdico, das criações da sua fase inicial e aproximando-se de um neo-expressionismo.

É evidente que as criações artísticas deste período, que melhor estão de acordo com as características apontadas nesta grelha, são as pictóricas. No entanto, quer as criações da área do design, quer da arquitectura, deste mesmo período, têm muito em comum com tudo o que, até aqui se referiu. A arquitectura pós-moderna, por exemplo, fortemente inspirada na arquitectura pop e em alguma arquitectura fantástica, imbuída de um grande simbolismo ou,

Quadro 8.2 Pós-modernidade artística (primeira fase)

PÓS-MODERNIDADE ARTÍSTICA (PRIMEIRA FASE) — ARTES MULTIMÉDIA — FINS DOS ANOS 70 A MEADOS DOS ANOS 80			
Artes Plásticas		Design	Arquitetura
Vertente: "Bad Painting" — hedonista e pluralista (eclectica)		Desconstrução, complexidade e pluralismo. Experimentação (hedónica) e diversificação (estética). Simbolismo e/ou Funcionalismo. A sedução das novas formas e geometrias	
Itália	Transavanguardia	"Nouveau Design" - Alchimia e Memphis. O design como espaço de conjugação do lúdico com o artesanal (o regresso ao espírito do "Arts and Crafts"). O industrial face às exigências de qualidade e inovação técnica.	A arquitectura pós-moderna inspira-se nas formas das arquitecturas pop, orgânica e fantástica como contraponto a um estilo internacional. A arquitectura enquanto cenário das culturas regionais e locais.
Frância	Figuração livre	O "redesign"-"Le nestlé infini" - Alchimia.	Da arquitectura como arte a uma arquitectura que explora as novas técnicas, processos e conhecimentos científicos.
Alemanha	Neo-expressionismo (Neue Sachens)	O "Nouveau Design": face ao design industrial. Inovação e/ou Tradição. Valores simbólicos.	Papel de arquitectura no surgimento e consolidação das simbólicas.
Estados Unidos	New Image Painting Art "Underground" Patterning and Decoration	"Ergonomic Design Group" - Sublin "California New Wave", EUA.	
Vertente: sensibilidade clássica — pluralista (revivalista e ecléctica).			
Itália	Pittura Coita	Design Pós-Moderno — revivalista (clássicista)	Arquitectura pós-moderna — revivalista (clássicista)
Artes Multimédia ("New Media"): Arte Digital/Hiper-media/Arte — Vídeo/Vídeo — Instalação/"Web Design".			

ainda, na arquitectura orgânica, contraria a funcionalidade de um estilo internacional que se estendera, ao longo das últimas décadas, um pouco por todo o lado. Apresentando, por vezes, uma sensibilidade ou influências mais clássicas e, por vezes, mais próximas das formas do quotidiano actual, formalmente mais livres, quase lúdicas e recheadas de memórias privadas, que as impregnam de valores de sedução, sempre surpreendentes, permitem-nos, como acontecia no barroco, percorrer as cidades actuais ainda com a percepção de que caminhamos de surpresa em surpresa, e que a previsibilidade dos edifícios modernos está, de vez, deixada para trás. Este fazer dos volumes arquitectónicos coisa sua, e também nossa, é claro, por parte dos arquitectos, estende-se também aos designers.

Estamos pensando, aqui, num design "artístico", que venceu e deixou para trás o design puramente funcionalista, industrial, virado para a satisfação de necessidades básicas (e, posteriormente, supérfluas e alimentadas por comportamentos e atitudes puramente consumistas), ainda que o influencie. Este, como referimos já em outras ocasiões, tem mais como função primeira levar o público a vivenciar de forma renovada a criação e a própria vida, preocupado que está em fazer surgir novas necessidades sociais, culturais e estético-artísticas. Distante do "less is more", o design contrapõe, agora, um "less is a bore". Não será, pois, de estranhar que muitas criações objectuais sejam, e continuem a sê-lo cada vez mais, design de comunicação, em simultâneo, transmitindo-nos as simbologias e uma série de dados, de conhecimentos

acerca das realidades actuais e/ou passadas a que aludem. Despertando-nos para “novos modos de fruir”, como então se referia, aprendia-se, então, antes do mais, que o sentido da vida extravasa, em larga medida, a matriz primeira dos significados (re-significa-os e recicla-os, antes), e, já agora, dos seus significantes. Ganhando o carácter de metáforas, sinédoques e outras figuras de estilo, inicialmente literárias, estas novas formas de estar no design e na arquitectura fazem destas realidades, actualmente, importantes e complexas linguagens quase universais, ainda que conseguindo atingir este objectivo, não através da depuração e simplificação, mas antes, através da complexificação que dá corpo e voz às simbólicas subjacentes a qualquer cultura e/ou civilização.

Vemos assim, neste quadro 8.2, que, enquanto a vertente “Bad Painting” apresenta movimentos organizados em muitos países, a vertente sensibilidade clássica, ainda que congregando um vasto número de criadores em diferentes áreas, como referimos, só em Itália, talvez devido ao forte peso da memória histórica na sua cultura actual, surge um movimento digno de ser considerado enquanto tal.

A partir de 1985, a pós-modernidade vai-se gradualmente alterando. Podemos considerar que, após exposições como os “Immatériaux” e aquela que foi a última Bienal de Paris (1985), tudo nas Artes começa a mudar. Em 1987, com a Documenta VIII, “Skulptur-Projekte in Münster” e a exposição de design — “Nouvelles Tendances” (Centre Georges Pompidou), estas mudanças passam claramente a dar corpo e voz a um novo período. Não vamos, agora, discutir se se passa, aqui, a uma nova fase da pós-modernidade e/ou se retornamos, antes, a uma modernidade tardia, a uma ultra-modernidade, a uma sobremodernidade ou, ainda, a uma “modernidade radicalizada” (no dizer de Anthony Giddens), em que tudo muda mais uma vez e os valores sociais, modernos e/ou profanos são retomados, ainda que com uma consciência totalmente diversa, prenhe de um maior conhecimento de nós, por cada um de nós. Estes assuntos foram sendo analisados ao longo dos trabalhos que vimos realizando e publicando e, em parte, também serão de novo tocados nos capítulos seguintes. Pretendemos que todo o nosso trabalho seja visto como um único trabalho em que as diferentes partes se completam e aprofundam, complementando-se, mas nunca se repetindo. Nesta perspectiva, os próximos capítulos irão abordar uma série de problemáticas, que, em nossa opinião, antecedem e justificam o presente e o futuro artísticos, num período particularmente interessante para as artes que, aparentemente entrando em crise, se renovam, antes, intrinsecamente, ganhando um novo fôlego. Uma posição quase ecuménica, que faz com que deixem de ter sentido as anteriores divisões em movimentos e áreas artísticas. As consequências da globalização e consequente implantação de multiculturalismos e pluralismos de diferentes naturezas, levaram, necessariamente, os artistas (que, como referimos noutras ocasiões, foram os primeiros a sofrer, possivelmente, as consequências de

uma primeira globalização, surgida ao nível das artes eruditas, isto, já nos longínquos inícios do século XIX, ainda que não se lhe atribuísse, então, esse nome) a professarem os entendimentos estético/artísticos e culturais da civilização ocidental, entretanto redimensionada e alargada a domínios geográficos bem mais vastos. Não é, pois, de estranhar, sobretudo se tivermos em conta os novos meios técnicos e informativos de que dispomos, que cada vez mais os artistas das diferentes áreas sejam entendidos e vistos como e apenas criadores. Criadores que actuam transversalmente numa simultaneidade de áreas, em uníssono e num mesmo tempo e espaço geográfico, como veremos de seguida.

Exemplificando: as artes plásticas na Alemanha

No livro “As formas de esquecimento”, uma obra impossível de ignorar por todos aqueles que têm interesse em analisar os comportamentos humanos nas sociedades contemporâneas — nomeadamente do ponto de vista do imaginário que os alimenta quotidianamente, neste período em que todos nós vacilamos entre as solicitações do individual e do colectivo, do local e do regional e do nacional e do global —, Marc Augé refere que “é preciso esquecer para continuar presente, esquecer para não morrer, esquecer para permanecer fiel” (Augé 2001: 106).

A ideia de a vida ser vivida como narrativa, (conjunto de uma multiplicidade de narrativas), segundo este autor, em que, como diz em relação aos dispositivos de reflexão e gestão da maioria dos grandes ritos africanos, “a memória do passado, a espera do futuro e a atenção ao presente”, determina o que Augé aponta, igualmente, como sendo três figuras ou formas de esquecimento que estão presentes em ritos emblemáticos: a figura do retorno, que permite recuperar o passado perdido — “(...) esquecendo o presente — e o passado imediato com o qual tende a confundir-se — para restabelecer uma continuidade com o passado mais antigo, eliminar o passado ‘composto’ em proveito de um passado ‘simples” (Augé 2001: 67-68); a figura do suspenso, que isola o presente do passado e do futuro permitindo a “(...) esteticização do instante presente que só pode dizer-se no futuro (‘Terei ao menos vivido isto’)” (Augé 2001: 69); e, por último, a figura do começo que Augé aproxima do re-começo, enquanto “(...) inauguração radical, implicando desde logo o prefixo re, que uma mesma vida pode conhecer vários começos)” (Augé 2001: 69).

A análise de Marc Augé surge, assim, aos nossos olhos, como um importante contributo para estudarmos os problemas da memória e do esquecimento, que, em tempo de globalização e transversalidades, de múltiplas e contínuas errâncias, impregnam as formas artísticas actuais, em espaços cujos limites são continuamente redesenhados pelas culturas nacionais e transnacionais.

Nesta mesma obra, Marc Augé clarifica também o que entende por cultura, quando, citando Clifford Geertz, fala da “ (...) cultura como de um

sistema de símbolos em perpétua interação” (Augé 2001: 38). Ainda que este seja um campo vasto e fértil, cremos que a visão da cultura, enquanto sistema simbólico, é passível, cada vez mais, actualmente, através de constantes leituras, (re)interpretações, (re)significações e (re)nomeações, de desencadear uma multiplicidade de narrativas microculturais que só ganham um significado real quando e enquanto narrativas grupais, quase individualmente contextualizadas, de acordo com os papéis que cada comunidade local e regional tece e assume nos territórios do nacional ou transnacional, e que melhor ou pior medeia e integra, em cada momento da sua história e vida, nos contextos civilizacionais que lhe são mais próximos. É que, para além de todas estas narrativas, existe uma narrativa de carácter bastante mais individual, que, como em todos os outros níveis de (re) interpretação, conduz, necessariamente, as “mediações simbólicas” a um nível extremo de reajustamento.

A este propósito, refere Marc Augé:

A ficção dos outros, porém, muda de sentido a partir do momento em que tomamos consciência de que todos vivemos ficções. Se consigo desfazer-me da ‘unilateralidade do ponto de vista’, parece-me que o facto de os outros viverem na ‘ficção’ — digamos, para desfazer ambiguidades, no ‘narrativo’ — contribuirá antes para aproximá-los de mim e para me aproximar deles, porque também eu vivo na ficção e no narrativo. No fundo, a minha ideia é que, pelas questões que me colocam e pela mudança de quadro que me impõem, os outros ajudam-me a tomar consciência da dimensão narrativa de qualquer existência, a minha tanto como a deles, e que esta tomada de consciência me impede definitivamente de os remeter para um tempo (‘mítico’ ou ‘mágico’) essencialmente diferente do meu. É certo que as nossas ficções são diferentes, mas é essa a regra geral: nenhuma ficção individual é rigorosamente contemporânea de outra (cada um tem o seu passado e as suas esperanças) e as diferenças induzidas a tal respeito pela situação do inquérito e pela cultura são de grau, não de natureza. (Augé 2001: 47-48)

Todos, afinal, podemos concluir, vivemos realidades e tempos diversos. Ainda que sejamos contemporâneos e conterrâneos, existem realidades e tempos tão diversos quanto o número de habitantes do planeta, e mesmo quando aparentemente partilhamos realidades únicas, microculturais e/ ou globais, essa partilha exerce-se no domínio da narrativa, da irrealidade, da ficção ou, se preferirmos, de acordo com alguns entendimentos e perspectivas, simultaneamente consideradas, por uns, optimistas, e, por outros, pessimistas, no domínio do hiper-real.

É, assim, que de acordo com uma perspectiva que julgamos optimista, consideramos que as artes plásticas eruditas actuais podem constituir-se como formas de arte, que ao procurarem manter viva a memória dos povos, através de visualizações e da recriação de temáticas, de acções vivenciais e práticas artísticas, estéticas e técnicas, tornam mais acessíveis, aos diferentes

povos e culturas, a compreensão das realidades actuais, passadas e mesmo futuras, arrancando o humano de hoje, através de múltiplas mediações, a uma narrativa, a um hiper-real que lenta e seguramente se sobrepõe ao próprio real fazendo-o definhir e perder sentido.

Em muitas das actuais criações, estamos a falar dos grandes acontecimentos e exposições artísticas, quer decorram na Alemanha — é o caso das últimas Documenta de Kassel, 1997 e 2002, respectivamente a Documenta X e a Documenta XI — quer as grandes Bienais — é o caso das Bienais de Veneza —, os criadores optam por perfilhar posições que, se não são de denúncia, se tivermos em conta os entendimentos de denúncia da modernidade, enquanto grito acusatório, são de uma denúncia que opta pelos meios que a desconstrução lhe oferece, meios de análise e reflexão acerca das realidades abordadas. Afinal, também um dar a ver e a reflectir, diverso, no entanto, do dos anos 50 a 70. Opta-se, frequentemente, por não descodificar totalmente a mensagem ou mesmo por criar opacidades. Não interessa passar uma perspectiva simplificada, se redutora, dessas mesmas realidades. Interessa, antes, enriquecer a mensagem, através do estabelecimento de múltiplas transversalidades e errâncias, que configuram novas realidades e entendimentos ou dão a ver e a reflectir o que, numa primeira análise, nos escapa e, como e enquanto tal, não existe.

Estes entendimentos das realidades são evidentes nas últimas grandes exposições e acontecimentos artísticos. É o recurso em ampla medida a vídeos, projecções informáticas ou mesmo consultas e visitas a “sites”, em que as imagens, de forma mais ou menos aleatória, se percebem e se incorporam paulatinamente numa matriz pessoal individualizada, de acordo com as visões do mundo que cada um de nós detém, e às quais se vão lentamente associando, arrecadando, experienciando, tornando nossas. Estamos já longe de uma Documenta IX de Kassel, 1992, em que cada um, errando entre as obras plásticas, atravessando-as, criava um percurso próprio, mais de acordo com as solicitações e intuições colhidas em cada momento, quase coincidentes com o nosso sentir, em consequência da errância, exercida aos mais diferentes níveis, enquanto ocorria a passagem. Agora, na Documenta XI, por exemplo, a última das Documenta, os cruzamentos, as transversalidades e errâncias ocorrem na maior parte dos casos, ao nível do conceptual. Uma imagem ou o fragmento de um texto fazem nascer um novo entendimento, que, consoante, como já referimos, a matriz conceptual de cada um de nós, irá suscitar leituras diversas, diversos entendimentos e percursos conceptuais diversos, mesmo que dois visitantes tenham desenvolvido passo a passo o mesmo itinerário e visualizando as mesmas criações, dedicando-lhes o mesmo espaço temporal e a mesma atenção.

Estamos alcançando não apenas o grau zero da abertura, mas, sim, uma efectiva abertura total. A obra, mesmo que se entenda por a obra a própria Documenta, fica refém, na mão do fruidor, dependente nas suas idiossincrasias e da sua memória individual intrínseca, da sua subjectividade, mesmo a

mais insondável a ele enquanto “self”. Afinal, estes são acontecimentos que, mais do que nos conduzirem a algo, a alguma parte, nos conduzem, se o soubermos, se tivermos capacidade, crença em nós próprios e sabedoria suficientes, à nossa própria redenção. Pode-se sair de um grande acontecimento artístico de alma lavada, ou enfadados, desiludidos, maçados, apressados e desejosos de voltar para o hotel ou para casa. Tudo depende da nossa capacidade de descodificar a multiplicidade de narrativas que preenchem a nossa própria vida, e de inter-relacionar as obras artísticas que visualizamos e fruímos com essas mesmas narrativas, da atenção, afinal, que consignamos a nós próprios, acrescentando-lhes, alterando-lhes e renovando-lhes o significado. A figura do retorno, segundo Marc Augé, que nos permite recuperar o passado perdido, esquecendo o presente, a figura do suspenso que isola o presente do passado e do futuro permitindo a “esteticização do presente” e a figura do começo, ou melhor, do (re) começo, que nos permite um eterno retorno, são, também aqui, a força que, frente a uma obra, a uma simples imagem, a uma palavra, a um som, ao excerto de um simples texto, nos permitem tudo desvendar e recomeçar, ou começar simplesmente o desfrutar pleno da vida.

Mas, para que isto ocorra é preciso retornar, reencontrar a nossa própria ordem, a nossa própria fonte, o nosso oriente. É preciso também que saibamos e possamos abstrair-nos dos meios técnicos e das condições infra-estruturais que, ao permitirem a mediação, nos permitem aceder à mensagem dos criadores, ou que nos isolam, sem que possamos vencer as barreiras entre realidade e hiper-real, e/ou entre a realidade propriamente dita, e a realidade, neste caso particular, estético-artística.

Re-significar, re-nomear, re-apropriar, vivenciar exige o que Marc Augé refere como sendo:

O que então se apaga ou se esquece, no instante em que surge uma nova consciência do tempo, é simultaneamente aquele que o iniciado já não é e aquele que ainda não é, o mesmo e o outro nele. O futuro a reencontrar ainda não tem forma, ou mais exactamente, é a forma incoativa do presente. (Augé 2001: 69)

Para o comum dos mortais pode parecer uma fantasia acreditar que se participa num grande acontecimento artístico tendo em mente que este pode materializar a suspensão e o voo entre dois tempos, e entre o eu e o outro, em que, simultaneamente, já não somos o eu que éramos e ainda não somos o outro que seremos. Mas esta é a atitude mais adequada à participação em qualquer actividade de mutação. Habitamos já um futuro em potência que só acontecerá se soubermos, se ousarmos, como a lagarta, assumir o nosso estádio de incubação larvar, enquanto estádio, por certo, de grande risco, mas também um patamar imprescindível para alcançar a forma que nos permitirá aceder ao futuro. No passado, ao participarmos em qualquer grande acontecimento artístico, a nossa atitude poderia ser de admiração, deslumbramento,

estupefacção, desilusão ou mesmo de repulsa. Hoje, o que distingue um grande acontecimento artístico de uma vulgar exposição, independentemente de lá estarem a acontecer “performances”, instalações, projecções, acções estético-artísticas de um modo geral, é a falta, a ausência total de condicionamento que nos irá proporcionar, ou não, múltiplos e possíveis reencontros, dependentes apenas da nossa capacidade de esquecimento, fundamental para alcançarmos a memória do futuro, memória de renovação inscrita já na matriz genética, que o presente, mais ou menos conscientemente, lenta e estruturalmente sedimenta.

Falar da arte alemã actual é falar essencialmente de tudo isto. É falar de memória e de esquecimento enquanto realidades intimamente ligadas, solidárias. Actualmente, sentimos que os grandes acontecimentos artísticos, de que é exemplo Kassel, procuram a reunificação. Não, ou não principalmente, a reunificação de duas realidades ideológicas antagónicas, não apenas a reunificação das duas realidades europeias e transnacionais, não apenas as duas realidades alemães, que, de forma forçada, artificialmente permaneceram dolorosamente disjuntas numa privação de quase meio século, mas, antes, uma reunificação com toda a realidade actual, onde Oeste e Leste, Norte e Sul se reencontram, de novo, sem complexos, e onde as realidades memória e esquecimento ganham um especial sentido.

É também Augé que refere:

O dever de memória é o dever dos descendentes e possui dois aspectos: a lembrança e a vigilância. A vigilância é actualização da lembrança, o esforço para imaginar no presente o que poderia assemelhar-se ao passado, ou melhor (mas só os sobreviventes o poderiam fazer e são cada dia que passa menos numerosos), para lembrar o passado como um presente, e lá voltar para encontrar nas banalidades da mediocridade vulgar a forma hedionda do inominável. (Augé 2001: 104)

Sabemos hoje, bastante melhor que há uma ou duas décadas, que este esquecimento e esta memória carecem ainda, talvez mais ainda hoje do que ontem, de um ajuste de contas, mas que este ajuste de contas é nitidamente conceptual, e que, ao contrário do que se julgava até há pouco, envolve-nos a todos nós, ocidentais, porque tudo o que aconteceu no pós-guerra, aconteceu em consequência do nosso não querer ver, do nosso não saber sentir e ser.

É que a divisão das duas Alemanhas, após o drama de muitos actos da Segunda Guerra Mundial, pode, afinal, ter sido a melhor forma que o Ocidente encontrou para dissimular um erro que é, acima e primeiro que tudo, um erro de paradigma civilizacional e dos seus contrários, que dele se alimentaram e alimentam, e a ele se opuseram e que, quer se acredite quer não, ainda se lhe opõem.

André Glucksman, numa obra que se desenvolve exactamente à volta da memória e do esquecimento, do bem e do mal, refere:

O trabalho de dissimulação foi rápida e duplamente realizado. Tanto do lado do espectador como do lado do actor. Os 'terríficos segredos' são ciosamente guardados pelos campos em guerra. As democracias não dizem uma palavra. A Cruz Vermelha nada mais tem a dizer. A pergunta 'quem quis Auschwitz?' presta-se a infinitas tergiversações. Eu não quis. Eu não sabia. Eu não me apercebi. Eu julguei proceder bem. Estes processos de irresponsabilização são rapidamente interrompidos quando já não se procura quem fez, mas quem tornou invisível o que se fazia. Já não se pergunta: quem quis? mas: quem não quis não querer? A responsabilidade, mais precisa e simultaneamente mais geral, incide, segundo Santo Anselmo e Chalamov, na admissão implícita do crime, no papel desempenhado por aqueles que se recusam a prestar atenção. Para Celan, Deus está incluído:

Ninguém nos voltará a amassar com terra e lodo,
ninguém abençoará o nosso pó.
Ninguém
Louvado sejas. Ninguém.
Por amor por ti queremos
florir.
Contra
ti.
Por pouco
estivemos, estamos,
estaremos, em flor
a rosa de nada, de
ninguém.
Com
o estilo claro da alma,
a etamina deserto-dos-céus,
a coroa vermelha
da palavra púrpura que cantávamos
acima, acima do
espinho.
(Glucksmann 1998: 264-265)

Palavras terríveis, estas, mesmo para aqueles que, sendo só descendentes dos que não ousaram não querer, não ousaram tomar partido, não ousaram ser, quem sabe, procurando, talvez sem plena consciência, apenas não ser a favor ou contra, foram afinal responsáveis por todos os amanhães que não vieram, que não cantaram, e se sentem, hoje, também condicionados, também, afinal, e sempre, culpados.

Esta é talvez a chave para perceber a arte actual, nomeadamente a chave da compreensão da arte alemã de hoje, e do melhor de uma arte internacional

a que a Alemanha dá guarida, no acontecimento artístico internacional actual da maior importância: a(s) Documenta de Kassel.

É que, se pensarmos que, actualmente, os grandes acontecimentos artísticos se apresentam como um repositório de entendimentos, questionamentos e problematizações relativos à condição humana e ao mundo actual, sentimos que os criadores de hoje, aliados aos grandes pensadores, começam a colocar as grandes questões que se associam à primeira e terrível questão:

Quem ousou não pensar? Quem ousa, ainda hoje, não pensar, não se questionar? Quem é que, afinal, aceita, se satisfaz com a inominável vida dos cães, e se sobressalta e revolta apenas quando lhe mordem as pulgas do quotidiano?

Estamos, do ponto de vista estético-artístico, e no que se refere a uma arte erudita de vanguarda — assim nomeada de novo, depois da pós-modernidade, em que foi tida e tratada como proscrita —, perante formas artísticas técnica e formalmente muito diferenciadas, mas todas elas com maior ou menor profundidade vocacionadas e empenhadas em ousar.

Mas este ousar, que, durante toda a modernidade artística até à Segunda Guerra Mundial, justamente, só se preocupou, como referiu Gauguin, em outorgar aos criadores, “a liberdade de tudo ousar, a liberdade de criação de forma”, após a Segunda Guerra Mundial, alterará as artes eruditas de vanguarda, que se irão concentrar em ousar, procurando, agora, ousar reformular a cultura, o social e, sobretudo, ousar pensar e ousar questionar, dando a ver e a reflectir as diferentes realidades culturais e sociais aos seus fruidores e ao público. Assim sendo, não será de estranhar que a arte actual, correspondente ao período que se poderá denominar, grosso modo, por sobremodernidade, não se contente em abordar, como aconteceu nos anos 60 e 70, sectorialmente, os problemas das diferentes áreas e realidades, mas, antes, pretenda, evitando a dispersão e a fragmentação, analisar e tecer conjecturas e considerações de carácter geral e, simultaneamente, pontual, inter-relacionando o colectivo e o individual, e o global e transnacional com o nacional, o regional e o local.

Esta apropriação envolve, é claro, perdas, desfocagens e desacertos ao nível do individual e do grupal. Como podemos nós despertar o nosso eu, desatento, perdido num suspenso, que tanto ou quase só, como se referiu, há pouco, se compraz apenas em catar, mordiscar, coçar e sacudir as pulgas do quotidiano, para, recuperando-o, o obrigar a um começo/recomeço de si e do todo? Só olhando atenta e interrogativamente a condição humana, através dos olhos de uma multiplicidade de criadores que, em simultâneo, revelam o seu entendimento e o seu sentir, através de imagens que tanto nos revelam o melhor das sociedades actuais como seu lado mais perverso — por o melhor entenda-se os últimos rasgos de uma humanidade, que tanto escasseiam — e um mundo em que talvez possamos ainda sobreviver, apesar da descrença que parecem querer denunciar os criadores, quando retratam um mundo de homens sem rosto e humanidade São muitas as situações em que os artistas,

os criadores, escolhem denunciar o medo, a miséria, a dor, a tortura, a morte, a ambição, a cupidez, a tirania, a violência, a solidão, a descrença, a demência, a maldade, a perversão, o preconceito, a ignorância. Mas os criadores também revelam, e se revelam, quando nos falamos de esperança, de revolta, de resistência, de sobrevivência, de redenção. Vencerá o humano mais esta das suas mil mortes? Como resistir à espera, à degradação do ser ancilosado? É talvez por tudo isto que já há algum tempo, e sobretudo após a 49.^a Bienal de Veneza (2001), se assumiram claramente todas estas problemáticas que abordam questões que se podem considerar do foro do escatológico, enquanto área que lida em simultâneo com os fins últimos da humanidade, os valores e a legitimação, mas também com todo o tipo de refugio, mesmo aquele que está ligado à morte e à degradação humana. Fotografias, projecções vídeo e informáticas, instalações, dão-nos a conhecer muitas vezes um submundo ou um mundo “underground”, tantas vezes esquecido, propositadamente escamoteado à nossa razão e memória, como, ou apenas e verdadeiramente, ignorado.

Fechar ou retirar os olhos, desviar a atenção, ou muito simplesmente recusar-se a reconhecer a existência de determinadas realidades, pode ser fácil, ainda que apenas adie o nosso encontro com essas mesmas realidades. Há sempre um dia em que, mais ou menos voluntariamente, todos nós, imperadores ou não, somos compelidos a sair da cidade proibida. Esse é o dia do acerto de contas connosco e com a realidade, esse é o dia do acerto de contas, do encontro do individual com o colectivo.

Haverá forma de lhe escapar?

As artes bem procuram alertar o humano, com os seus múltiplos balanços relativos ao estado das coisas, mas a verdade é que, para além dos próprios comissários destes grandes acontecimentos artísticos, são poucos aqueles que se preocupam em analisar, aprofundadamente, estes acontecimentos. O facto de as técnicas mais utilizadas serem os vídeos, as projecções e as consultas informáticas, e, ainda, textos quase em formato-livro, que obrigam, para serem efectivamente compreendidos, a um visionamento de muitas horas, realizado a solo, desincentiva, possivelmente, toda a análise mais atenta e profunda, visto que esta careceria de um longo olhar decifrador.

Mesmo os catálogos, que nas últimas duas décadas se constituíam como um repositório de excelentes textos de aprofundamento teórico das questões que se desenvolviam à volta das problemáticas escolhidas pelos comissários — como fulcro dos acontecimentos artísticos ou suscitados por estes —, são agora escassos ou nulos, ficando-se pela reprodução, necessariamente fragmentada e lacunar, das projecções, exibidas e projectadas, e de notas biográficas sumárias dos participantes.

Talvez, também, o facto de os convidados que participam nestes acontecimentos serem, cada vez mais, jovens criadores em início de carreira, ignorados nos contextos artísticos internacionais, oriundos de uma multiplicidade de países pouco conhecidos na Europa Ocidental e na América do Norte, não

ajude, nem incentive e motive os analistas da área. Aparentemente, o comissário, agora com o seu novo estatuto de comissário/artista, que utiliza os criadores e as criações como as suas telas, tintas e pincéis — como nos anos 80 aconteceu com os críticos de arte, de acordo com o que defendia Oscar Wilde, no início do século XX, ainda que este autor exigisse que as suas análises fossem adequadamente contextualizadas —, explica e está na origem desta selecção de criadores pouco conhecidos, pois agora é o comissário que procura, ao criar a sua obra de arte, o grande acontecimento artístico, demonstrar a originalidade e a validade da sua escolha, quer em relação às temáticas motivadoras do desenvolvimento do acontecimento artístico, quer dos seus intervenientes.

Não se conclua, por tudo o que atrás foi referido, que estes acontecimentos artísticos, nomeadamente as Documenta de Kassel, perderam o seu interesse. Estamos sim, pelo contrário, perante um período estético-artístico novo, decisivo, que, em consequência da globalização, faz com que, quer os criadores, quer os organizadores das diferentes mostras, quer ainda os fruidores, procurem captar novos e mais aprofundados sentidos nos desenvolvimentos criativos reconhecidos como válidos a um nível institucionalizado, e, quase sempre, assentes em entendimentos que tentam fugir à fragmentação e à dispersão, mesmo que desta atitude resulte alguma opacidade. Este novo posicionamento, face ao artístico, resulta do facto de que aquilo em que acreditamos e/ ou desejamos realmente, hoje, carece de ser sancionado, validado e legitimado, não apenas ao nível dos contextos mais próximos, mas, também, ao nível do global. É natural, por isso, que cada vez mais os criadores procurem confrontar as suas criações com as reacções de um público/ fruidor mais vasto, optando por desenvolver criações que colocam em causa e dão a ver perspectivas e entendimentos que vão para além de um sentir apenas individualizado ou de cariz regional e nacional. Estamos, pois, perante criações que excedem em muito as criações de um Jörg Immendorff ou de um Anselm Kiefer que denunciavam corajosamente — após um período de abstracção que silenciou todas as criações com vontade de figuração realista, por remeter, mesmo que não fosse esse o caso, para formas de representação, então tidas como fazendo parte e inserindo-se num totalmente indesejado, porque de má memória, realismo socialista —, e sempre de forma acutilante, a revolta da Alemanha perante um passado que a confinara a um destino cruel, face a um nacional-socialismo que, tendo-a embalado primeiramente, a conduzira a uma guerra mundial sem sentido e em relação à qual lhe coube inteiramente o ónus da culpa, e, por fim, a humilhação de ser vencida, retalhada e coisificada.

Jörg Immendorff, nos anos 70 e 80, mostrara de forma magistral todos estes sentimentos contraditórios, através dos seus inúmeros “Café Deutschland”, metaforicamente procurando pôr em causa os “clichés” acerca da Segunda Guerra Mundial, que assumidamente declara como não históricos, e que aludem metódica e minuciosamente a todo esse sentir. Anselm Kiefer, por sua vez,

socorrendo-se da poesia, nomeadamente do poema “Fuga da Morte” de Paul Celan, reportava-se, nas suas telas impregnadas de um constante ressequido abrasamento, intimamente relacionado com as imagens da terra sucessivamente requemada pela guerra, aos campos da morte e aos fornos de crematórios, dando, assim, forma a um pesadelo nocturno apocalíptico que a todos assaltava, então, e ainda ensombra, hoje, o nosso despertar quotidiano, com uma realidade que, mesmo tendo-lhes — tendo-nos — escapado, continuava e continua estranhamente ressurgindo e impondo-se, ainda que só nos coubesse, como referimos citando Augé, o dever dos descendentes, que é um dever de memória, que se concretiza, deve concretizar, como vimos, apenas na lembrança e na vigilância. Mais tarde, as suas pinturas deixam-se invadir pelo cinzento de cinzas abandonadas por um fogo que já nem a memória alimenta, ainda que esta, a memória, pareça se alimentar exclusivamente de cinzas.

A reunificação trouxe, talvez, o início do apaziguamento, da conciliação/reconciliação, reunindo duas metades gêmeas de um mesmo sentir e memória, não apenas alemãs, submetidas à privação do desmembramento, em consequência de práticas ignóbeis, como são sempre para toda a humanidade, o confrontar-se com as imagens de países retalhados, de acordo com as regras aparentemente aceitáveis, civilizadas e até democráticas de um país dois sistemas.

Estamos, pois, talvez iniciando um tempo destinado a privilegiar, como refere Augé, as figuras do suspenso e do começo/recomeço, acreditando que uma mesma vida, que a vida humana, pode conhecer vários recomeços, e que um conceito alargado de humanidade, como conceito que também se estende a todos os domínios do artístico e do humano, depende mais uma vez de se ousar, ousar sempre, no caminho do pensamento e do artístico. Precisamos pois, ainda, para cumprir o sonho dos criadores actuais, de saber ousar o suficiente para abandonar definitivamente formas de criar e de expor tradicionais, desenvolvidas de acordo com necessidades e características que só se justificavam plenamente no passado, mesmo que recente. Continuará a fazer sentido que atravessemos continentes para visualizar vídeos, projecções informáticas e muitas outras criações que podem, com vantagem, ser observadas e analisadas em outros contextos bem mais favoráveis e mais de acordo com a natureza destes novos meios?

Sentido faz, e fará sempre, o diálogo que compele os homens para a paz, para um encontro, até agora, ainda adiado com o humano, que nos permita, definitivamente, matar a indiferença.

As palavras de Hölderlin em relação à paz mostram, cada novo dia, uma maior necessidade de um mais urgente recomeço:

Como se as águas antigas, que...
 ...em nova e mais terrível
 Fúria transformadas, de novo
 Viessem purificar, pois era preciso,

Assim lasciva cresceu e ondulou de ano em ano
Inquieta e inundou a terra angustiada
A matança inaudita, e trevas e palidez
Envolveram amplamente a cabeça dos homens.

As forças heróicas como ondas voaram
E sumiram-se. Tu encurtavas, ó Vingadora,
Prontamente o trabalho dos servos e
Fazias regressar ao repouso os guerreiros.

Ó tu, que inexoravelmente e invencida
Feres o mais covarde e o usurpador;
E fazes com o golpe tremer a sua pobre
Raça até ao último rebento,

Quem foi que começou? Quem trouxe a maldição?
Não é de hoje nem de ontem, e os que primeiro
Perderam a medida, os nossos pais,
Não o sabiam, e o seu 'spírito os impelia.
(Hölderlin 1959: 159)

Em Kassel: as últimas Documenta

“Art is the impossibilities of thinking made touchable”
(Documenta 1992: 48)

Se a Documenta VIII de Kassel (1987) tornara já notório que as artes plásticas estavam a mudar, a Documenta IX cimentou essa mudança e reinstaurou a diferença, renovando e alterando radicalmente os conceitos estéticos, as práticas artísticas, e as formas como estes se inter-relacionam e interagem com os conhecimentos e comportamentos humanos em geral.

A Documenta IX (1992) teve como comissário Jan Hoet, que traçou com as suas escolhas e estratégias o caminho dessa diferença quando sublinhou que a exposição revela ser possível pensar na e com a realidade.¹

Assumia-se, pois, mais uma vez claramente, após um interregno de aproximadamente uma década, que a arte era, foi e será sempre, um lugar para expor, dar a reflectir e reequacionar a própria reflexão, presente que está nas formas de expressão humanas, materializadas, ou, muito simplesmente, enquanto objecto de uma fugaz alusão, através de elementos plásticos/estéticos. Uma reflexão que se estende muito para além das áreas mais tradicionais do formal, do plástico, e mesmo do exclusivamente estético, se, ou quando, meramente associado ao artístico. Com a Documenta IX, Kassel empreendia, pois, um percurso novo que lentamente contaminaria outras grandes exposições e acontecimentos artísticos, Bienais de Veneza, inclusive, transformadas em espaços em que se assume, como se referiu logo à partida, que a “art is the impossibilities of thinking made touchable.” De um pensamento e entendimento amplos, e de um sentir alargado, que é, antes do mais, conhecimento de si e de tudo o que chega até nós e nos toca, de tudo o que nos fala e dá a ver a

1 “This exhibition is my text; every work that is contributed is a postulate; and the discourse unfolds as one walks through the spaces. It shows how one can think in and with reality, and it shows how one does not necessarily need a blank piece of paper in order to think. It shows art” (J. Hoet in Documenta 1992: 21).

luta do homem para aportar a si próprio, que sabe que só poderá descobrir, descobrindo-se, procurando alcançar a identidade através desse conhecimento, de um conhecimento visto enquanto realidade que pensa em nós, estabelecendo uma permanente luta para dominar e vencer o tempo e o espaço.

A arte é, afinal, forma de singularização, diferenciação e (re)substanciação. (Re)substanciação que alcançamos pelo conhecimento de todas as áreas do humano e do conhecimento, e, necessariamente, também do conhecimento do artístico. Afinal, o conhecimento é, antes do mais, auto-conhecimento, enquanto conhecimento do humano, facto que nos coloca face a experiências de carácter simultaneamente epistemológico e ontológico que nos conduzem até ao outro, que também somos nós, e de que nos apropriamos e consumimos, muitas vezes de forma autofágica.²

Afinal, o artista expõe e expõe-se e o fruidor vê, vê-se, consome e consome-se no acto de fruir, o que lhe permite activar e apressar a tarefa da (re)substanciação.

A Documenta IX apelava a essa tarefa. Uma multiplicidade de factores, se bem perscrutados, indica-o logo, à partida. O facto de, em grande medida, as situações escolhidas pelos criadores nos remeterem para uma visão holística das realidades, tal como são entendidas pelos fruidores, em que estes se confrontam com todos os fenómenos da aldeia/cidade global. Fenómenos, então, nesse já longínquo 1992, ainda nascentes, mas bem expressos em alguns textos em que, é o caso de Denys Zacharopoulos, se chama à atenção para o confronto e/ou alternância entre o individualismo e a globalização, entre, portanto, o individual e o colectivo (indivíduo “versus” instituição/subjectividade “versus” generalização), em que a totalidade ou o fragmento opera e cria dinâmicas muito próprias no campo da globalização e/ou fractalização/individualização.³ Assim, o fruidor erra entre os diferentes e muitos pólos desta “exposição mamute”, e dentro de cada um destes pólos, por entre as diversas obras, atravessando-as, contornando-as, confrontando-se com elas física e directamente. Atravessa-se, pois, tempos e espaços dispersos por Kassel, e pelas nossas memórias de todos os tempos, diversos por certo para cada fruidor que, de acordo com as suas idiossincrasias desenvolve de forma inteiramente livre a sua descodificação/fruição, o seu muito particular modo de fruir e/ou estar nas artes e no mundo. A passagem, a travessia, atesta a postura e o itinerário escolhido e livremente delineado, numa

2 Jan Hoet remete-nos um pouco para tudo isto quando diz: “My exhibition is an offer and a challenge; it is an invitation and an argument that can be experienced through the individual encounter with art. If a text that accompanies an exhibition is to be anything beyond self-justification — defending the work for which one has assumed such total and minute responsibility — then the only statements that count are those that direct the eye straight back to the exhibition itself” (J. Hoet in Documenta 1992: 17).

3 “(...) on each occasion the individual and the institution constitute the passage through the quicksand’s of signification” Denys Zacharopoulos in Documenta 1992: 26).

exposição que se pretende aberta e disponível a uma multiplicidade de leituras, interpretações e confrontações.

Instalações e criações como as de Joseph Kosuth (“Passagen” — “Verk” — 1992), Ilya Kabakov (“The toilet” — 1992), Silvie & Chérif Defraoui (“Digression sur l’invisible”), Wim Delvoye (“Mosaik”, 1990-92), Günther Förg/ Tadashi Kawamata (“People’s Garden” — 1992), Peter Kogler (“Ants” — 1992), Michelangelo Pistoletto (“L’etrusco 197 and the Roman street”, 1991-92), e de muitos outros criadores, são excelentes exemplos de trabalhos que convidam o fruidor a empreender essa passagem, essa travessia, dando lugar e concretizando o envolvimento vivencial que passa a estar igualmente balizado pelas coordenadas espaço-tempo. Cildo Meireles, por exemplo, cria mesmo um penetrável, formado por fitas métricas e pontificado por uma parede revestida por um padrão regular criado a partir de relógios. Espaço e tempo surgem, assim, aqui, não apenas enquanto abstrações destinadas a operações de mediação, capazes de imprimirem novos significados às deslocações, deslocalizações e consequentes descontextualizações e despaisamentos, que as sociedades actuais projectam nas novas realidades/irrealidades emergentes que criam (estético-artísticas e/ou outras) no espaço/tempo, mundo e infinito incluídos, e talvez materializados na criação de Jonathan Borofsky (“Man walking to the sky”, 1992). A errância, associada a uma estética da fragmentação e a uma estética da velocidade, joga, justamente, em simultâneo, no campo da globalização e da fractalização. Joga-se por entre o desejo e a agonia, sempre latentes, de, errando, fruirmos o fragmento e, imbuídos em velocidades praticamente instantâneas, dominarmos e fruirmos igualmente o todo, o que nos submete a desorientações espacio-temporais de consequências imprevisíveis num humano nitidamente desajustado ao progresso que empreende. O espaço e o tempo, ainda que já o soubéssemos, assumem-se cada vez mais, assim, como realidades variáveis e ajustáveis às nossas coordenadas vivenciais (e um contínuo desacerto físico e psíquico), que balizam o que entendemos e estipulamos, a cada momento, por condições de fruição.

Por tudo isto, a Documenta IX inaugurou de forma particularmente visível a década do corpo, que é como quem diz, da vida e da morte, do sexo e do desejo, do amor e do ódio. Criadores como Zoe Leonard, Attila Richard Lukacs, Jean-Michel Othoniel, Franz West, Matthew Barney, Rebecca Horn, trabalham nas áreas indicadas na figura 10.1.

O corpo parece ser o elemento escolhido para se proceder à testagem dos limites do humano, da ultrapassagem de todos os limites, naquilo que melhor põe à prova a sua natureza simultaneamente material e espiritual, a sua bestialidade e a sua humanidade, sem que possamos claramente definir e destringir se, quando nos referimos ao corpo, ao sexo e à morte, não nos estamos referindo a uma humanidade que atinge o paroxismo de uma bestialidade, que, sendo exclusiva do humano, surpreenderia negativamente os animais se dela tivessem consciência.



Figura 10.1 Década de noventa... década do corpo

O encontro do corpo, testado, provado e provocado em situações limite, conduz-nos, na Kassel de 1992, e em muitas outras grandes ocasiões de exposição da década de 90 e dos primeiros anos do século XXI, à reflexão e ao questionamento acerca das grandes problemáticas do humano e do corpo humano enquanto corpo social, corpo próprio e corpo ausente, afastando-se ou indo aqui a arte muito para além das manifestações da “Body Art”, das artes do comportamento ou mesmo das artes de acção, nos já distantes anos sessenta e setenta do século XX. Aparentemente, o corpo como o sexo e a própria sexualidade são objecto de formas de rejeição, presentes nas cerimónias de purificação / depuração que o privam, que nos privam, de muitas das suas características primeiras e, em certa medida, mais naturais. Objecto de entendimentos e imagens estereotipados, o corpo, o sexo, a morte, carecem de ser submetidos a rituais de purificação que nos evitem a sua percepção e aceitação, em cru, do natural, de modo a esconjurar todo o medo que ainda agora o humano sente, de forma quase demente, em relação a si, enquanto parte integrante da natureza. A recusa da sua condição, e conseqüente submissão ao sofrimento e mesmo à tortura, remete-nos para todos os paroxismos transformistas na procura de um corpo, ou de uma imagem corporal com pseudo-ideais estéticos, e que naturalmente se estendem a uma sexualidade objecto de fetichismos carnavalescos e à folclorização da morte, que, como estádio extremo e último, é, mesmo assim, tanto quanto possível, adiada e objecto de cerimónias de embelezamento imbuídas de um significado inteiramente desligado das vivências actuais. E tudo isto porque, como dizíamos, negamos a nós próprios aquilo que melhor caracteriza a nossa natureza humana: o corpo, o sexo, a morte.

Paul Virilio, em “A velocidade da libertação”, refere:

O sexo já não existe, foi substituído pelo medo.
 O medo do outro, do diferente, prevalece sobre
 a atracção sexual.
 (Virilio 2000: 150)

Cremos que é bem mais do que isso... Teme-se, em última análise, a vida, a

vida vivida em cru, e, em consequência, tudo o que escapa à previsibilidade e ao controlo humanos. E a morte, antes de aceder ao seu chamado, é talvez preferível convocá-la, forçá-la a ceder à nossa invocação. Daí, talvez, o comprazer-se em brincar com as já referidas situações limite.

Como refere ainda Virilio, citando Saint-Pol Roux, quando a propósito dos excessos de velocidade que se imprimem aos meios de transporte actuais:

Ir mais depressa é jogar com a morte.

Ir mais depressa ainda é fruir a morte.

(Virilio 2000: 149)

Ora, mais do que jogar com a morte este é um acto, uma tentativa de iludir e surpreender a própria morte, furtando-se-lhe ou, pelo menos, antecipando-se-lhe nos seus intentos. Uma vez mais, aqui, o medo do cru, do natural, impõe-se. Vivemos em situações limite e queremos, mais uma vez e sempre, ser nós próprios a impor as regras e os limites de ousadia, autonomia e autodeterminação. Decidir, sempre e cada vez mais, o que fazer com o meu corpo, o meu sexo, a minha morte é mais uma forma extrema de ser mais e mais eu próprio, ainda que tal domínio envolva sofrimento ou mesmo tortura, sadismo e masoquismo, portanto, para mim e para outros. Os casos de terrorismo suicida são apenas um outro exemplo. Na verdade, a intensidade de cada uma destas três realidades aumenta à medida que se aprofunda a subjectividade e a individualização. O corpo, a morte e o sexo são-nos cada vez mais próprios quanto menos se confundem com o corpo, a morte e o sexo dos outros e nos furtamos a um destino comum e/ou colectivo. Ora, entre a globalização e a fractalização, o colectivo e o individual, a distinção, a individualização, é obtida através do cozi-do, da decisão e prática individualizadas, que remetem para o elaborado e o sofisticado, mesmo quando, aparentemente, este investimento parece ser uma aposta no interesse de todos. Retornemos, mais uma vez, ao caso do terrorismo suicida islâmico, enquanto forma de morte que distingue o suicida dos restantes membros da tribo, distinção que se estende posteriormente à família, com consequentes benefícios, quer do reconhecimento de um grau superior de honra, quer mesmo de pensões de sangue que lhe são atribuídas. Forma, pois, de vencer e ultrapassar a integração no todo, imortalizando-se.

O sempre surpreendente trabalho de Gustave Courbet, "L'Origine du Monde" (1866), uma das criações tutelares da Documenta IX, que nos dão acesso a uma sexualidade feminina e/ou homossexual/transsexual, despojada de véus, conduzem-nos directamente a trabalhos como os de Zoe Leonard ("Vagina #1" — 1992), Jean-Michel Othoniel, Matthew Barney. Estamos perante um cru que se assume apenas como ponto de partida para o desenvolvimento de atitudes tão particulares, quanto sofisticadas, e que, face a uma sexualidade que se nega e furta categoricamente a aceitar as imposições sociais, recusam categoricamente o corpo/sexualidade ausentes.

Corpo Social ≠ Corpo próprio / Corpo Social = Corpo Ausente**Figura 10.2** Recentrar o eu no corpo

Isto é, em grande parte dos trabalhos apresentados nesta Documenta, relacionados com o corpo e a sexualidade, os criadores parecem recusar confiná-los à categoria de mera metáfora das realidades a que aludem. E esta recusa de uma abordagem que os remeta à condição de figura de estilo, demonstra a vontade de apresentar o corpo e a sexualidade enquanto pólos de expressividade máxima do ser, que procura através deles ter acesso à sua individualidade de forma tão aberta e descomplexada quanto lhe permita a sua criatividade (auto)reconstrutora.

A fuga aos estratagemas do social para se apossar do indivíduo, sonegando-lhe o espaço de ego, domando-o e incorporando-o no colectivo, ganha, aqui, foros de uma atitude amplamente subversiva. O já referido trabalho de Wim Delvoye, ("Mosaik" — 1990-92), um mosaico tapetal cujo motivo de base, de um padrão esteticamente ordenado e configurado, são os excrementos humanos tipo salsicha, mostra bem a vontade de, optando pelo escatológico, reconfigurar as suas duas facetas extremas de "coisas últimas" (do mundo e da espécie humana) ou "ultimidades" (Julián Marías), enquanto referentes a uma "metafísica escatológica" ligada simultaneamente aos valores últimos do homem e às coisas últimas, como aquilo que subsiste quando tudo o que é considerado essencial desaparece, e que corresponde ao refugio, ao lixo, à imundice. Mas não será toda a existência humana esse renascer das cinzas que nos leva a encontrar, inclusivamente no nosso próprio refugio, a matéria que nos vai permitir florescer e desabrochar (como se intui, aliás, também no pensamento judaico-cristão). Alimentados pela nossa própria imundice, será da capacidade de desfrute da nossa própria essência, no que ela apresenta de mais espiritual e escabroso, que vamos encontrar as forças para a regeneração. Este tema irá alimentar grande parte das grandes exposições nos anos 90 e mesmo já no século XXI. Na Documenta IX, não será pois de estranhar que as já referidas temáticas, Corpo, Morte, Sexo, espelhem estas problemáticas. Há trabalhos, como os de Marina Abramovic, realizados em cristal, que apelam à necessidade de revitalização energética, ou o caso dos trabalhos de Mirosław Balka, que apresenta pedras tumulares ou o vazio determinado pela sua ausência, criando, assim, espaço para as presenças ausentes e as falsas presenças, igualmente referidos por David Hammons quando apresenta lixo como refugio e alusão a outras realidades primeiras. O mesmo acontece com as alusões a realidades que remetem para outras apenas metaforicamente (Michel François, Isa Genzken, Rebecca Horn, etc.). Também Haim Steinbach, ao apresentar objectos diversos, coleccionados e com significado restrito ao

domínio do privado de Jan Hoet (o comissário da Documenta), expostos sobre um conjunto de prateleiras circulares, transfere para o território do social, do público, aquilo que é, em princípio, exclusivamente de um domínio muito íntimo. Numa mesma linha, Marlene Dumas desenvolve as suas criações, ao expor o seu atelier em Amesterdão, ao expor a sua privacidade, portanto, e ao expor os seus pensamentos e sentimentos em relação aos “Big Shows” e, evidentemente, em relação também a Kassel (em 1992).⁴

Já nos anos sessenta do século XX, movimentos ligados à arte conceptual, ou surgidos na sua esteira, tinham abordado e desbravado esta visão intimista das realidades humanas. Criações como as desenvolvidas pelo Surrealismo da Crueldade, ao nível das artes do comportamento, da “Funk Art”, ao nível das artes de acção e do B. M. P. T. (este, enquanto movimento que, ainda que oriundo do conceptual, se torna responsável pelo seu desaparecimento) tinham justamente trazido para as artes este escatológico materializado nos comportamentos e atitudes humanas extremas. O melhor e o pior do humano estava ali, esventrado, posto a nu, até ao âmago. Tanto quanto lhes era possível, os criadores puxavam as entranhas para fora, dando a ver e a reflectir o seu pulsar. Trabalhos como os de Ulf Rollof, que retratam uma mosca varejeira, ou larvas rastejantes sobre uma cova que esconde um animal morto, já em estado de decomposição, como “Die Toilette” (1992) de Ilya Kabakov, os hotéis de Tony Clark ou os divãs de Franz West são alguns dos exemplos de como a náusea se pode instalar provocando e desestabilizando o humano. Mas não será que esta desestabilização, após o primeiro arrepio, provoca a reflexão? Aliás, toda a Documenta IX, e mais ainda as que se lhe seguirão, estão claramente dirigidas à reflexão, quer pelas temáticas, quer pelas metodologias, estratégias e processos utilizados, quer, ainda, pelos objectivos. De um modo geral procura-se que as criações correspondam a um comentário que actua, “grosso modo”, em áreas mais ou menos tradicionais do humano: social, político, histórico, tecnológico, científico, etc. e consequentes áreas afins, ligadas muitas vezes, ao quotidiano e ao intimismo.

Assim, fotografias ou instalações, nomeadamente informáticas, que reproduzem alguns dos maiores e mais prementes problemas da actualidade, são uma constante nesta e nas subsequentes Documenta e grandes Bienais. Como o que mais importa é “vender ideias”, transmitir mensagens, ainda que a fruta esteja “verde”, coloca-se, mais uma vez, a ênfase no conceito em detrimento do objecto, mesmo que tal atitude estética não aponte para um comportamento estético laxista, visto que Jan Hoet o refere numa conversa com Heiner Müller (“The risk is too great, if you don’t know why you are making art.” Documenta 1992: 99).

4 “My thoughts on / BIG SHOWS/ It’s not possible to participate/ in BIG SHOWS/ without feeling this urge/ to bite/ the hand that feeds you. / Give me a FACE instead of a PLACE/ I don’t understand KASSEL (as a place)/ It’s too grey, too cold and too/ far away for me” (Documenta 1992: 140-2).

Por outro lado, a ousadia apresenta muitas vezes estratégias que lembram as do design de comunicação e, conseqüentemente, do marketing, ressaltando nesta Documenta o aproveitamento de factores que provocam uma atmosfera de estranheza, fruto da utilização de uma fina ironia, subtileza e inteligência, conceptualidade e mesmo espiritualidade que cimentam a já referida reflexão, como o maior e sempre presente objectivo da Documenta. Daí que todas as estratégias, procedimentos, meios e técnicas são utilizados com naturalidade. É frequente, como já vinha acontecendo desde a Documenta VIII (1987), que mesmo as obras, fruto das técnicas/tecnologias mais tradicionais, optem por se desdobrarem numa multiplicidade de ecrãs plásticos, ganhando as suas criações o carácter de instalação, de escultura, ou mesmo de um objecto, fruto de um projecto de design de equipamentos, procurando alcançar, a criação em causa, com já se referiu em outras ocasiões, um carácter de perspectiva global (360.^o), possivelmente em consequência da influência da justaposição de imagens conseguidas, por exemplo, com os grandes painéis de vídeo e/ ou com a sobreposição e constante inter-relação e renovação das projecções informáticas.

A este propósito, tenhamos em conta que a Documenta IX, segundo as palavras de Jan Hoet,⁵ também oferece uma configuração especial introduzindo alguma descontinuidade e fragmentação que, segundo as visões mais tradicionalistas contribuem para a sua caracterização. No entanto, Jan Hoet adverte, em declarações à "Art Press", que a Documenta IX não deve ser percorrida como uma totalidade, pelo facto de, como referimos inicialmente, cada fruidor dever, antes, procurar encontrar o seu itinerário, criar a sua própria exposição.

Um outro aspecto, e talvez o mais importante desta Documenta, reside no facto de a exposição, toda ela, ser uma exposição de arte e não de obras de arte, questão que lentamente se vinha a colocar há já alguns anos. Após "Les Immatériaux", como referimos noutras ocasiões, mesmo exposições que não apresentavam obras de arte podiam, como então referiu Jean-François Lyotard, constituir-se como uma obra de arte. Esta é talvez a razão que faz com que, no período posterior à Segunda Guerra Mundial, a arte, mais do que decorar e/ ou representar, mais do que comunicar, pretende ser e apresenta-se como uma importante forma de conhecimento, e se afasta mais e mais do grande público, habituado a ver e a entender a arte, tradicionalmente, enquanto conjunto mais ou menos uniforme, no que se refere à qualidade, de obras-primas com um cunho universal e intemporal. E, ao longo das

5 "The ninth documenta is a documenta of places; its topography is the framework that supports it all. But it is also a documenta of artists; for they alone create the spaces within the framework. An exhibition must always take its own material circumstances as its point of departure; buildings, light, paths. It must always see and experience that, rather than look for theoretical concepts (J. Hoet in Documenta 1992: 19).

POËTICS

Figura 10.3 Politics/poetics

últimas seis décadas, os artistas foram, de uma forma ou de outra, transformando-se e deixando-se imbuir lentamente pela ideia de que são, também eles, os motores do mundo, recusando, assim, um possível papel de correias de transmissão.⁶

E assim é! Algumas obras da Documenta IX, ao nível de um comentário político, referem mesmo, claramente, um posicionamento ideológico. Este é o caso de um trabalho de Georg Herold que escreve sobre duas portas colocadas lado a lado, à esquerda e à direita: *“There is nothing left, there is no right”*.

Do mesmo modo Niele Toroni escreve sobre uma porta-janela que abre para uma sacada e permite visualizar o prédio do outro lado da rua: *“Reste a voir”*.

A Documenta X, com Catherine David como comissária, apresentou, ainda de forma mais teórica e aprofundada, muitas destas características que vimos analisando na Documenta IX. O catálogo, sob o título genérico *“Politics — Poetics (ver figura 10.3). Documenta X — The Book”*, atesta a continuidade desta reflexão levada ao seu paroxismo. Uma reflexão que subsiste desde o período imediatamente a seguir à Segunda Guerra Mundial, com um especial destaque para os momentos históricos mais sensíveis e os territórios em maior conflito na segunda metade do século XX. Os mais conhecidos pensadores e os maiores criadores das diferentes áreas artísticas dão ou vêm o seu contributo recolhido no que se pode considerar uma justaposição de projectos globalizantes, criados de acordo com uma selecção particularmente feliz de Catherine David, em deriva pela sua e pela nossa história recente. Esta espécie de balanço civilizacional da última metade do século XX e/ou intróito ao século XXI, reflecte também os quarenta e dois anos e as dez edições da própria Documenta, enquadrados deste modo num debate sobre o contemporâneo que estuda e questiona a evolução das sociedades actuais, em qualquer paralelo, no processo de complexidade e unificação cultural da globalização moderna (e pós-moderna).

Reequacionada, como já tinha acontecido na Documenta IX, a arte toma aqui o seu verdadeiro lugar, enquanto parte integrante e não já justaposta à vida e ajuda a encontrar, a apontar e a analisar o real, fugindo a deixar-se confinar a um lugar especial, um lugar à parte, distante do humano e dos seus

6 Como nos diz Jan Hoet *“Artists are the motors of the world; but they need the rest of the vehicle if their power is to become a propulsive force and not merely run to waste. This exhibition is intended to be a drive-belt”* (J. Hoet in Documenta 1992: 19).

problemas e demandas. Na capa do catálogo, numa amálgama de palavras, por vezes sobrepostas, apontam-se algumas das questões abordadas pelos diferentes projectos para que nos remete o seu índice. O efeito de amálgama que criam atesta mais uma vez, que nada, do que concerne ao humano, fica para alguém ou para além da arte aqui referenciada pela poética, mundo da fractalização e individualização, enquanto a palavra que se destaca da política, em representação da globalização e socialização.

Por entre os textos seleccionados de, como já referimos, filósofos e criadores que desenvolveram as suas obras na segunda metade do século XX, encontramos, à guisa de introdução e enquanto referências tutelares, um texto (“Bam!”) de Louis-Ferdinand Céline e o poema de Paul Celan: “Death Fugue”, já referido por nós no capítulo anterior. Em qualquer um deles o retorno às memórias aparentemente inultrapassáveis da Segunda Guerra Mundial:

Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer
 bebemo-lo ao meio-dia e pela manhã bebemo-lo de noite
 bebemos e bebemos...⁷

Bebemos e bebemos este “leite negro da madrugada”, até quando?

A memória, nunca apaziguada, nunca convenientemente exorcizada, porque, como se sublinha noutros momentos deste trabalho, o Ocidente se furtou a assumir a sua parte de culpa, naquilo que se passou um pouco por todo o mundo no período posterior à Segunda Guerra Mundial, recusando-se sempre, também a civilização ocidental, a assumir a sua quota-parte de culpa por todos os traumas bélicos, infligidos ao humano no antes e depois dos muitos teatros de guerra com que nos defrontámos desde então. Dois pesos e duas medidas parecem honrar/desonrar a história dos vencidos e dos vencedores, sem que às instâncias internacionais se levem muitos dos casos de crimes contra a humanidade que deveriam ser julgados, sobretudo se realizados por superpotências. E a ausência desse exorcismo libertador enche o catálogo da Documenta X de textos em que se abordam os maiores conflitos mundiais, que, desde a Segunda Guerra Mundial até 1997, povoam a nossa memória e o nosso imaginário. Referências expressas desenvolvidas e contextualizadas em texto, em que, pela pena de Hannah Arendt, Marguerite Duras, Albert Camus, Jean-François Lyotard, Pierre Vidal-Naquet, Samuel Beckett, Theodor W. Adorno, Gilles Deleuze, Joseph Beuys, Michel Foucault, Antonin Artaud, Jean-Luc Godard, Heiner Müller, Jürgen Habermas, são apenas uns poucos, entre muitos, muitos outros, que abordam múltiplos dramas e diversos

7 Paul Celan, citado em inglês, no texto do catálogo: “Black milk of daybreak we drink it at sundown/ we drink it at noon in the morning we drink it at night/ we drink it and we drink it (...)” (Documenta 1997: s. p.).

conflitos militares com consequências sociais e culturais trágicas para os povos neles directamente implicados.

Mas, se há uma diferença evidente entre as Documenta IX e X, esta reside no facto de a primeira teorizar suportada em criações com as quais estabelece cumplicidades estreitas, enquanto a segunda, e isso é notório no catálogo, que, como vimos, ganha o título de “The Book”, o livro dos livros, uma espécie de cânone cultural ocidental, em textos em que as obras plásticas se diluem, metaforizando os entendimentos e as situações analisadas. Para Catherine David a modernidade é um fenómeno global e, assim sendo, não há exterioridade à modernidade. Aliás, também aqui, o catálogo é claro ao sobrepor, amalgamando, textos e imagens ilustrativas dos textos. No entanto, estas imagens não são ilustrações... Utilizando uma técnica semelhante à de dois acetatos sobrepostos, um com a imagem, esbatida mas perceptível, e, outro, com o texto, obtêm-se um efeito acrescentado na leitura que o fruidor realiza, pois, em vez de se apresentarem duas realidades complementares, optou-se, antes, por veicular entendimentos de uma forma tão rápida e completa quanto possível, uma espécie de “visual thinking” alargado. É claro que, também aqui, as novas tecnologias informáticas inspiraram o desenvolvimento dos procedimentos técnicos, pois permitem, como já analisámos noutras alturas, com os diferentes “layouts” cuja criação viabilizam, este efeito.⁸

Os entendimentos de Catherine David, quanto a nós, parecem-nos evidentes. A Documenta X constitui-se claramente contra todas as forças que mantêm o “statu quo”, contra o “establishment”, advogando-se, assim, que o estético e o artístico permaneçam como um dos últimos espaços onde a heterogeneidade, a dissidência e a flexibilidade permanecem, escapando, deste modo, às forças que almejam colocar as artes ao serviço de certas ideias e ao serviço de um certo liberal e conciliador discurso, que se mantém à custa de uma teia de cumplicidades. E não há dúvida que a Documenta X, com todo o envolvimento que se criou, nomeadamente em relação ao substrato teórico que vimos referindo, revelou-se como essa voz que clama, se não no deserto, pelo menos no entendimento de todos aqueles que, ainda que aturdidos, retêm a memória desperta e atenta.

8 Numa entrevista concedida a Catherine Francblin e Jean-Yves Jouannais (Art Press - 225), entrevista apresentada pela revista como “(...) pour le moins contradictoire (...)”, Catherine David diz: “I find it increasingly difficult to talk about art in general, with or without a capital A. I’m more interested in what I’d call particular ideas, attitudes and aesthetic practices. Perhaps in our era these things are what constitute one of the last spaces where there can be heterogeneity, dissent and flexibility, or in other words, where we can experience different possibilities that are not totally cut and dried and packaged in advance according to a purely economic logic. I wouldn’t say that this is a space where everything is possible, because art practices and the consumption of art are becoming increasingly instrumentalized (...) It’s true that a lot of pseudo-works have been produced in the service of certain ideas, in the service of a certain liberal, conciliatory discourse” (Dossier 1997: 34-35).

Considerando que muitos trabalhos artísticos actuais “sont de l’ordre du cliché” (têm natureza de “cliché”), Catherine David refere também que “ (...) any real reflection on contemporary aesthetic practices has to take the side of progressive political thought (...) ” (qualquer reflexão realista acerca das práticas estéticas contemporâneas, desenvolve-se em paralelo ao pensamento político progressista) (Dossier 1997: 35). Com a Documenta X, portanto, retoma-se, e aqui cremos que Catherine David vê e coloca bem a questão, um trilho abandonado desde os anos 60: o da teoria estética e, em consequência, das operações estéticas e da arte em geral, como veículo de libertação, que, estando do lado do pensamento político progressivo, não partidário, irá, decisivamente, contribuir para a emancipação humana, ainda que não se inserindo na “protest art” e procurando sempre fugir à arregimentação.

Pode-se concordar ou discordar, gostar ou não deste posicionamento, mas temos de reconhecer, julgamos, a importância da defesa de uma arte contemporânea essencialmente individualizada, que foge e é impossível tratar e etiquetar em bloco, de forma monolítica, que antes obriga a uma análise detalhada, empreendida caso a caso, como forma de defesa, em relação ao “pensamento calculante”, neoliberal, que restringe o real a uma natureza que lhe é estranha, unidimensional. Por outro lado, será, possivelmente, esta análise empreendida e divulgada caso a caso, que irá repor a justiça, também na área artística, acabando como as apreciações e os julgamentos generalizados, que não permitem separar o trigo do joio, estragando a colheita e favorecendo o crescimento da mediocridade, numa atitude que aponta para “o fim do produtivismo”. Este regresso à análise das teorias, ideias e atitudes subjacentes às operações estéticas e criações artísticas, irá ficar, agora, muito directamente ligado ao(s) comissário(s) da(s) Documenta e das Bienais. Eles irão assumir totalmente este novo papel, aliando-se e desenvolvendo um diálogo extensivo a teóricos, investigadores da área artística e mesmo a críticos de arte e aos artistas, quer na qualidade de comissários nacionais, quer através da criação de equipas transdisciplinares em que estes naturalmente se integram e coordenam, velando pela coerência e articulação entre as partes componentes do projecto artístico que criam e que se aproxima da montagem de um filme. Não esqueçamos, como referimos há pouco, que a obra de arte, aqui, é o acontecimento artístico, todo ele, pois estas, as Documenta e todas as grandes Bienais, são acontecimentos culturais, exposições de arte e não de obras de arte, no sentido de obras-primas artísticas. Assim sendo, todos contribuem para o trabalho de contextualização, mediação e interpretação, ainda que Catherine David não assuma o seu trabalho como de criação... mas, antes, como apenas um trabalho.

Por outro lado, na entrevista que vimos referindo e que, quanto a nós, nada apresenta de contraditório, sendo, antes, muito esclarecedora, Catherine David infantiza que o importante é encontrar um sentido para a

Documenta ... mostrar que a arte dos últimos 30 anos não é um conjunto de inépcias e imposturas, mas antes, de ideias, formas e projectos ...⁹

Este regresso a uma visão e posição críticas, que rejeitam e rechaçam todo o discurso demagógico, reaccionário e neo-académico, e que a Documenta IX tinha já reinaugurado, ainda que timidamente, parece-nos fundamental para reorientar a arte e a fruição em direcção a uma demanda capaz de (re)imprimir novos sentidos aos projectos artísticos já realizados ou em preparação. É, pois, uma posição fundamental quanto a nós, que realinha a arte de acordo com um eixo de auto-análise, reflexão e de um discurso metalinguístico, esquecidos, enformados, segundo Catherine David, por prioridades de ordem ética e política (Dossier 1997: 39).

Igualmente, quando Catherine Francblin lhe pergunta se as obras, quando interessantes, não veiculam de “per se” as ideias que lhe estão subjacentes ou lhe são imanentes, sem que os criadores tenham para isso de as referir expressa e conscientemente (ou de as saber referir, depreende-se), Catherine David responde que os artistas não estão dispensados de reflectir quando verdadeiramente o desejam e podem (Dossier 1997: 39).

Esta é uma questão há muito debatida, de se o criador, enquanto sujeito transindividual, ou enquanto “medium” dos deuses, diriam outros, em tempos bem mais recuados, se apercebe e/ou tem plena consciência do alcance da obra que cria, ou se apenas precisa de deixar falar o muito que há nele por força de um superego ou de um ego transcendental, que sobre ele exercem a sua acção em momentos de inspiração... É evidente que Catherine David tem toda a razão, quanto a nós, ao referir que a “divisão do trabalho”, enquanto realidade em que competiria aos teóricos reflectir e aos criadores criar, não faz muito sentido quando vemos e queremos o humano como o sujeito pleno de todas as práticas em que se inscreve e empreende. Ainda que, como refere, os entendimentos, acerca das obras e da função dos artistas, evoluam e a estética esteja, felizmente, em crise.¹⁰

Uma estética em crise, feliz ou infelizmente, que pode, em parte, ser documentada com trabalhos que perderam a sua dimensão de objecto estático para se converterem em “objecto vector”, que demarca um território, como é

9 “La question n’est pas de savoir si l’un fait du design, ou l’autre de l’architecture, mais s’il y a des articulations structurelles fortes qui participent d’une vision critique. Et je crois que si l’ont pouvait trouver un sens à cette Documenta, peut-être en réaction aux discours démagogiques, réactionnaires, néo-académiques, ce serait de montrer que l’art moderne et contemporain, en tout cas tel qu’il s’est développé dans les trente dernières années, n’a pas été qu’une collection d’inépties ou d’impostures, mais que des idées, des formes, des projets ont été proposés. Et certains aujourd’hui paraissent plus signifiants que d’autres, à la mesure de certains urgences d’ordre culturel et politique” (Dossier 1997: 37-38).

10 “(...) les notions d’oeuvre et la fonction de l’artiste évoluent, et il est malvenu de battre le rappel des beaux-arts, des chefs-d’oeuvre. Evidemment, l’esthétique est en crise, heureusement” (Dossier 1997: 39).

o caso do(s) trabalho(s) de Andrea Branzi, apontado por Catherine David como autor de uma reflexão apaixonante sobre este tema, nos fins dos anos 60. Igualmente o trabalho de Pistoletto, “Objets en moins”, assume o carácter de uma retrospectiva, apontando, como já tinha acontecido na Europa dos fins dos anos 60, intuitivamente, para o “fim do produtivismo”, já antes referido.

Contra uma Documenta/exposição/espectáculo, não podemos deixar de considerar que a Documenta X, se foi projectada e organizada, segundo Catherine David, como se monta um filme, como atrás referimos, não há dúvida que os cortes e a colagem entre os diferentes elementos, as diferentes partes que a constituem, são por demais evidentes. Estamos, aqui, a ter em conta que a ligação, entre a Documenta, enquanto projecto e enquanto realidade concretizada no terreno, é praticamente inexistente, mesmo que tenhamos em conta a existência de alguns “sites” de referência. O mesmo se poderá dizer, em relação ao catálogo, à partida de difícil ou quase impossível consulta, quer pelo seu volume (ainda que se não tenha pretendido uma abordagem e/ ou tratamento enciclopédico das problemáticas), quer pela sua organização — falta de índices onomásticos —, por exemplo, quer ainda pela ausência de imagens relativas às obras apresentadas na própria Documenta X. Jean-Yves Jouannais, numa das questões que coloca a esta comissão, refere que o importante é que acontece algo de verdadeiramente verdadeiro, a um nível intelectual, e questionar de maneira crítica as exposições.¹¹

Ao que Catherine David responde, apontando vários objectivos e argumentos, e referindo, também, que a exposição é também uma excelente ocasião para um debate de ideias.¹² E foi justamente, quanto a nós, isso que faltou, pois o que encontramos nesta 10.^a Documenta é a proposição de algumas ideias (textos e imagens de obras e operações estéticas) organizadas cronologicamente.

Por outro lado, a qualidade das obras apresentadas é muito diversa, pois, também aqui a comissão reconhece que a participação dos artistas na exposição apresenta muitos e diversos graus de interesse e qualidade.¹³

Esta é razão que faz da Documenta X um filme com um argumento enfraquecido por prestações¹⁴ muito desiguais, e foi pena! Foi pena que, com a Documenta X, se perdesse uma ocasião para desenvolver um debate de ideias que fizesse da arte um verdadeiro lugar de análise e reflexão.

11 “Il ne s’agit pas, pour cette Documenta, de montrer quelque chose, mais qu’il se passe quelque chose, intellectuellement (...) La visée n’était pas de montrer des oeuvres mais de questionner de manière critique le monde des expositions (Dossier 1997: 39).

12 “(...) l’enjeu est de faire en sorte qu’une exposition soit aussi, et surtout ces temps-ci, l’occasion d’un débat d’idées” (Dossier 1997: 39).

13 “Je veux dire simplement que quelques artistes font une petite prestation gentille. E que d’autres artistes s’interrogent et travaillent. Et que ceux-là m’intéressent beaucoup plus” (Dossier 1997: 41).

Este trabalho, no entanto, será em parte retomado na Documenta XI, que teve como principal comissário Okwui Enwezor e seis subcomissários ou curadores (Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sharat Maharaj, Mark Nash e Octavio Zaya), igualmente empenhados em trazer para o universo da arte actual as cenas e entendimentos da actualidade política e social. No entanto, ao contrário de Catherine David, que privilegiou os acontecimentos de maior relevo político e social, da história do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial até à década de 90 (1997), Okwui Enwezor e os seus assessores optam por proceder a uma abordagem da actualidade, o que até faz sentido, se pensarmos que a Documenta X se constituía, assim, como uma introdução, uma contextualização alargada de muitos destes mesmos temas. Por outro lado, dá-se muito mais espaço e uma muito maior amplitude aos fenómenos e vivências estéticos, que são desconstruídos a partir do seu interior, do seu ângulo, sem nunca se cair num exibicionismo ou permitir um voyeurismo redutores, pois o pensar e o reflectir estéticos aliam-se e imbricam-se, como naturalmente acontece quotidianamente, aos grandes problemas e questões internacionais mais actuais com que todos nos confrontamos.

Aliás, em certa medida, a Documenta XI retoma, enquanto lugar de inter-relacionamento e de confluência de muitos outros lugares em que se justapõem projectos estéticos/artísticos, o carácter da Documenta IX, concebida para se deixar atravessar, ser atravessada no seu todo e/ou parcialmente, pelos fruidores. No entanto, agora, as criações já não são para fruir enquanto objecto estético acabado e em certa medida esgotado. São apenas o ponto de partida para uma viagem que resulta, muitas vezes, de uma conexão e carece de uma configuração, que se pode e deve empreender para ter acesso a uma reflexão mais alargada, que unirá uma multiplicidade de coordenadas epistemológicas, vivenciais e de áreas do sentir e do ser. Até porque é talvez na Documenta XI que, pela primeira vez, se tem uma plena percepção de que é pela via informática, electrónica de um modo geral, através de vídeos e projecções informáticas, que a arte se desdobra e pode ser fruída um pouco por todo o mundo, ganhando o carácter verdadeiramente internacional de uma plataforma ocupada transitória e periodicamente por tribos de apreciadores e fruidores de arte contemporânea, como acontece em encontros artísticos de outra natureza, para comungarem, durante um lapso de tempo

14 Como figuras tutelares da exposição temos, entre o grupo de artistas já falecidos, nomes como: M. Broodthaers, L. Clark, E. van der Elsken, W. Evans, Ö. Fahlström, G. Matta-Clark, H. Oiticica, etc. Entre os artistas com maior notoriedade e com carreira firmada: V. Acconci; R. Adams, *Art & Language*, L. Baumgarten, A. Branzi, Fischli & Weiss, D. Graham, H. Haacke, R. Hains, R. Hamilton, O. Kawara, M. Pistoletto, G. Richter, T. Schütte, N. Spero, e muitos outros. Do grupo de artistas mais jovens destacamos: J. —M. Bustamante, S. Craig, B. Esposito, P. Kogler, L. Weinberger.

Quadro 10.1 Pós-modernidade artística (segunda fase)

PÓS-MODERNIDADE ARTÍSTICA (SEGUNDA FASE) E/OU SOBREMERNIDADE ARTÍSTICA — ARTES MULTIMÉDIA DE MEADOS DOS ANOS 80 À PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XX		
Artes Plásticas	Design	Arquitectura
Neoconceitualismo*. Uma arte global e total**, desconstrução, errância e transversalidade.	Uma arquitectura e design de concepção global — produção de novas formas e geometrias, conteúdos, concepções e filosofias de vida.	
« Les Immatériaux » (1985) Bienal de Paris (1985) Skulptur Projekte in Münster (1977/1987/1997) Documenta VIII Kassel – 1987 Magiciens de la Terre - 1989 Documenta IX Kassel – 1992 46ª Bienal de Veneza – 1995 47ª Bienal de Veneza – 1997 Documenta X Kassel – 1997 48ª Bienal de Veneza – 1999 49ª Bienal de Veneza – 2001 Documenta XI Kassel – 2002 50ª Bienal de Veneza – 2003 51ª Bienal de Veneza – 2005	"Nouvelles Tendances" – 1987 Experimentação, desconstrução e sofisticação de um design de produção industrial e inspiração artesanal, simultaneamente civilizacional e cultural. Uma nova concepção de funcionalismo e tecnicismo – um design, industrial ou não, ao serviço, quer das ciências e da alta tecnologia, nas mais diversas áreas – medicina, armamento, etc., quer do "environnement" quotidiano, de acordo com o pulsar do social e do individual. O design e o fenómeno "caixa negra». A miniatu- rização e a robotização (os novos processos, meios e materiais) "Bio-Design" – Biónica, como forma de resistir a uma cada vez maior tecnicidade. "Domótica" – A casa telemática.	A arquitectura enquanto campo de experimentação e palco de desconstrução. As novas formas de enquadrar e redimensionar o espaço. A arquitectura como suporte e lugar de (re)significação do social e do cultural. A arquitectura enquanto laboratório da ciência e do conhecimento. Arquitectura e desenvolvimento tecnológico de ponta. Uma eco-arquitectura (verde) face às inovações tecnológicas e as novas possibilidades de se integrar e (re) criar a paisagem.
Desmaterialização e deslocalização do acontecimento artístico, transformado em pura energia.	Design, ficção científica e espectáculo – o lúdico, a inventiva e a criatividade das situações e dos entendimentos e conceitos.	A arquitectura como arte ao serviço da renovação do "environnement" quotidiano e/ou lugar e palco de todas as artes e saberes.
Arte electrónica, "Net Art", Arte na rede, "Interactive Digital Art", Screen Art.	Desmaterialização e deslocalização de um design como ideia e projecto de e para o futuro.	A arquitectura de matriz electrónica (fluida / luz e energia).
Arte e identidade: as artes como comentário: social, político, cultural, artístico e arquitectónico.	Design e identidade: o design como repertório de simbólicas. Natureza de comentário: social, cultural, artístico e arquitectónico.	A arquitectura como forma de recriar plástica e profeticamente o futuro.
*Desaparecimento de movimentos artísticos e surgimento de grandes acontecimentos estético-artísticos, determinantes no desenvolvimento das artes.		
** Fusão entre as diferentes áreas da criação, presentes nos grandes acontecimentos artísticos que, mais ou menos oportuna e periodicamente, se vão realizando.		

necessariamente curto, de um mesmo pulsar e sentir. Só que, neste caso, com a Documenta XI, esse lapso de tempo é alargado e esta permanece não apenas no catálogo e documentação remanescente, mas também, e sobretudo, nos "sites" criados para ela e a que temos acesso, nas suas diferentes partes constituintes, através dos diferentes endereços electrónicos. Por conseguinte, também aqui a errância, a travessia, ou mesmo a deriva são uma constante. Não há dúvida que Kassel é, agora, não apenas um lugar no mundo... Passou a ser um eixo de configurações possíveis, de lugares do estético/artístico, criando, como outrora muitos outros produtos (especiarias, seda, etc.), rotas de novos

e inovadores impulsos fundamentais, para que se proceda à ancoragem de uma multiplicidade de entendimentos bem mais gerais, ainda que ligados às vivências quotidianas. Assim sendo, as obras artísticas assumem essa natureza que Andrea Branzi aponta, como referimos quando analisámos a Documenta X, como sendo a dos “objectos vector”, que demarcam um território, através da informação que veiculam, por oposição aos “objectos estáticos”, ainda que tenhamos dúvidas em relação à existência, no seu estado puro, destes últimos (quadro 10.1).

Se Boris Groys no ensaio “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation” assinala o facto de a arte, e estamos aqui cientes que este se refere à arte tradicional, enquanto produto acabado e pronto a expor, objecto estático, portanto, perde a sua natureza artística transformando-se em não arte e a documentação acerca da arte, enquanto alusão e presentificação da mesma, objecto vector, em consequência. No dizer de Boris Groys: “Pode também afirmar-se que a arte torna-se biopolítica porque começa a usar meios artísticos para produzir e documentar a vida como uma pura actividade”. Este é, pois, um caminho que a arte tentou empreender já nos anos 60 com algumas criações ligadas ao conceptual, às artes do comportamento e às artes de acção. Terá sido, no entanto, já na segunda metade dos anos 80, no que se pode referir como uma segunda fase da pós-modernidade, uma sobremodernidade, ou uma modernidade radicalizada (Giddens 1992), que, com a Documenta VIII (1987) e o “Sculpture Projects in Münster” (1987), no seu segundo estágio, a arte claramente ganha esse sentido, nomeadamente enquanto comentário de diferentes naturezas (histórico, sociológico, arquitectónico), questionador e clarificador das realidades, como podemos ver na grelha correspondente à pós-modernidade Artística — Segunda Fase (quadro 10.1). No fundo, o que vemos aqui é aquilo que nos anos 60, em termos teóricos, se referia como a necessidade de criar uma arte total, uma arte de viver, em que a arte fosse encarada como vida e a vida como forma extrema de arte.

De entre os trabalhos apresentados na Documenta XI destaca-se o “Bataille Monument”¹⁵ de Thomas Hirschhorn, erigido à memória de Georges Bataille, de quem o autor se revela um apreciador, sobretudo em relação às suas teorias económicas e do “potlatch”, e, sobretudo, à “noção de despesa”. Um comentário, pois, à memória epistemológica humana, à investigação científica. Construído num bairro social, onde vivem muitos desempregados, sobretudo população estrangeira, e imperam as construções com materiais degradados e os detritos da sociedade de consumo, replica uma exposição onde se rememora e celebra Bataille e a sua obra, com uma pequena edificação que integra um estúdio de televisão, uma biblioteca, um “snack-bar”, etc.

15 Para Thomas Hirschhorn (Suiça) “um monumento é sobretudo a memória e uma forma de pensar em alguma coisa que é importante” (Faria 2002: 16).

Segundo as suas declarações a Óscar Faria, a sua intenção é “ (...) criticar os monumentos existentes. O que também é importante é que este monumento pode ser substituído por outro: uma outra pessoa, um outro acontecimento. É por isso que penso que não nos devemos centrar em Georges Bataille, porque podemos substituí-lo por outra pessoa”. (Faria 2002: 17)

Claramente duvidamos da possibilidade de alguém, menos conhecedor das razões apontadas pelo seu autor, sobretudo se tiver em conta o contexto em que o “Bataille Monument” foi erigido, conseguir aperceber-se do sentido primeiro que Thomas Hirschhorn diz querer atribuir à sua criação. No entanto, compreendemos se tivermos em conta que é este mesmo criador que escolhe como frase introdutória lapidar a frase de um outro artista norte-americano David Hammons, com o qual procura atingir o público frequentador destas exposições:

O público da arte é o pior público do mundo. É superiormente instruído, é conservador, perdeu o sentido crítico, não entende nada e nunca se diverte. Por que é que haveria de perder o meu tempo actuando para este público? Seria como meter a cabeça na boca do leão. Recuso-me, portanto, a dialogar com tal público e prefiro voltar-me para o público da rua. É um público muito mais humano e as suas opiniões vêm do coração. Não têm nenhuma razão para entrar em jogos, uma vez que não têm nada a ganhar, nem a perder. “ (Faria 2002: 16)

Julgamos que David Hammons deveria distinguir, pelo menos, entre o público e o grupo, necessariamente sempre muito restrito, de fruidores. Na verdade, Catherine David tinha razão quando refere que os artistas não estão dispensados de reflectir (“les artistes ne sont pas dispensés de réfléchir”). Se o tivesse feito, Hammons não se sentiria magoado por o público, que não necessariamente formado e entendido em problemáticas de ordem estética, não apreciar de forma aprofundada o seu trabalho. As apreciações do “público da rua” poderão parecer-lhe mais emotivas, mais afectivas e espontâneas, mas serão igualmente superficiais, por certo. Enfim, estas são questões que vimos há muito tratando...

Aliás, bom seria que todos aqueles que exercem a sua actividade no contexto da arte actual desfrutassem de amplos e aprofundados conhecimentos teóricos no âmbito da arte actual (e não só), de modo a que, sem dramas, todos nós aceitássemos que, como refere Boris Groys (a seguir parafraseado e citado por Óscar Faria), no já referido ensaio — “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”:

(...) o interesse pela obra da arte tem-se deslocado, nas últimas décadas, para uma maior atenção relativamente à documentação do fazer artístico, muito mais próximo da vida quotidiana (...) ‘a documentação, pelo contrário, marca a tentativa de usar os meios artísticos no interior dos espaços de arte para se

referir à vida em si, isto é, a uma pura actividade, a uma pura prática, a uma vida artística, como ela foi, sem pretender apresentá-la directamente' (Faria 2002: 16).

Assim, temos uma arte, formas artísticas que, lenta mas claramente, abandonam uma posição de reflexão centrada exclusivamente nas grandes problemáticas da vida e do humano, para assumirem, concomitantemente, uma posição de auto-análise crítica que tão bem caracterizou as pesquisas artísticas da modernidade, enquanto documentação que se reporta "à vida em si", como referimos há pouco citando Óscar Faria, ainda que, quanto a nós, não apenas privilegiando a "vida artística", mas, antes, a vida, ela mesma, em praticamente todos os seus aspectos. Digamos que a reflexão, proveniente das mais diversas áreas, ganha, pela mão do(s) comissário(s) das grandes exposições uma função de aprofundamento do estético-artístico sem que se a possa ver, no entanto, como complemento ou alusão/explicação desse mesmo estético-artístico. A documentação será antes o caldo, o substrato, de onde as obras de arte emergem e onde ganham um sentido acrescentado, integrando sem conflitos uma obra de arte maior — a exposição, toda ela, tal como é concebida, pensada e concretizada pelo(s) comissário(s). Deste modo, podemos ver as grandes exposições de uma segunda fase da pós-modernidade e/ou de uma sobremodernidade ou, ainda, modernidade radicalizada (Giddens 1992), como lugares de um pensar e reflectir plenos, exercidos, tendencialmente no plano do global, em que todas as áreas do humano se juntam, não apenas para pensar o estético-artístico, mas, antes, para pensar toda a realidade a que os diversos fragmentos disseminados e amalgamados aludem, permitindo e facilitando, mesmo, exercícios de reconhecimento e auto-identificação.

Estamo-nos, pois, distanciando, e muito, da representação ilusória das realidades e da presentificação alcançada através da alusão conseguida, por exemplo, através de instalações, "performances", intervenções realizadas no terreno, com carácter metafórico, etc. Entrámos num campo que aponta, antes, para o espaço das grandes exposições como um território de vida, vida que se exerce no domínio globalizado, ainda que, como referimos noutra momento deste trabalho, não estejam reunidas as condições mais adequadas a um espaço de reflexão e de estudo, de acesso e deriva pelo conhecimento mais actual, mais aprofundado, em que todas as realidades, necessariamente impregnadas, contaminadas e certamente redimensionadas pelo e no acto de observação e reflexão humanos, configuradas e condicionadas à nossa imagem e semelhança... alimentando-se e caracterizando-se na e pela fragmentação e dispersão, mesmo quando aos níveis mais institucionalizados.

Tenha-se em conta, no entanto, que esta dispersão e fragmentação são condições "sine qua non" de uma apropriação mais ampla e aprofundada das realidades actuais, onde se inclui, naturalmente, o (auto)conhecimento e determinação das (auto)identidades, apenas alcançado através de um processo

reflexivo muito activo que se alimenta tanto de fenómenos de apropriação como de perda. A obra do britânico Antony Gormley, “Domain Field” (2003),¹⁶ composta por uma multidão de corpos materializados/desmateria-
lizados através de pequenas peças de metal, procura, justamente, traduzir essa natureza humana constante e infinitamente redimensionada, que emerge e imerge disseminada num contexto também ele em constante transformação, em que os conceitos caracterizadores das antinomias clássicas perdem todo o significado (eu/outro, interioridade/exterioridade, leveza/peso).

16 A obra, constituída por 287 esculturas, resultantes de moldes de habitantes de Newcastle — Gateshead (dos 2, 5 aos 84 anos) esteve patente na Fundação Calouste Gulbenkian de 19 de Fevereiro a 16 de Maio de 2004.

Em Veneza: as últimas bienais

Apesar das suas diferenças, surgidas em consequência da acção dos diversos comissários que as coordenaram, as Bienais de Veneza, que ocorreram nos últimos dez anos, evidenciaram alguma unidade e coerência, resultantes e alimentadas, quase diríamos contraditoriamente, pela fragmentação e dispersão. Originárias de atitudes estético-artísticas, que, apesar de procurarem a integração global das criações, nasceram de criadores e contextos geográficos, culturais e criativos muito diversificados, sendo, posteriormente, objecto de operações criativas de deslocalização, ganham um carácter fragmentário, simultaneamente disperso e uno, mesmo quando criadas especificamente para aquele contexto e de acordo com coordenadas muito próprias e previamente estabelecidas.

Em 2001, a 49.^a Bienal de Veneza, a primeira bienal deste novo milénio, comissariada por Harald Szeemann, assume claramente muitos desses pressupostos, já latentes, explícita e implicitamente, nas bienais da década anterior e nas Documenta de Kassel do mesmo período. Assim, erguida sobre a “piattaforma dell’umanità”, a 49.^a Bienal de Veneza advoga, nos textos introdutórios do catálogo, o repensar da natureza humana, através da observação e reflexão atentas, que qualquer perspectiva global sobre o mundo actual acarreta.¹

Procura-se, pois, um policentrismo fundado na amizade e na solidariedade, que irá motivar e sustentar a deslocalização para Veneza de uma

1 “La piattaforma è quindi sempre stata una costruzione che rendeva possibile uno sguardo d’insieme, un’osservazione attenta, sotto forma di *teoria* e *supervisione*. Chi vuole guidare, rivelare, ispirare, deve dimostrare di essere un *visionario*; non deve però assumere una posizione rigida, bensì guardare il mondo a 360.^o, considerandolo come un tutto unico, globale. Deve diventare un *supervisionario*. Solo lo sguardo panoramico ne garantisce la continuità, soltando il modello chiaro di una visione d’insieme è garanzia di dimensioni proiettate verso il futuro utopiche. Solo chi sa trasformare la semplice osservazione delle cose in uno *sguardo d’insieme*, costruendo una *teoria*, potrà spaziare con l’occhio oltre l’orizzonte della visibilità, nella sfera senza *dove* del pensiero” (B. Brock in Biennale 2001: XIV).

multiplicidade de obras de artistas disseminados por diferentes países, de praticamente todos os continentes do globo. Esta “piattaforma dell’umanità” alicerça-se, por sua vez, na “piattaforma del pensiero”, a que “O pensador” de Rodin alude. “O pensador” e o “Homme qui marche sur colonne” (1900)², também de Rodin e exposto já na longínqua bienal de 1901, celebrando o início do século XX, que simboliza, aqui, segundo Harald Szeemann, o homem que caminha sem medo para o futuro e para o progresso, enquanto outra figura tutelar da bienal, Gustave Courbet, com o seu “L’origine du monde” (e “L’atelier”) reintroduz na sociedade ocidental de todos os tempos, sempre profundamente patriarcal, um renovado sentido. Por outro lado, esta Bienal assume-se, ainda, claramente, como uma retrospectiva do século XX, e procede a uma escolha selectiva dos seus artistas criadores. Para além de Rodin e Courbet, que há pouco referimos, Joseph Beuys, Cy Twombly, Gerhard Richter, e muitos outros, atestam essa demanda de imprimir à 49.^a Bienal de Veneza um carácter simultaneamente de prólogo e posfácio do século que termina, e matriz inspiradora do novo século que se inicia. Pensando e problematizando as grandes questões que se colocaram e colocam ao humano, através da criação de uma “piattaforma dell’umanità”, procura-se, então, encontrar um novo sentido na fragmentação e dispersão disseminadas por entre as diversas realidades que entrevemos justapostas e/ou sobrepostas, e que chegam até nós impressas em “flashes” de imagens e sons muitas vezes desconexos e com o seu sentido primeiro totalmente desvirtuado e/ ou camuflado.

Reinterpretar e (re)significar esses “flashes”, pela recriação inteiramente livre das suas contextualizações primeiras, passa, pois, a ser papel de todos os criadores, quer sejam os próprios artistas, quer os comissários, quer os fruidores enquanto co-criadores. Em qualquer dos casos, todas estas reinterpretações e/ou significações, operadas perante a imposição de requalificar as questões de ordem individual, subjectiva, intimamente ligadas ao quotidiano, com as questões de ordem global, implicam simplificações e generalizações que se traduzem em formas de apropriação e perda. Privadas do seu contexto originário, estas situações, criadas como que “in vitro”, procuram e procedem necessariamente ao replicar das matrizes originárias, sem que, evidentemente, isso possa alguma vez ocorrer realmente, visto que, o retorno à fonte, à origem, foi, como sabemos, um objectivo que os modernos (e sobretudo os estruturalistas genéticos) perseguiram aturadamente sem nunca o conseguir concretizar. Não podemos, sabemo-lo bem, tomar duas vezes banho nas mesmas águas de um rio, de uma fonte, por mais que, como os criminosos, tendamos a voltar às situações e aos lugares emocionais das primeiras sensações. Toda a grande emoção, assim que termina,

2 “Auguste Rodin ha inserito nell’immagine finale, immagine chiave dell’opera, al di sopra della ‘Porta dell’inferno’, l’uomo senza testa né braccia, che — simbolo del progresso — non sta immobile sulla colonna, bensì cammina, noncurante del pericolo di precipitare nel vuoto” (H. Szeemann in Biennale 2001: 4).

deixa-nos órfãos de um pouco de nós próprios e a ela não conseguiremos nunca retornar, ou retomá-la. Na verdade, o que pretendemos, mesmo, é aceder àquele que fomos no momento preciso em que, perante uma contextualização específica, o entendimento criador determinou em nós a fruição estético-artística. Tarefa vã, pois ... Precisamos, antes, de, como os pós-modernos, reorientar o pensamento para a proximidade, para nós próprios, hoje, enquanto repositório de todas as memórias das novas sensações e emoções, ainda por vir, fazendo-as nascer, brotar de nós, de forma sempre renovada, e, se possível, mais e mais ampliada e aprofundada.

As situações estético-artísticas são, assim, hoje, cada vez mais, os catalisadores de acontecimentos estético-artísticos que só podem acontecer em nós e que só ocorrem quando, preparados intelectual, emocional e esteticamente, nos disponibilizamos e abrimos à fruição. E esta disponibilidade e abertura estão intimamente ligadas a toda uma preparação mental que nos facultará, se aprofundada, a capacidade de inter-relacionar as diversas realidades e os diferentes níveis de realidade (global, regional, local e individual), transformando-os, amalgamando-os, alterando-lhes a natureza, tornando-os mais nossos.

As Bienais de Veneza destes últimos dez anos e, em particular, esta 49.^a, a que nos reportamos especialmente, são um bom exemplo de como os comissários realizam uma excelente tarefa, enquanto “pivots” responsáveis pelo desencadear de situações e condições que permitirão aos fruidores empreender todo este trabalho de apropriação (e, é claro, de privação, porque também, e sempre, de selecção) de novos entendimentos acerca da realidade, do mundo, e de si próprios. Assim sendo, há sempre, em qualquer dos casos, uma reapropriação de nós próprios através das actualizações do nosso sentir e da resignificação de o nosso próprio eu, que surge redimensionado, após lapsos de alheamento e privação de nós, em consequência das imposições sempre frustrantes da vida quotidiana. Em certo sentido, há, mais uma vez, aqui, um reencaminhar do nosso eu, na procura escatológica, das “ultimidades”, das “reflexões referentes a coisas últimas”, ao nível do privado e do humano em geral, desprezando, deitando fora, ignorando, as “ultimidades”, enquanto refugio, lixo, restos mortais, dessa mesma humanidade, aos diferentes níveis, satisfazendo o humano dessa nostalgia de si, enquanto ser que vê diariamente dificultado o reconhecimento e o vivenciar de múltiplas das suas dimensões, nomeadamente as mais insuspeitas.

Esta é, talvez, hoje, a área em que a impotência da natureza humana se revela mais dolorosa. Como renascer do nosso próprio refugio, em que nos atolamos, reciclando-o, sufragando-nos? Por certo que pensando, reflectindo aturada e maduramente a nossa própria condição e aquele que parece ser um destino do qual não sabemos ou não podemos sair. São, nesta 49.^a Bienal de Veneza, inúmeras as criações em que os criadores aludem, mais ou menos explicitamente, à necessidade de reflexão, a começar por, como referimos anteriormente, ser o próprio “O pensador”, de Rodin, a sua imagem tutelar. Obras como as de Murat Morova, “The Hallucinator of the Sunken Place” (2000), de

Keith Tyson, “The thinker (after Rodin)” (2001) e “Lecture about current problems with Beatrix Ruf”, de Javier Pérez, “Humano” (1998) e de Richard R. Witman, “Cecilia” (2000), em que, expressamente, sobre uma imagem de uma ecografia que parece assinalar os pontos principais da cabeça de um feto, se levantam inúmeras questões acerca da existência e futuro humanos:

Who Are You?
 What Are You?
 I am neither a chief nor a soldier
 Nothing? ... Nothing
 I am a man, I see, I know

I begun to see when I was not yet born
 when I was not in my mother’s arm
 but inside my mothers’ belly
 it was there that I begun
 to learn about my people
 (know and understand)”
 (Biennale 2001-II: 209)

Perante a dispersão e a fragmentação generalizadas, resta-nos agora procurar as correntes profundas que lenta e progressivamente sedimentaram, ao longo dos tempos, os extractos que conduzem a uma integração global, desenvolvendo e aprofundando atitudes de uma (auto)reflexão identitária.

Em consequência, apercebemo-nos, como referimos há pouco, que o escatológico, enquanto no capítulo das “ultimidades”, coabita de forma inalienável com o refugo, o lixo, ou mesmo, é claro, com a morte. Como acontece com as escórias dos metais preciosos, se com elas soubermos lidar, verificamos que muito contêm ainda de precioso, que nelas permanece escondido, entranhado, o mesmo acontecendo ao metal precioso que guarda em si, até uma depuração final, alguma impureza. É impossível, parece-nos, separar uma realidade de todo o seu reverso, sobretudo se nos recusarmos a reducionismos resultantes de entendimentos e posturas maniqueístas e à crença na existência das antinomias tradicionais. Neste capítulo, a 49.^a Bienal de Veneza é fértil na apresentação de imagens que evocam tudo o que de mais degradante tem produzido a humanidade, sobretudo a Civilização Ocidental e outras civilizações e culturas satélites, que se enquadram no perímetro de influência do Ocidente, nas duas últimas décadas do século XX. Surgem referências explícitas ao lixo na sua primeira acepção — é o caso da obra de Gavin Turk, “Bin Bag 3” (2001-2003), que apresenta um saco de lixo preto, aparentemente cheio, ainda que fechado —, e ao lixo enquanto matriz do pensamento e sentir humanos mais recônditos, não assumidos e, por isso mesmo, relegados às paredes dos WC públicos (Paul Graham). A coberto do anonimato, estes

repositórios dos nossos menos assumidos entendimentos e emoções, ganham a natureza de palimpsestos constituídos por grafismos (frases e imagens) e onde, como nas lixeiras ou nas sanitas, se lançam os dejectos, o refugio do humano, isto é, tudo aquilo que, aparentemente, traduz a maior miséria humana, mas que, se convenientemente depurado, poderá ajudar a fazer nascer uma nova compreensão do humano, ajudando a reciclá-lo, a reformular a própria condição humana. Por outro lado, muitas são as obras que remetem para um humano encarado enquanto refugio e objecto de exclusão social, um "homeless" presente na representação da Rússia, por exemplo, ou aqueles que, devido à idade avançada, são igualmente objecto de exclusão, tão claramente patentes nas obras de Tatsumi Orimoto, "Tire tube communication" (1996), "In the big box" (1997) e "Small Mama + Big Shoes" (1997), que parecem aludir expressamente ao idoso, nomeadamente padecendo de Alzheimer, encarado como alguém que as sociedades actuais estão dispostas a encaixotar, imolar, por, perante os entendimentos ultraliberais ("bubble economy"), não se lhes reconhecer qualquer préstimo social, vendo-os, antes, como pesos mortos que atravancam o pouco espaço ainda disponível nas sociedades actuais. Igualmente assim encarados são aqueles que, portadores de anomalias psíquicas (Chien-chi Chang "The Chain", 1998) ou físicas (Javier Téllez "Choreutics", 2001), se tornam, também eles, objecto de exclusão social.

Por outro lado, algumas imagens aludem de forma mais ou menos clara a patologias individuais, com maiores ou menores consequências ao nível do social. Este é o caso de trabalhos como o de Albert Chong, "Shirley" (1987), a fotografia de uma menina de raça negra, sobre a qual foram lançadas flores de forma fálica, vermelhas e amarelas, aparentemente aludindo-se, portanto, à problemática da pedofilia. São também abordadas questões relacionadas com a fragmentação e a dispersão actuais da acção interventiva do eu, do "self", no social, que impossibilitam ou dificultam fortemente a concretização da sua autonomia, subjectividade e auto-reconhecimento, face a uma globalização que, se não sonega totalmente o acesso à cidadania activa, reduz fortemente o crescimento da auto-estima identitária, sempre muito presente nesta bienal. Criações como as de Roberto Huracaya "Senza titolo", ou as de Shu-min Lin "Glass ceiling" (1997-2001), revelam-nos a solidão dos indivíduos aparentemente prisioneiros desesperados e confinados a uma trama institucional de que não se conseguem libertar e onde não se conseguem igualmente fazer reconhecer e integrar, o mesmo acontecendo com os padrões criados pelas fotografias (tipo B. I.) de Do-Ho Suh, "Who Am We?" (1996-2000), "Public Figures" (1998), "Floor" (1997-2000) e pelas fotografias de corpos fragmentados de Chris Cunningham, "Flex" (2000). Por outro lado, as imagens (filme) de Chantal Akerman, "Women sitting after killing" (2001), revelam-nos, como muitas outras obras, a solidão de um humano desmembrado, privado de si, mas em luta para chegar até ao outro de si por quem desesperadamente anseia. Por outras criações perpassa também um vago sentimento

de melancolia, de expectância, e, noutros casos, de medo perante um perigo latente, prestes a concretizar-se. Criações como a de Botto & Bruno, "Under my red sky" (2000), que nos mostra uma vista de uma cidade despovoada, com o céu ensanguentado e chão azul, em que poças de água azul reflectem realidades que não conseguimos presenciar, hipoteticamente situadas no lugar do espectador, que somos nós.

Em certo sentido, retoma-se, numa parte significativa das obras apresentadas nesta Bienal, temáticas, ou, mais claramente, sentimentos que tinham acompanhado um número considerável das Bienais de Veneza e, sobretudo, a 47.^a Bienal (1997), que teve Germano Celant como principal comissário. Nesta 47.^a Bienal, em criações como as de Vanessa Beecroft, "Performance" (1996), celebrou-se, não apenas, mais uma vez, a década de noventa como a década do corpo, mas também um período em que, mais do que viver o perigo, o intuíamos, e, talvez por isso, se pode também considerar esta década como a década da melancolia, do medo e da expectância, após a euforia dos anos 80. O colapso do comunismo e a queda do muro de Berlim, em Novembro de 1989, as guerras dos Balcãs e do Golfo, no início dos anos 90 e a incerteza produzida por oscilações macroeconómicas imprevisíveis, sobretudo para uma Europa em reestruturação, e, de certa forma, em reconstrução, assim o determinaram. Tínhamo-nos dado ao luxo de acreditar que algumas etapas de crescimento do humano estavam definitivamente vencidas, e o reacender e retomar de velhas querelas e conflitos fez-nos duvidar da capacidade de regeneração do humano, após, por exemplo, os excessos cometidos e os crimes contra a humanidade, ocorridos no território da ex-Jugoslávia. O Ocidente perdeu, assim, mais uma vez, a inocência, e, como todos aqueles que sofrem e duvidam das suas capacidades de sobreviver ao seu próprio destino, ensimesmou-se. Daí a dúvida, que deu corpo à melancolia e ao medo. Medo da e pela sua própria natureza, aprofundando o já por si nostálgico paradigma pós-moderno, caracterizado pela incerteza, pela indeterminação, pela indecidibilidade, como referimos em outras ocasiões. Criações como as de Lothar Baumgarten, "Allora dunque" (1983/84-2001), que nos mostra um cão estático e atento aos movimentos de uma pomba que, incauta, dele se vai lentamente aproximando, ou a de Gregor Schneider, "Dead House ur" (1985-2001), que, por sua vez, nos mostra a imagem de uma casa aparentemente normal, mas onde, numa das janelas do piso mais alto, duas mãos, talvez algemadas se agitam, aparentemente querendo chamar à atenção para a sua condição de prisioneiro/a, ou, ainda a holografia de Xiao Yu, "Ruan", 1999, que, representando um homúnculo disforme, ser simultaneamente humano e ave, preservado num frasco de laboratório, alude, possivelmente, a manipulações genéticas actuais ou futuras, colocando-nos muitas interrogações e suscitando muitas inquietações. É nesta área que a 49.^a Bienal de Veneza, tal como as imediatamente anteriores, desenvolve um curioso paralelo, em que se traçam prognósticos reservados ao futuro, através da exibição de formas de violência atroz, de imagens particularmente brutais a que é impossível ficar indiferente.

Se a 47.^a Bienal tinha exibido imagens da obra de Dinos e Jake Chapman, “Great Deeds Against the Dead” (1994) e “D. N. A. Zygotic” (1997), que já na altura levantaram celeuma, mostrando corpos mutilados, decepados, castrados, manietados e amarrados a uma árvore, imagens que, na grande arte ocidental, só encontram paralelo nos trabalhos de Goya, que ilustravam as atrocidades cometidas em Espanha durante as invasões francesas. No caso do segundo destes trabalhos, “D. N. A. Zygotic”, alude-se, mais uma vez, a problemas na concepção embrionária dos seres (possivelmente genéticos), mostrando quatro figuras humanas (siamesas?) por separar, e provavelmente clinicamente inseparáveis, na procura da realização de uma locomoção praticamente impossível. A 49.^a Bienal procede também à revelação de imagens da grande violência existente actualmente e que, exercida individual ou colectivamente, é levada a um paroxismo quase impossível de suportar. São frequentes as obras que aludem, revelam, acusam um humano crucificado (Hugo Palma Ibarra, “Gueguence, serata di tori il giorno di San Sebastiano”), e nos remetem para aspectos particularmente cruéis dos últimos conflitos mundiais, como é o caso da instalação multimédia de Susan Kleinberg, “Fear not, non temere General Norman Schwarzkopf” (2001), de Rineke Dijkstra, “Brigata Golni, Unità Orev (Raven)”, Elyacim, Israele (1999), e de muitas outras criações que nos obrigam a ver e a reflectir, e de certo modo a exorcizar, esconjurar e sublimar, os fantasmas da memória colectiva internacional, valendo, aqui, tudo, menos desviar o olhar. Houve também espaço para referências a todo o tipo de violência com que os media ainda nos brindam hoje: cenas relacionadas com a tortura (Xu Zhen, “Arcobaleno” e COM & COM, “C-Files: Tell Saga Set Photograph Nr. 45” — 2000), com violações (Regina Galindo, “El dolor en un pañuelo” — 1999), ou ainda com mortes violentas e raptos, assim como com praticamente todos os problemas e estigmas das patologias que afligem as sociedades actuais espalhadas por todos os cantos do globo.

Aparentemente, as Bienais de Veneza têm vindo, como as Documenta de Kassel, a proceder ao levantamento e a constituírem-se como o repositório dos grandes problemas da humanidade, querendo como que, já o referimos sobejamente noutras ocasiões, a partir do lixo, o lixo que submerge o nosso quotidiano — e, após este ter sido objecto de decantação adequada no e pelo filtro da razão, da análise e da reflexão —, proceder à sua reciclagem, transformando-o, purificando-o, valorando-o, fechando o ciclo em que as “ultimidades”, enquanto refugio do e para o humano, que se poderá, se o soubermos, sublimar, transformar na força motivadora do nascimento de valores, permitindo à nossa espécie, quem sabe, renascer, como a “Fénix” das suas próprias cinzas. Não foi este, afinal, ao longo de todos os tempos, o objecto e o objectivo das grandes artes — levar o humano a um maior conhecimento de si? Na verdade, num mundo cada vez mais concentracionário e securitário, invadido pela melancolia e pelo medo, sabemos-lo melhor agora, que poderá fazer o artista se não procurar que vençamos o autismo para que possamos comunicar e chegar ao outro de nós e

dele próprio? Confinados que estamos cada vez mais a uma multiplicidade de condomínios de alta segurança, altos muros e vigilância electrónica, em casa, no trabalho ou no lazer, definimos como plantas protegidas por redomas e visualizadas apenas por intermédio de sistemas de comunicação, que são tudo menos transparentes e permeáveis à verdadeira luz, e onde vivemos mas não respiramos...

Talvez as Bienais de Veneza dos últimos dez anos nos dêem isso mesmo, a certeza que o nosso eu excede o reduzido território do privado, do individual, que a reflexão confinada às idiossincrasias individuais, restrita aos domínios do corpo, do "id" e do "ego", não são suficientes para captar um eu fortemente dissonante com o meio social em que respira e adequada ou inadequadamente se integra. A 47.^a Bienal de Veneza tinha já apontado, expressamente, para a importância de termos em conta esta necessidade, quando Germano Celant diz pretender proceder, nesta bienal, à inversão da perspectiva temporal em relação ao futuro, presente e passado.³ Daí que, todos nós sejamos também a história conhecida e ignorada de nós todos. E, ainda que a 47.^a Bienal não apresente temáticas,⁴ a ideia foi, segundo o comissário, considerar ao mesmo nível as contribuições de outros países à volta do mundo, numa tentativa de eliminar progressivamente as fronteiras e fazer vingar um multiculturalismo artístico.⁵

Assim, como escapar à realidade, também referida por Germano Celant, de que em Veneza (como em Kassel e em todas as grandes exposições artísticas da última década) se tem em conta a imensidão do universo artístico que abre novas polaridades na área da comunicação, tendo presente que o conhecimento actual não estabelece diferenças entre o passado, o presente e o futuro.⁶ Isto porque a globalização nos obriga necessariamente à deriva, ao nomadismo e à errância (aliás, bem presentes na capa do catálogo da 47.^a Bienal — a imagem de um mapa-múndi onde se inscreve uma multiplicidade de percursos aparentemente descritos de forma aleatória). As transversalidades,

3 "I wanted to give to the Biennale involved a reversal of the terms: 'Future Present Past'. Once I had established that we had left behind the thematic dimension and assumed an open, inverted temporal perspective, I tried to figure out what this meant in terms of an interpretative reading of the material. Its meaning is simple: the past is my future and my future is my past; these two meet at the center, which is the present" ("Germano Celant vs Biennale di Venezia" in *Biennale 1997*: XXIII).

4 "There are no thematics, just thoughts and visions of grouping some people with certain historical periods" ("Germano Celant vs Biennale di Venezia" in *Biennale 1997*: XXIII).

5 "(...) gradual progression toward the dissolution of territories and boundaries, on the way to an artistic multiculturalism" ("Germano Celant vs Biennale di Venezia" in *Biennale 1997*: XXVII).

6 "(...) the idea of the infinite universe of art, with open polarities, where the univocal system of communication is hence-forth obsolete (...) since in all areas of knowledge there is no difference between the future, the present, and the past?" ("Germano Celant vs Biennale di Venezia" in *Biennale 1997*: XXVIII).

essas, exercem-se através das já referidas polaridades abertas (e fechadas necessariamente), se tivermos também em conta que a velocidade que actualmente se imprime à nossa imaginação nos percursos de vivência e revisitação que empreendemos pelas realidades/ irrealidades quotidianas, condicionam e redimensionam ou não o nosso imaginário. Imaginário que se abre e opta livremente pela aceitação da inevitabilidade da indecidibilidade das leituras, das interpretações e das próprias escolhas, que se nos oferecem assim, indiscriminadamente, aquém e além de nós, face à nossa clara incapacidade de conseguirmos efectivamente discernir, também ao nível do individual, o que fica e/ou está para além dos nossos próprios limites e fronteiras, visto que todos somos, todos nós...

Talvez por tudo isto, Germano Celant assume uma posição crítica em relação a todas as Bienais de Veneza e ao seu trabalho enquanto comissário, necessariamente datado e correspondendo sempre a uma visão particular de curador inserido num grupo, que toma uma posição resultante, claramente, da ocasionalidade das pesquisas que empreende, dos contactos que estabelece e das descobertas que tem ou não a sorte de realizar.⁷ Assim sendo, claro que as Bienais, no que se refere à sua qualidade estético-artística, dependerão essencialmente das capacidades e clarividência dos comissários, dos quais depende toda uma movimentação articulada em seu redor, e que, no caso da 47.^a Bienal de Veneza, procuraram "(...) to open up new domains of artistic consciousness" (rasgar novos domínios à compreensão do artístico) ("Germano Celant vs Biennale di Venezia" in *Biennale 1997: XXI*). E assim foi. As Bienais de Veneza, do fim do segundo milénio e inícios do terceiro (privilegiamos na nossa abordagem, as 47.^a e 49.^a Bienais por as considerarmos particularmente representativas deste sentir e pulsar), como as Documenta de Kassel e as grandes exposições deste período, procuraram redimensionar profundamente o humano, reconfigurando as suas dimensões escatológicas, em qualquer uma das suas acepções. Foi essa demanda que as obrigou a uma tarefa múltipla e complexa de consciencialização, através do dar a ver e a reflectir todas as realidades que concernem ao humano.⁸

7 Por estas razões, conclui: "(...) there is no 'definitive' Biennale, but only a sequence of Biennali, that describe art, each time in a different way" ("Germano Celant vs Biennale di Venezia" in *Biennale 1997: XXI*).

8 Tal, deve-se apenas ao facto de que, hoje, mais uma vez segundo as palavras do seu curador: "(...) a universal perspective — we may work on the plurality of cultures and the multiplicity of the offerings. The assumption is to give shape to that which defies shape: to conceive of the physical area of the Biennale as a great continent that has forgotten its various different identities; to cover this 'territory' with the artists in accordance with the linguistic and architectural demands, achieving a complete metamorphosis turning all certainties into uncertainties, in favour of a transformation based not on diplomacy and economics, but on the displacements of artistic endeavor. It is clear that I'm speaking here of a dissolution of territory, a territory without paradigms or boundaries, where what counts is the potential of the art, not its power" ("Germano Celant vs Biennale di Venezia" in *Biennale 1997: XXVII*).

Em Münster: museu envolvente

A ideia da criação de um museu sem muros, aberto, imaginário, como diria Malraux, existiu desde sempre em todas as civilizações, que, por uma razão ou por outra, tiveram de seduzir e conquistar os seus crentes, os seus fiéis, em contextos vivenciais, chamando-os à participação activa (e/ ou, mesmo, meramente passiva) em rituais de recepção, partilha e apropriação de crenças e ideologias. Em qualquer dos casos, a estética que forçou ou facilitou a recepção dessas crenças e ideologias foi sempre uma estética imbuída pelos princípios e valores subjacentes às sociedades e/ou grupos sociais que promoviam e providenciavam o seu desenvolvimento e implementação. Claramente, não existem criações estéticas, quer sejam arquitectónicas ou do âmbito das artes plásticas e/ou outras áreas artísticas, que não se enquadrem nas estratégias do poder dominante, ainda que estas procurem, aparentemente, veicular aparências de antipoder ou, mesmo, contrapoder.

Quando o estético sai dos palácios e templos e se exhibe nas ruas e praças, conquistando os passantes, quer estes sejam as turbas, as massas ou as classes médias, na sua qualidade de classes que detêm o poder de tomar decisões, e, actualmente, enquanto maiorias que efectivamente são, é sempre através de rituais de exibição de riqueza que essa conquista se exerce. Por vezes, a sedução exerce-se através da riqueza dos materiais em que as obras artísticas são realizadas, por vezes foi o virtuosismo e o carácter surpreendente da realização estética, e, por vezes, sobretudo actualmente, o grau de aprofundamento, conhecimento e domínio dos discursos estético-artísticos. Tal verifica-se, mesmo que esse discurso escape à compreensão da quase totalidade do(s) público(s), pois, de facto, estas criações aparentemente disponíveis, que se abrem à fruição, são concebidas e realmente fruídas apenas por elites artísticas e intelectuais, que delas detêm a chave de descodificação e fazem dos discursos estético-artísticos actuais um discurso do saber enquanto poder, mesmo que menos esotérico que o discurso estético renascentista ou barroco, tantas vezes imbuído de uma dualidade quase cabalística. Neste sentido, actualmente, o poder do discurso estético-artístico reside, no entanto, mais na

concepção e menos na concretização, visto que a sua natureza é eminentemente conceptual.

Ao longo dos tempos, o museu, enquanto lugar privilegiado de conservação, defesa e exibição do artístico, não foi assim nomeado, chamando-se, antes, templo, palácio, praça, passeio público, ou, isso mesmo, museu visto ainda enquanto templo, sacrário erguido em honra do belo (e do bem, enquanto conjunto abstracto dos valores predominantes nos diversos contextos sociais ao longo da história humana) e do culto do humano à sua arte e ao seu saber. Em qualquer das suas áreas de actuação e desenvolvimento, o museu passa, no entanto, nas últimas décadas, ele próprio, a oferecer-se como peça artística que deve ser fruída do exterior e no seu interior, de qualquer dos seus ângulos. As obras artísticas terão, então, uma função de contribuir para um maior enriquecimento do discurso arquitectónico que habitam, enquanto o museu passa a ser, a um só tempo, uma peça simultaneamente arquitectónica, escultórica e de design, um lugar e/ ou território do estético por excelência, onde se sufragam as últimas tendências estético-artísticas, casa-dos-artistas enquanto operadores estéticos, e lugar de encontro e reflexão de todos os especialistas. Pode-se argumentar que este dispositivo arquitectónico museológico não tem, muitas vezes, em atenção as condições necessárias à exposição das obras artísticas. Tal questão, hoje, no entanto, já não tem muita razão de existir, sobretudo se se está a pensar na arte actual, (realmente contemporânea), pois as intervenções e/ ou instalações artísticas são, agora, criadas de acordo com os espaços a que se destinam, e, naturalmente, têm em conta as condicionantes existentes. Na verdade, os museus actuais são lugares para vivenciar a arte, para habitar, de certo modo, lugares públicos e ao serviço do público, onde se convive com a arte, mas também lugares onde se tomam refeições, chá e café, se convive e cavaqueia, se consultam e compram espécies bibliográficas e recordações mais ou menos eruditas, com amplos parques que são pulmões citadinos, onde se passeia, apanha sol e namora, ou, muito simplesmente, onde ampliamos os nossos horizontes culturais, assistindo a debates e conferências e/ou a espectáculos de uma multiplicidade de áreas musicais. Estes são os museus que abandonaram totalmente a exclusividade da sua vocação primeira de lugares de preservação, conservação e exposição das obras de arte, para assumirem plenamente a sua nova vocação de lugar de envolvimento estético, lugar público, em que os cidadãos contracenam com naturalidade com o artístico, abrindo-se e preparando-se para a fruição.

Mas, se, por um lado, os museus mais actuais se assumem como mecenas das artes, num sentido amplo, centros, como referimos, vocacionados para privarmos e consumirmos o estético/ artístico, a verdade é que a arte, hoje, chega até nós também através dos “media”, nomeadamente através de imensos “sites” museológicos, que se nos apresentam como verdadeiros telemuseus, ganhando, assim, uma dimensão ainda mais pública, de um verdadeiro envolvimento estético, que, não tendo dimensões, nem limites ou fronteiras,

devolve às artes, às artes em geral, a sua qualidade de realidades verdadeiramente integrantes da coisa pública, deixando, pois, de se confinar a âmbito(s) mais restrito(s) e elitista(s).

No entanto, se, por um lado, os museus alteram a sua natureza e estratégia, por outro, a arte, os artistas, os investigadores, os comissários e os próprios conservadores dos museus levam a arte até ao meio envolvente, não como outrora se fez, e ainda se faz, para decorar as praças e lugares públicos, mas, antes, para habitar pedagogicamente a “polis”, problematizando, questionando, perturbando e fazendo reflectir a sua gente. Um bom exemplo desta nova forma de fazer arte, fazendo-a contracenar e privar activamente com o humano, é o “Skulptur Projekt in Münster”¹ lançado por Kasper König e Klaus Bußmann. Este projecto, promovido por uma cidade considerada por muitos como conservadora, e onde se situa uma das grandes universidades alemães, apresenta, hoje, um repositório de obras de criadores ao nível mundial, digno de registo, em consequência do desenvolvimento das suas sucessivas etapas, respectivamente em 1977, 1987 e 1997.

Convidados a visitar Münster para um primeiro contacto e desbravamento da situação no terreno, onde hipoteticamente iriam concretizar o seu envolvimento estético, os criadores ficaram a conhecer melhor a história da cidade e as suas características sociais, culturais, económicas, podendo, assim, conceber o seu projecto de acordo com o contexto real da cidade. Mais tarde, já na posse das coordenadas, a todos os níveis, da sua criação, iriam voltar a Münster para a concretização “in loco”. E assim, Münster foi adquirindo obras escultóricas particularmente significativas no panorama internacional, ganhando igualmente o reconhecimento que a recomenda como mais um ponto incontornável no percurso do turismo cultural europeu. Trabalhos de mais de cem artistas² foram, paulatinamente, preenchendo, valorizando e

1 Ten years ago in Münster, Klaus Bussmann curated a large outdoor sculpture exhibition under the title “Skulptur 77”. And now Bussmann and Kasper König have organized a second such show, “Skulptur-Projekte in Münster 1987”. The works, by a total of 53 artists from Europe and North America, are scattered throughout the city, wherever possible at sites of the artists’ choosing. Most of the artists have contributed one work, but there are opportunities to see more than one piece by a few of the participants. To plan one’s route around so that one can find all the work, one picks up a copy of a yellow pocketbook called Rundgang (Guide) at the Landesmuseum in the center of town. In it the sites are marked on a map (With one exception — A. R. Penck’s, which is the office of Münster’s lord mayor). Then one walks, or bicycles (Münster is a bicycle town), or, if it’s wet, and like a few of our lazy editors, takes a cab from piece to piece (We noticed how quickly the cabdrivers became art critics.) The Landesmuseum also has an exhibition of preparatory drawings and maquettes for certain projects, which gives a suggestion of some ideas so far unrealized (One or two of them may have appeared since this writing). Though most of the works will be removed after the show is over, some will remain permanently in their place” (file: //D: Muenster/87/Presse/119a_h. gif).

2 Absalon, Dennis Adams, Kim Adams, Carl Andre, Giovanni Anselmo, Siah Armajani, Richard Artschwager, Michael Asher, Stephan Balkenhol, Georg Baselitz, Lothar

enriquecendo Münster, contracenando e interagindo com os seus habitantes, que viram, assim, como é que criadores estrangeiros e nacionais viam e reagiam aos seus hábitos, cultura, social, e memória histórica.

Na maior parte dos casos, os criadores optaram por realizar esculturas e/ou intervenções estéticas que ganhavam claramente a natureza de comentários aos contextos envolventes.

Reagindo à memória histórica de Münster, Rebecca Horn, por exemplo, em 1987 e 1997, empreende a realização de intervenções (1987 “Das gegenläufige Konzert” e 1997 “Permanent Re-Installation der Arbeit”, “Das gegenläufige Konzert”, “Beitrag zu den Skulpturprojekten 1987”, “Lola II”), numa dupla revisitação ao passado da cidade (1987) e ao seu próprio passado em Münster (1997).³

A este comentário, a que se podem igualmente juntar as criações de um Jeff Koons (e de muitos outros criadores), que, em 1987, comenta o “Kiepenkerl-Monument”⁴, replicando-o enquanto uma espécie de “ex libris” de

Baumgarten, Joseph Beuys, Alighiero e Boetti, Christine Borland, George Brecht, Daniel Buren, Scott Burton, Janet Cardiff, Maurizio Cattelan, Eduardo Chillida, Thierry de Cordier, Stephen Craig, Richard Deacon, Mark Dion, Stan Douglas, Maria Eichhorn, Ayse Erkmen, Luciano Fabro, Robert Filliou, Ian H. Finlay, Peter Fischli, David Weiss, Katharina Fritsch, Isa Genzken, Ludger Gerdes, Paul-Armand Gette, Jeff Geys, Douglas Gordon, Dan Graham, Rodney Graham, Marie-Ange Guilleminot, Hans Haacke, Keith Haring, Raymond Hains, Ernst Hermanns, Georg Herold, Thomas Hirschhorn, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Shirazeh Houshiary, Thomas Huber, Bethan Huws, Fabrice Hybert, Donald Judd, Ilya Kabakov, Tadashi Kawamata, Hubert Kiecol, Martin Kippenberger, Per Kirkeby, Harald Klingelhöller, Jeff Koons, Svetlana Kopystiansky, Raimund Kummer, Ange Leccia, Sol LeWitt, Atelier van Lieshout, Richard Long, Mario Merz, Olaf Metzel, François Morellet, Reinhard Mucha, Matt Mullican, Bruce Nauman, Maria Nordmann, Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Gabriel Orozco, Tony Oursler, Nam June Paik, Jorge Pardo, A. R. Penck, Guiseppa Penone, Huang Yong Ping, Hermann Pitz, Marjetica Potrč, Fritz Rahmann, Charles Ray, Tobias Rehberger, Ulrich Rückriem, Allen Ruppersberg, Rainer Ruthenbeck, Kurt Ryslavý, Karin Sander, Thomas Schütte, Richard Serra, Roman Signer, Andreas Slominski, Susana Solano, Yutaka Sone, Ettore Spalletti, Thomas Struth, Diana Thater, Bert Theis, Rirkrit Tiravanija, Richard Tuttle, Eulália Valldosera, Herman de Vries, Lawrence Weiner, Franz West, Rachel Whiteread, Elin Wikström, Wolfgang Winter, Berthold Hörbelt, Franz West, Jeffrey Wisniewski, Rémy Zaugg, Andrea Zittel, Heimo Zobernig. (Skulptur-Projekte in Münster — CD-ROM relativo a 1977, 1987 e 1997 — <http://www.artthing.de/Muenster>).

- 3 Neste ano, a artista tinha colocado “40 small steel hammers knock the rhythm of time on the walls: from a transparent water basin above the courtyard, one drop every 20 seconds falls down into a loudly resonant steel basin” numa clara alusão ao que, ao longo dos tempos, acontecera num dos edifícios mais emblemáticos da cidade (em épocas passadas mais recuadas e/ou ainda recentes): “In this dark dungeon, innocents were tortured to death not only in the dark Middle Ages, but also under the brown terror. It was the archetypical, cylindrical form, though; wick inspired the German woman artist who constantly has staged the contrast between infinite slowness, tranquility, and sudden aggression in moving sculptures” (Georg Jappe in “Rundgang/ Guide”, 1987).

Münster (Georg Jappe in “Rundgang/ Guide”, 1987), associam-se outros comentários de natureza diversa, mais sociais e/ou culturais ou mesmo estético-artísticos.⁵

Segundo Georg Jappe, este é um bom exemplo de como se pode ajudar a fazer nascer uma renovada concepção ecológica de paisagem.⁶ Assim, se as intervenções estético-artísticas em Münster, ao longo das três últimas décadas, desenvolvem uma nova consciência da importância da arte na valorização da paisagem e na forma mais enriquecedora e aprofundada de perceber conjuntamente estas duas realidades, podem, igualmente, ajudar a perceber e a problematizar as questões de natureza ampla que uma cidade enfrenta, em qualquer área, sem excluir as áreas mais clara e intimamente relacionadas com o estético-artístico. Peter Fischli e David Weiss, na sua intervenção “Haus” (1987), replicavam, com intenção crítica, num modelo (“mini-architecture”) de dimensões bem mais reduzidas mas suficientemente amplas para provocar a atenção dos transeuntes, um prédio vizinho, típico dos anos 50.⁷

Jenny Holzer, por seu lado, em “Bänke” (1987), problematiza com os seus truísmos impressos em bancos de pedra, que parecem sarcófagos,

-
- 4 “The Kiepenkerl-Monument symbolizes the man who comes to town with a few eggs, potatoes, and rabbits in his “Kiepe” (a huge basket carried on the back). Actually he is a “Kotter” (a tenant farmer). The statue, created by an academic sculptur, became especially popular when, during the war, everything was burnt down; only the statue remained standing and then was blasted by a tank crew. The will to survive during the hoarding times: as early as 1953, the city of Münster still in ruins, Theodor Heuss inaugurated a new life-size Kiepenkerl-monument in bronze” (Georg Jappe in “Rundgang/ Guide”, 1987).
- 5 Ludger Gerdes, por exemplo, concebeu: “A ship comes from the country into the town, pointing at the silhouettes of the three dominating steeples. But the ship is a lawn island, 60 meters long and very narrow, surrounded by the water of the Kinderbach, its bow being raised with sandstones, at the stern two poplars and an open pavilion, half garten-tempel, half captain’s bridge; planks across the ditch make it possible to cross over” (Georg Jappe in “Rundgang/ Guide”, 1987).
- 6 “(...) how baroque, but also romantic landscape architecture can develop into an ecological landscaping, into a new image of Landscape, into a new kind of image in the landscape. “ (Georg Jappe in “Rundgang/ Guide”, 1987). Prova do reconhecimento da mais-valia que estas intervenções estético-artísticas criam em Münster, são ainda as observações de Georg Jappe a este propósito: “A place where town and country (the “rolling Münsterland” with its hedgerows) directly meet and where partridges (indications of healthy farming) flush. At a distance, the site is flanked by sturdent dormitories on the left and inhospitable university institutes on the right. The project was voted on by the adjoining ground owners and accepted by an absolute majority because — a perhaps amazing argument — it constitutes an increase in the property value”.
- 7 “In a vacant lot between a movie theatre (typically fifties architecture) and a snack bar, in this contrasting jump between two different sizes stands an amazing mini-architecture which looks exactly like a huge, functional administration building, but in its dimensions it is even smaller than the shack. An unenterable shell coated with concrete and equipped with plexiglas windows: it could not be uglier, more anonymous. The age-old method of parody: to make something intimidating so small that everybody laughs about it. “No model, oh no: a real dummy” (Georg Jappe in “Rundgang/ Guide”, 1987).

implantados próximo de dois antigos “war-memorials”, a guerra enquanto destruição interminável do humano.⁸

Por seu lado, Nam June Paik, com a sua instalação: “TV-Buda para patos”, defende as práticas do budismo zen e, levantando questões paradoxais, induz a um provocatório silêncio, ao colocar um pequeno buda branco num lago de jardim, a olhar para um monitor esverdeado e corroído pela ferrugem.⁹

E, assim, Münster foi, ao longo das três últimas décadas do século XX, geradora e promotora de um novo posicionamento face às artes actuais (em 1997 era já, no dizer dos seus promotores, o mais destacado local para arte em espaços públicos¹⁰), colocando a questão de se estamos ou não apenas perante

-
- 8 “The political tenor, the challenge to war and aggression, which in its turn is aggressive in itself, is unmistakable. The practices of South-American regimes against their oppositons are the background for one of the texts; in another, the tactics of dictators who feign assassination attempts to win the frightened and sensation seeking citizens back over to their side: a third text revolves round illness and early death. A strange feeling, to rest on cold stone and such explosive complaints and accusations” (Georg Jappe in “Rundgang/ Guide”, 1987).
- 9 “(...) the Korean-born Paik keeps dealing with the conflicting subject Buddha and television set: a venerable statue of Buddha watches its own resting image on the screen, or the burning of a statue of Buddha, or the colorful, bustling scene of the world. Above the stream along the former Philosophenweg, poised over the water, Buddha, suspended in mid-air, watches an empty TV-set frame: “TV-Buddha for Ducks”. The title suggests the possible inversion: through the frame, the ducks watch the human image of Budha whose body is said to be the whole world, but the body looks very shrunken (...)” (Georg Jappe in “Rundgang/ Guide”, 1987).
- 10 “In summer 1997, the “Sculpture Projects” will again take place in Münster. Münster has twice before hosted this international exhibition, in 1977 and 1987. Since then, Münster prevails as the most prominent locale for art in public spaces: more than thirty works remain in the city as an abiding part of daily life. In 1997 both the Westfälisches Landesmuseum für Kunst - und Kulturgeschichte (Westphalian Landesmuseum for Art and Cultural History) and the City of Münster invite artists from all over the world for one hundred days - from June 22 to September 28 - to investigate on location questions of the meaning and function of art. / The Participating Artists As in the previous exhibitions, the intensive work of the artists in and with the city is the nucleus of the development of individual projects. The conceptual guidelines to the exhibition will evolve in the course of cooperation between the curators and the artists. That means that the exhibition will not stipulate themes but will develop focal points in conjunction with the artists. Up to now, more than fifty participating artists have been in Münster, planning projects. On the basis of the project outlines, the organizational and financial frameworks, as well as their feasibility, were examined. Already at this time, many projects are in the process of realization and it is expected that 1997’s contributions will freshly examine, on the one hand, sculpture and its role in public space, and on the other hand, the traditional function of the art museum. / The City and the Museum: Public Space The “Sculpture. Projects in Münster 1997” live up to the tradition of the previous exhibitions of 1977 and 1987: the projects will present sculpture and art in public space, tuned in to the most contemporary discussions. While during the 1977 exhibition, a retrospective of the history of sculpture in the 20th-century was necessary in order to develop a prospect of the newest tendencies, the sculpture projects of 1987 constituted an internationally-debated, ambitious attempt to give art a place in the cityscape, as well as in the history and sociology of public life. On the basis of these

uma cidade em que os seus governantes e população prezam, de uma forma muito especial, a estética, e as artes contemporâneas.

Julgamos, como referiu John Bentley Mays (“Visual Arts Critic”), que Münster é a cidade que “sculpts its public spaces” (esculpe os seus espaços públicos).¹¹

Estas são, pois, questões que se nos colocam, e com as quais vimos lidando há muito neste trabalho, questões acerca do caminho que nos parece ser hoje o mais adequado para submeter a arte contemporânea à apreciação do(s) seu(s) público(s) e/ ou fruidores. Se considerarmos, como Lawrence Weiner refere (falando de “public sculpture”, no projecto que criou para Münster — “Skulptur-Projekte in Münster” / CD-ROM relativo a 1977, 1987 e 1997), que a arte é daquelas coisas que, sendo produto cultural não tem lugar nem uso (“Skulptur-Projekte in Münster” — CD-ROM relativo a 1977, 1987 e 1997), teremos de admitir que, hoje, a arte, tal como é concebida e concretizada, carece, conduz-nos, ou conduzir-nos-á, necessariamente, em breve, a outros espaços

standards and of the experience of twenty years’ of art in public space, the changed conditions and possibilities of an aesthetic intervention outside of the museum will be again examined in Münster in 1997 In this way the “Sculpture. Projects in Münster 1997” is the attempt to simultaneously assess the past and to see into the future”. (Skulptur Projekte in Münster — CD-ROM relativo a 1977, 1987 e 1997 — <http://www.arthing.de/Münster>).

- 11 Ainda que, num texto assim intitulado, este crítico analise mais detalhadamente alguns dos seus sentimentos em relação a Münster e não só: “My idea of heaven is a day spent in silent contemplation of paintings in a museum. Purgatory would be an afternoon spent shopping in the narrow streets of Toronto’s Kensington Market. This mob scene in Münster, however, was close to my notion of hell. How was anybody supposed to find art in the Saturday crush of sausage and asparagus shoppers and among the chock-a-block stalls of butchers and bakers and candlestick makers? As things turned out, I never did find the Weiners. But even before I gave up looking and moved off in the direction of Münster’s less crowded precincts, the message that I’d heard lay at the heart of this year’s Sculpture Project was hitting an ouchy spot inside me. (...) Like millions of other contemporary city dwellers, I have gradually drifted into a vague hostility to places that are really public — much used streets and squares, busy parks and fairs and such (including small-town open markets in Germany) where sociable encounters are the business of the day, and where urban communities come visibly to life. Such drifting away from the public realm — such betrayal of plain good citizenship — has long bothered me. How are we to talk about a revival of active public space in an era of dispersed communications systems and whole cities of hermits, staying home and watching TV? Münster’s provocative, sparkling Sculpture Project is an anthology of various replies, some very serious and others light-hearted, to that thorny question by 61 mostly European and North American artists. Nobody here is claiming to have authoritative answers. But empowering the sculpture that Bussmann, König and Matzner have included in their array is the conviction that art can make a difference in the way we see and use our common spaces, by encouraging thought and talk about them (it’s been a long time by the way, since sculpture was chiefly a matter of beautiful, autonomous, free-standing objects. The way artists use the word nowadays almost never means object, but suggests rather situations and installations about some social or cultural topic)” (Skulptur-Projekte in Münster — CD-ROM relativo a 1977, 1987 e 1997).

de presentificação e/ ou deslocalização artística. Os objectos ditos artísticos, tal como são apresentados em Münster, são objectos claramente descontextualizados, por mais que se procure detectar-lhes uma contextualização resultante de uma ou várias deslocações prévias dos criadores a esta cidade, antes do surgimento da ideia criativa que irá ser desenvolvida “in loco”. Tal acontece, ainda hoje, e aconteceu desde há muito tempo, sendo que a arte, vista e apreciada de acordo com o seu valor intrínseco (enquanto símbolo estruturante da civilização ou cultura onde nasce, ou do valor resultante da mestria e/ou material em que é, foi confeccionada), e os próprios museus, se nos apresentam como lugares de deslocalização por excelência, lugares para onde e onde, como ocorre, igualmente, mesmo nos melhores jardins zoológicos, os espécimes apresentados são transferidos, trasladados, mesmo quando e se enquadrados em ambientes, a todos os títulos, climatizados.

Neste sentido, para utilizar um conceito muito querido a Paul Virilio, estamos, não perante uma “deslocalização absoluta”, mas, antes, perante uma descontextualização criativa, própria da arte erudita internacional de todos os tempos, que, aqui, corresponde ao olhar e à criação de um “outsider”, a propósito de uma realidade espaço-temporal que não é a sua, mas, sim, de que o criador desfruta, em deriva, de passagem. Teríamos, então, de olhar Münster, como referimos anteriormente ao transcrevermos um excerto da apresentação a “Münster: 97”, como, talvez, “...the most prominent locale for art in public spaces...”, repositório, por excelência, de algumas das mais interessantes obras da grande escultura ocidental. Tal reconhecimento, não faz, no entanto, do caso paradigmático de Münster enquanto “cidade-museu”, mais do que um centro ou fórum das artes, erguido num espaço aberto, habitado. Este torna-se, assim, um espaço de crença em fruições e entendimentos globalizados, próprios de um mundo definido por coordenadas abertas e com geometria variável.

Se Münster, enquanto “cidade-museu”, ou lugar por excelência para vivenciar um artístico integrado no quotidiano, que esculpe meticulosamente os seus espaços públicos, constitui um exemplo ao nível da arte erudita internacional do século XX, a verdade é que, para além dos museus especializados, destinados, por exemplo, à instalação e à “performance” — os museus que, de um modo geral, lentamente alteram a sua natureza e ganham uma polivalência amplificada e enriquecedora —,¹² está talvez na altura de pensar no

12 “Inicialmente, cuando el Centro Pompidou era todavía un proyecto, lo que se planeaba era no sólo presentar exposiciones, sino también los procesos de creación, estudios y laboratorios, una especie de zoo de los artistas trabajando. Un lugar en que la creación pudiera ser mostrada mientras ocurría, no un depósito de obras sino un centro de investigación. El ‘exploratorio’ de San Francisco tiene la misma dimensión, de algún modo. Tienes la ‘obra del día’, la obra se presenta como trayectoria y no como objeto. Se te ofrece lo que en ese momento llega, como en una estación de tren. Según esa idea del Beaubourg, el arte es su propio proceso de realización, y no solamente el resultado.” Paul Virilio in:

museu como um museu bem mais amplo, acessível e abrangente: o museu global, enquanto fórum e acesso a todas as artes — uma espécie de telemuseu, muito diverso do que se entende, hoje, por museu, capaz de dar também guarida as novas formas e fórmulas artísticas das artes multimédia, como refere José Luis Brea¹³ e como analisaremos de seguida, que redefinirá as coordenadas de uma reterritorialização artística.

Alles fertig: se acabó. El despertador (<http://www.eldespertador.info/despierata/textdesper/virilioalles.htm>), pp. 8 e 9.

- 13 "Las transformaciones a las que aquí el museo es convocado poco menos que rozan sus límites. Muy en concreto por una razón casi estructural que afecta al modo mismo de ser de los objetos cuya recepción pública le corresponde administrar: toda vez la naturaleza específicamente medial — y por tanto deslocalizada — de dichos objetos y su carácter cada vez menos sustanciado en una referencia inmediata, requeridora de un dispositivo espacializado de organización de la recepción pública, es una realidad histórica cada vez más indiscutible. Que a partir de ello al museo no le queda otro remedio que reestructurar sus dispositivos de recepción pública, y los modos de contemplación que sea capaz de articular, parece una evidencia. Como lo es que cada vez se verá más impelido a estructurarse como dispositivo multimedial de comunicación social — y menos como contenedor espacializado de objetos estáticos, como mero repertorizador del inventario presuntamente estabilizado del 'valor estético'. Cada vez más, en definitiva — y sin duda ése es el futuro del museo — como sistema o constelación diseminada de dispositivos deterritorializados operando a favor no del asentamiento y la estabilización de un genérico universalista del valor estético, sino al contrario a favor de la multiplicación exponencial de los imaginarios colectivos y las escenas de su encuentro activado en el dominio de lo público" (Brea 2002: 82).

A reterritorialização do artístico

Nas duas próximas décadas, dar-se-á uma reterritorialização do artístico, que, gradualmente, sofrerá — em consequência do que Paul Virilio refere como uma “deslocalização absoluta”,¹ fruto da assunção ao “limite da aceleração”² — uma transformação, levando-nos possivelmente, como este autor refere, à constatação do facto de que a arte já não tem lugar, converteu-se em simples energia”.³

É evidente que dos entendimentos de Virilio não se deve inferir que a arte deixa de existir. Passa, antes, a existir de uma forma mais cabal e conseguida, como arte que prevalece, sobretudo, como processo criativo e não como produto artístico, alimentando a fruição e o correspondente “feed-back” (entre o criador e o fruidor — enquanto co-criador — e vice-versa), não deixando rasto físico, mas, antes, emocional no fruidor, que impregna e transforma. Rasto emocional que é impossível mediar, localizar, pois quando a arte é fruída está-se fazendo, criando um “continuum”, uma unidade em aberto, como na vida, não havendo, portanto, desfasamento entre a realização e a visualização, mas antes uma sintonia absoluta entre as múltiplas coordenadas de emissão e recepção, que deixam de existir, são desactivadas, imediatamente, e à medida que o acto de criação/ fruição tem lugar.

Esta será, pois, uma criação estético-artística que viverá do empenho do fruidor, co-criador, enquanto receptor, que se transforma, quase em simultâneo, por sua vez, em criador e emissor, sendo que este terá de estar aberto e predisposto à fruição e à criação, procurando, através de um percurso electrónico individualizado, as pistas dos fenómenos e factos estético-artísticos que mais o motivam. Se a arte, já hoje, e ainda mais amanhã, não se exporá, mas, antes, se

1 Conceito desenvolvido por Paul Virilio em conversa com Catherine David em *Alles fertig: se acabó*, presente em *El despertador* (<http://www.eldesertador.info/despier-ta/textdesper/virilioalles.htm>), pág. 1.

2 (<http://www.eldesertador.info/despier-ta/textdesper/virilioalles.htm>), p. 1.

3 (<http://www.eldesertador.info/despier-ta/textdesper/virilioalles.htm>), p. 4.

difundirá, não quer dizer que deixe de existir. A morte da arte não acontecerá nunca enquanto houver humano. Mas as perplexidades que esta “modernidade radicalizada”, tardia, vem gradualmente introduzindo nos nossos entendimentos e vivências fazem-nos temer o pior, também para as artes.

Os riscos que uma industrialização também da cultura e do artístico acarreta, permitem-nos antever que, em breve, a confusão entre os diferentes níveis e sectores será total. Se assistimos a uma confusão preocupante, por exemplo, entre os sectores primário, secundário e terciário, com os resultados aterradores que uma agricultura e pecuária industrializadas, não sustentáveis, acarretam, devido ao sobredimensionamento que as visões economicistas das multinacionais, privadas de laços de efectividade e de pertença, impõem, não será de estranhar que o turismo cultural e/ ou artístico também se imponha aos grandes eventos artísticos que vimos abordando, acabando por, gradualmente, prevalecerem as formas edulcoradas do estético-artístico, gratas às massas em deslocações de maior sazonalidade turística. É difícil, todos o sabemos bem, fugir às forças ditatoriais dos poderes económicos com carácter global. Sabemos, quando reflectimos um pouco mais, como estas formas de poder se impõem de forma inelutável a todas e em todas as áreas do humano, destruindo e minando os nossos valores e instituições. Interrogamo-nos quanto tempo mais poderá a democracia, enquanto sistema que originariamente se exercia com o contributo de todos, para o benefício, bem-estar, equilíbrio e felicidade de todos, manter-se em risco, pois os seus guardiães mais directos, os políticos, carecem, também eles, dos donativos que as multinacionais, de forma mais ou menos “anónima” ou clara, lhes oferecem e concedem, e que são imprescindíveis à realização das suas campanhas e marketing políticos. Assim sendo, os valores humanos universais ficam reféns de uma validação que não tem um reconhecimento universal único e perene, mas, antes, é variável e ajustável a critérios de conveniência, constantemente negociáveis e negociados.

Assim sendo, as artes, todas elas, tem de procurar meios que lhes permitam subverter um poder económico avassalador, que se exerce num meio concentracionário e cada vez mais ditatorial — os “media”. Apesar de todas as aparências em contrário, os “media”, que simulam uma aparente liberdade e isenção, estão, também, em grande parte dos casos, dependentes de poderes económicos determinantes, a cada momento, no plano da globalização, quer o seu centro se inscreva num Ocidente americano e/ ou europeu, quer na Ásia. Esquivar-se e/ ou parasitar, não propriamente os “media” enquanto produtos, mas, antes, os seus sistemas, subsistemas e meios de propagação, pode ser talvez o único meio de resistir, furando, mais uma vez, como a lagarta, por dentro. Talvez por isso Paul Virilio tenha razão quando refere a possibilidade de actuar em tempo real e não em diferido, a uma “velocidade absoluta”, que nos permitirá criar, cremos, um real caracterizado por uma “deslocalização absoluta”, espaço do instantâneo e da ubiquidade e também de

lugar/ não-lugar, em si tão irreal ou tão hiper-real, como diria Jean Baudrillard, que se poderia designar como e considerar que estamos perante o virtual. Talvez aqui, como refere Paul Virilio, na já citada conversa com Catherine David, consigamos utilizar o “terceiro intervalo”,⁴ e atingir a instantaneidade exercendo um “feed-back” efectivo com o estético-artístico ainda e enquanto realidade em devir. Não se pode, pois, aqui, falar em descontextualização, pois estas são realidades muito próprias, que não se referem a uma realidade específica, ainda que aludindo a uma multiplicidade de realidades, quando esta alusão é necessária à compreensão da mensagem dos criadores. Aqui, a única realidade sempre presente é a do humano, um humano cujas coordenadas têm como limites tudo o que baliza o inumano, quase sempre “demasiado inumano”, se sobre ele o humano não fizer sentir o seu querer e a sua voz:

Se a nova cultura pode produzir efeitos tão divergentes, de generalização e de destruição, é porque não parece depender do domínio humano, nem pelos seus objectivos, nem pelas suas origens. Como o desenvolvimento do sistema tecnocientífico o mostra, a tecnologia e a cultura que lhe estão associadas são necessárias para continuar o seu esforço e essa necessidade deve estar relacionada com o processo de complexificação (de nég-entropia) que ocorre na área cósmica habitada pela humanidade. A espécie humana é por assim dizer puxada ‘para a frente’ por esse processo, sem ter a menor capacidade de o dominar. É necessário que se adapte às novas condições. É mesmo possível que tenha sido este o caso, no decorrer da história da humanidade. Além do mais, se podemos tomar consciência disso hoje em dia, é por causa do crescimento exponencial que afecta correntemente as ciências e as técnicas.

A rede electrónica e informática que se estende sobre a Terra dá origem a uma capacidade global de memorização que devemos estimar à escala cósmica, com uma medida muito diferente da escala das culturas tradicionais. O paradoxo implícito nesta memória está no facto de não ser, ao fim e ao cabo, a memória de ninguém. Mas ‘ninguém’, neste caso, não significa que o corpo que sustém essa memória já não seja um corpo terrestre. Os computadores não param de sintetizar cada vez mais o tempo (as ‘vezes’), de tal modo que Leibniz poderia ter dito que esse progresso está a engendrar uma mónade ainda mais ‘completa’ do que a própria humanidade alguma vez o foi. (Lyotard 1989: 71)

Entrar e utilizar de forma bem humana esta rede, que, se não soubermos agir a tempo, em tempo útil, poderá falsear, como refere Lyotard, a grande memória humana, essa “memória de ninguém”, e de nós todos, que dá um sentido muito próprio, muito específico, à memória de todos nós. É na área desta

4 “... este tercer intervalo es el que pone en juego la cuestión de la ubicuidad. Es lo que te permite ser contemporáneo de algo que ocurre en el otro extremo del mundo.” (<http://www.eldespectador.info/despierata/textdesper/virilioalles.htm>), p. 9.

memória que se poderá e se irá desenvolver a acção das novas, das actuais e futuras vanguardas. Compromisso e caminho de resistência, em relação a tudo e a todos, que nos conduz à emancipação inclusivamente da democracia, e a que Paul Virilio alude, quando, à conversa com Catherine David, e referindo os “Immatériaux”, assume claramente que François Burckhardt, então no Centre Georges Pompidou, em meados da década de 80, a ele os obrigou (está a referir-se a si e a J.-F. Lyotard).⁵

Vemos esta resistência como forma de recuperar essa “capacidade global de memorização (...) à escala cósmica”, como também refere Virilio de forma mais geral, de recuperarmos a nossa identidade e a nossa essência humanas, em sentido alargado, postas muitas vezes em causa por um poder económico avassalador, capaz de criar e impor uma verdade de tipo global, que retira todo o sentido aos critérios de verdade em que se fundam as nossas consciências e convicções individuais, e, tudo isto, face à clara impotência de todos nós.

As artes, se souberem, poderão, já hoje, desenvolver este papel de resistência, que tem como grande objectivo manter acordada a consciência humana. A organização de redes de resistência, tanto quanto viável, impossíveis de manipular e dominar, não enquadráveis nos sistemas vigentes e claramente à margem de um poder económico globalizado, deverá ser, pois, uma prioridade. Estas redes só poderão sobreviver se fundadas, baseadas, em tecnologia electrónica de fácil difusão e escassa regulamentação. A anomia, aqui, poderá funcionar como uma potente forma de ampliação da complexificação e ao mesmo tempo da organização (neg-entropia) da obra, que poderá, se o soubermos, conjugar criatividade e eficácia adequadamente, tornar-se num importante meio de transformação do humano.

A utilização das redes e tecnologias electrónicas, para dar corpo às criações e mensagens dos criadores, poderá, à primeira vista, colocar-nos, de novo, importantes questões, que já incomodaram os nossos avós:

A dúvida que atormenta as vanguardas não pára com as ‘sensações coloridas’ de Cézanne, como se elas fossem indubitáveis, e, aliás, tão pouco com as abstracções criadas por ela. A tarefa de ter que testemunhar do indeterminado, arrasta, um a seguir ao outro, os estorvos opostos à vaga das interrogações dos escritos dos teóricos e dos manifestos dos próprios pintores. Uma definição formalista do objecto pictórico, igual à que foi proposta por Clément Greenberg, em 1961, quando confrontado à abstracção ‘pós-plástica’ americana, é rapidamente controlada pela corrente minimalista. Será pelos menos necessário haver

5 “Él recibió un encargo sobre la resistencia, que registrara toda forma de resistencia — eléctrica, social, militar etc. Y yo recibí un encargo sobre la aceleración ... una aceleración que nos emancipa de los lugares, el cuerpo, de nosotros mismos, de los otros e incluso de la democracia ...” “Alles fertig: se acabó (una conversación) Catherine David & Paul Virilio in: file: //localhost/Users/sudu/Desktop/ alles_fertig. html, p. 8.

um suporte (para que a tela seja esticada)? Não. Cores? O quadrado preto sobre fundo branco de Malévitch já tinha respondido a esta pergunta, em 1915. Será necessário haver um objecto? A body art e o happening querem provar o contrário. Um lugar, pelo menos, para expor, como podia ser sugerido pela 'fonte' de Duchamp? A obra de Daniel Buren é testemunha de que se pode duvidar desta necessidade. (Lyotard 1989: 107)

Afinal, podemos então interrogar-nos com Lyotard:

Quando as criações tiverem uma base essencialmente electrónica, e tiverem lugar, acontecerem, nas redes informáticas, qual será uma definição tão formalista quanto possível, ainda, de objecto estético-artístico? Estamos a falar de que tipo de suporte, cores, objectos, lugar(es) de exposição etc. ? Até onde se subverterá a natureza do artístico? De que é que estamos falando quando nos reportamos a uma arte realmente "deslocalizada", "simples energia", que integraria uma "estética sideral", no dizer de Paul Virilio, promotora mais de uma estética "do desaparecimento do que do aparecimento, proporcionadora de uma arte (...) que não deixa rasto?" (tradução nossa).⁶ Ao mesmo tempo, esta deveria ser uma arte capaz de atingir e despertar o fruidor, se não tiver uma natureza eminentemente clónica ou meramente fantasmática, isto é, se não proceder apenas à apresentação dos produtos estético-artísticos, mas, sim, já a sua presentificação e vivenciação. Paul Virilio não está, porém, a falar de uma "net. art"⁷ na sua perspectiva mais corrente.⁸

Esta visão de uma arte deslocalizada, pura energia, por sua vez, remete-nos para e até formas artísticas que não existem "de per se", antes se enquadram numa produção artística sem os produtos estético-artísticos tradicionais. Já não se pretende apenas satisfazer as necessidades estéticas dos fruidores e/ou diversos públicos, pretende-se, antes, criar, aprofundar, gerir novas necessidades estético-artísticas, cujos processos de desenvolvimento criem, suscitem novas atitudes e posturas face a uma produção intelectual, estética e afectiva, e, sobretudo, face a uma concepção de produtos e posturas, entendimentos e conhecimentos efectivamente novos. "Criar novas formas de fruir", como referiu Filipe Alarcão, reinventar, aprofundar e redimensionar a esfera dos conhecimentos e dos prazeres, das práticas e das vivências, adequadamente inter-relacionados com uma gestão de afectos, integrada, (re-) humanizada, concebida de acordo com novos espaços, desterritorializados, e novas atitudes, face ao trabalho e ao lazer, enquanto espaço das vivências humanas que devem conciliar público e privado, ego e superego. Esta (re-)socialização da vivência e da fruição e dos afectos, a todos os níveis, permite, aparentemente, o ajustamento das coordenadas de deriva individual às

6 "Lo que tenemos hoy sería una estética sideral: una estética de la desaparición, y no una de la aparición (...) de un arte que no deja rastro" (<http://www.eldespertador.info/desperta/textdesper/virilioalles.htm>, p.2).

coordenadas da prospecção, gestão e mesmo regulação estabelecida pelos decisores políticos e privados ao nível do económico, que poderão usufruir dos respectivos benefícios políticos e económicos, assim apoderando-se, os diversos colectivos que crescem, entretanto, para a massificação, de um espaço que, até aos anos 80 do século XX, caracterizava particular e claramente a esfera do privado. Deste modo, as indústrias do lazer e da gestão e “marketing” dos tempos livres, que integram, por exemplo, as diferentes dimensões do turismo dito cultural, fazem com que, hoje, grande parte de nós encontre os seus meios de subsistência através do prazer que concebe, prepara e faz nascer para e nos outros.

No entanto, é esta transformação da cultura e das artes, necessariamente próxima, enquadrada e contextualizada nas vivências quotidianas dos povos e comunidades, que se nos afigura, como referimos no início deste capítulo, preocupante. O afastamento do cultural e do estético-artístico das culturas reais, conduzir-nos-á necessariamente a eventos forjados e/ou edulcorados, em consequência de um “marketing” desculpabilizado pelo interesse social, e alicerçado no económico, como referimos há pouco. Por isso mesmo, uma arte deslocalizada poderá, como vimos referindo, ser uma aposta fundamental para combater os aspectos mais perniciosos da globalização, replicando as suas próprias estruturas, criando uma espécie de rede de implantação e divulgação da criação individual, grupal e local, no global, ainda que não

-
- 7 “Como poco, podemos decir que net. art es sólo aquél tan específicamente producido para darse en la red que cualquier presencia suya en otro contexto de recepción se evidenciaría absurda — cuando no impensable. Pero nos gusta apretar aún más: que net. art no es simplemente aquél que se produce ‘para’ un medio de comunicación específico novedoso, en este caso la red, sino, vuelta de tuerca más, aquél que invierte el total de su energía en la producción ‘de’ dicho media. Corolario: no tanto habría entonces, y propiamente, ‘obras’ de net. art como ‘webs’ de net. art — las dedicadas a la producción activista de una esfera pública de comunicación directa entre ciudadanos, no institucionalmente mediada. De ahí que la historia del net. art tenga entonces tanta relación con la del vídeo activismo: antes del net. art, la guerrilla-tv” (Brea 2002: 7).
- 8 “El arte de la era virtual es un arte de la retroalimentación — y todavía no estoy hablando de internet.” (<http://www.eldespertador.info/desperta/textdesper/virilioalles.htm>, p. 1). Paul Virilio está antes falando de uma arte professada por artistas como Stellarc, por ele mencionado, cuja intenção é “(...) ser él mismo el campo de rayos, a través de todos sus enganches eléctricos” (<http://www.eldespertador.info/desperta/textdesper/virilioalles.htm>, p.3). A este propósito, refere, inclusivamente, em relação ao que considera ‘artistas de la deslocalización’: “Serian gente que trabaja a partir del hecho de que el arte ya no tiene lugar, que se ha convertido en pura energía. Muchos artistas han anticipado la pérdida de lugar, el desemplazamiento del arte, lo anticipan en un energetismo que puede incluir las imágenes más espantosas, o la mayor aceleración de las imágenes en un nivel de feedback? Es este intento energeticista una de las últimas maneras de afrontar la disolución? Como alguien que siente que las fuerzas te fallan y pone toda su fuerza en un último golpe, precisamente por que sabe que es el último. Veo algo así en la danza, en el teatro, en vídeo, en todas las artes de que todavía disfruto. Me repelen las artes plásticas ahora, porque no queda nada, para mi se acabó.” (pp. 4-5)

sujeita aos meios tradicionais de controlo desse mesmo global. Venderemos, pois, o desejo de fruir de formas estético-artísticas, culturais e mesmos científicas novas, específicas, identitárias, e portadoras de uma capacidade problematizadora das realidades, dos discursos, das narrativas e idiossincrasias interindividuais, e da fragmentação das comunidades, que nos conduzam a um maior conhecimento e descoberta de nós próprios e do outro, que entrevemos melhor através das suas dimensões estética e cultural. Dimensões, estas, necessariamente, também socializadas, visualizadas em directo, e não mais em diferido, substituindo-se, assim, totalmente, a ideia da representação, independentemente da forma de registo, por uma presentificação em directo, isto é, em simultâneo em todas as partes do mundo. Neste sentido, a dimensão sideral fica assegurada, pois, como acontece com os fenómenos que acontecem no espaço, todos podemos acompanhá-los, desde que devidamente equipados e sintonizados.

Hoje, tendemos a confundir a rede, o “on line” com a internet, mas, efectivamente, a(s) rede(s) é/ são mais do que isso, na medida em que é/ são sistema(s) complexo(s), pelo menos potencialmente, ainda que por desbravar em todas as suas vertentes.⁹

Mais do que ser um sistema capaz de comportar todo o conhecimento, a(s) rede(s) permite(m) e assegura(m) “a penetrabilidade de todo o lugar.” Esta é a grande promessa deste novo meio: permitir-nos-á estabelecer um rápido e, se o desejarmos, permanente contacto.

É evidente que, como diz Dominique Wolton:

(...) o estatuto da comunicação na sociedade não depende apenas da técnica mas também das dimensões social e cultural, é na relação entre estas três características que devemos ponderar (...) Amanhã, uma mutação cultural e social da comunicação conferirá porventura outra significação às novas tecnologias, mas tudo isso é ainda bastante incerto. (Wolton 2000: 172-173).

Incerto, mas incontornável. É claro que também consideramos que as novas tecnologias, os novos sistemas de comunicação irão estabelecer uma dinâmica determinante da alteração de todo o cultural e artístico, e também, é claro, do social. Como refere José Luis Brea, tentando definir os “New Media Art”, frisando que estes acabarão absorvendo todos os outros “media”.¹⁰

9 “La red hace al mundo transparente, lo vacía por completo de secreto — y el hacker, como nueva figura del sabio más subversivo, se encarga de asegurar la penetrabilidad de todo lugar. No hay forma de encriptación o clave de seguridad que impida la más absoluta transparencia. Todos los datos, todo el saber del mundo, son asequibles a esta nueva encarnación del Espíritu Absoluto — a este nuevo avatar de la Enciclopedia del mundo, que es la red. A cambio, ella debe asegurar — y aunque al hacerlo mienta-la plena anonimidad del que la recorre” (Brea 2002: 156).

Importante será também que estes “New Media Art” sejam capazes de se constituir como alternativa aos meios de comunicação actuais, centrados eminentemente na imagem, o que, como refere Giovanni Sartori, vem contribuindo para o surgimento do “Homo Videns”, “ (...) o homem videoformado [que] se torna incapaz de compreensão abstracta, de compreensão conceptual?” (Sartori 2000: 9) O futuro da nossa civilização (da civilização ocidental), tal como o conhecemos, dependerá, possivelmente, da nossa capacidade de utilizar de forma criativa e subversiva estes novos meios, de modo a evitar que o “Homo Sapiens”, na sua nova qualidade de “Homo Videns”, se transforme, no dizer de Sartori, em “Homo insipiens (tolo e, simetricamente, que não sabe)” (Sartori 2000: 135), combatendo-se igualmente os efeitos da “(...) fábrica educativa de diplomas, uma ‘Lumpenintelligenciia’, um proletariado intelectual sem qualquer consistência intelectual” (Sartori 2000: 137-138).

Mas, para além de se constituir como arma de combate aos próprios “media”, entre os quais se inclui, os meios de criação electrónica, que há pouco referíamos como “New Media Art”, colocam à disposição do humano actual, e sobretudo futuro, as condições para uma “comunicação directa, interactiva e colectiva” (Lévy 2000: 270), ainda que, de modo algum, universal. Podemos, de certo modo, referir que nos confrontamos, a todos os níveis, hoje, com deslocalizações e/ou “localismos globalizados” como refere Boaventura Sousa Santos, fruto de uma fragmentação das vivências e sentidos resultantes dos espaços e tempos diversos em que nos enquadrámos, que dificilmente, também não o desejamos, ganharão um tempo universalizante. Boaventura Sousa Santos refere, inclusivamente, que, não o diz por estas palavras mas cremos que o podemos inferir do texto que transcrevemos de seguida, que o sucesso do “diálogo intercultural” está inteiramente dependente da nossa capacidade de tratarmos o outro, todo o outro, como nosso igual, como parte integrante de nós, translocalizando-nos e translocalizando-o:

(...) perante as condições do sistema-mundo ocidental não existe globalização genuína; aquilo a que chamamos globalização é sempre a globalização bem sucedida de determinado localismo. Por outras palavras, não existe condição global para a qual não consigamos encontrar uma raiz local, uma imersão cultural específica. Na realidade, não consigo pensar uma entidade sem tal enraizamento local; o único candidato possível, mas improvável, seria a arquitectura interior dos aeroportos. A segunda implicação é que a globalização pressupõe a localização. De facto, vivemos tanto num mundo de localização como num mundo de globalização. Portanto, em termos analíticos, seria igualmente correcto se a

10 “El que se produce para la red internet y cualesquiera otras futuras redes de libre disposición pública producidas por la combinación — industrialmente eficiente — de tecnologías informáticas y de telecomunicación. Acabarán absorbiendo todos los otros media, como tales” (Brea 2002: 8).

presente situação e os nossos tópicos de investigação se definissem em termos de localização, em vez de globalização. O motivo por que é preferido o último termo é, basicamente, o facto de o discurso científico hegemónico tender a privilegiar a história do mundo na versão dos vencedores.

Porém, uma concepção idealista de diálogo intercultural poderá esquecer facilmente que tal diálogo só é possível através da simultaneidade temporária de duas ou mais contemporaneidades diferentes. Os parceiros no diálogo são apenas superficialmente contemporâneos; na verdade, cada um deles sente-se apenas contemporâneo na tradição histórica da sua cultura. É assim sobretudo quando as diferentes culturas envolvidas no diálogo partilham um passado de sucessivas trocas desiguais. Que possibilidades existem para um diálogo intercultural se uma das culturas em presença foi moldada por maciças e prolongadas violações dos direitos humanos perpetradas em nome da outra cultura? Quando as culturas partilham tal passado, o presente que partilham no momento de iniciarem o diálogo é, no melhor dos casos, um *quid pro quo* e, no pior dos casos, uma fraude. O dilema cultural que se levanta é o seguinte: dado que, no passado, a cultura dominante tornou impronunciáveis algumas das aspirações à dignidade humana por parte da cultura subordinada, será agora possível pronunciá-las no diálogo intercultural sem, ao fazê-lo, justificar e mesmo reforçar a sua impronunciabilidade?

Imperialismo cultural e epistemicídio são parte da trajetória histórica da modernidade ocidental. Após séculos de trocas culturais desiguais, será justo tratar todas as culturas de forma igual? Será necessário tornar impronunciáveis algumas aspirações da cultura ocidental para dar espaço à pronunciabilidade de outras aspirações de outras culturas? Paradoxalmente — e contrariando o discurso hegemónico —, é precisamente no campo dos direitos humanos que a cultura ocidental tem de aprender com o Sul para que a falsa universalidade atribuída aos direitos humanos no contexto imperial seja convertida, na translocalidade do cosmopolitismo, num diálogo intercultural¹¹.

Afinal, a cumplicidade, a solidariedade e a partilha humanas plenas, já o referimos em outro ocasião, dependem da capacidade que demonstramos de recordar, de forma gratificante o passado, de viver plenamente o presente e de sonhar positivamente o futuro. E, tudo isto, aos diferentes níveis, individual, local, regional, nacional, internacional e, é claro, global.

O ciberespaço, se soubermos e ousarmos, pode ser um espaço oximoro, em que, tal como acontece num número considerável de criações, por exemplo de Escher, as realidades antinómicas dão lugar, ao se unirem e anularem, a novas e mais surpreendentes realidades. Esperamos, pois, que este novo

11 Boaventura de Sousa Santos, *As tensões da modernidade*. Consultar as múltiplas versões deste texto em <http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/boaventura/boaventura4.html> (2004-12-31).

espaço alie e concilie, como refere Pierre Levy, uma multiplicidade de realidades, teorias, ideologias, formas de ser e estar na vida e no Mundo, devolvendo muito do controlo efectivo dos meios e processos de expressão, comunicação e concretização aos cidadãos, criando espaço, portanto, de corporalização de utopias, que há muito vêm povoando os sonhos do humano:

Assim, longe de ser resolutamente pós-moderno, o ciberespaço pode aparecer como uma espécie de materialização técnica de ideais modernos. Em particular, a evolução contemporânea da informática constitui uma realização espantosa do objectivo marxista de apropriação dos meios de produção pelos próprios produtores. Hoje, a ‘produção’ consiste essencialmente em simular, tratar a informação, criar e difundir mensagens, adquirir e transmitir conhecimentos, coordenar-se em tempo real. Desde logo os computadores pessoais e as redes digitais põem efectivamente nas mãos dos indivíduos os principais utensílios da actividade económica. Bem mais, se o espectáculo (o sistema mediático), de acordo com os situacionistas, é o cúmulo da dominação capitalista, então o ciberespaço realiza uma verdadeira revolução, pois permite — ou permitirá em breve — a qualquer um passar a ser o editor, o produtor, o difusor, o intermediário em geral para dar a conhecer os seus textos, a sua música, o seu mundo virtual ou qualquer outro produto do seu espírito. Por contraste com a impossibilidade de responder e o isolamento dos consumidores de televisão, o ciberespaço oferece as condições para uma comunicação directa, interactiva e colectiva (Levy 200: 269-270).

No que se refere às áreas artísticas e culturais, por sua vez, como vimos abordando, o acesso franco da e à utilização destes meios, permitir-nos-á, quem sabe, atingir, finalmente, formas de criação global plena, que porão em causa as estruturas artísticas tal como as concebemos, hoje.¹²

Isto, no que se refere aos meios de criação e difusão, será crucial para colocar, talvez definitivamente, de parte o posicionamento tradicional do fruidor/público, enquanto, e apenas, espectador, no dizer de Hans Blumenberg, pois, ao assumir-se como co-criador, o fruidor tem de aceitar, agora definitivamente, que a sua “incolumidade” desaparece:

De súbito é noite, os ventos uivam estridentes
 E céu, mar e solo são vistos como um só.
 O barco voa para as estrelas, cai no abismo,
 Desliza entre ondas, em redor vê só túmulo,
 Ora relampeja, ora troveja, todo o Éter se revolta,
 Marés elevam-se sobre marés, nuvens sobre nuvens
 O navio naufragou e comigo... nada se passou
 Porque a tempestade apenas da margem observei.
 A situação esteticamente incólume do eu poético é gerada para o leitor como
 pointe, assemelhando-se ao despertar de um sonho repleto de medo. Esta

dessincronia entre vivência e falar privatiza a configuração. Só mais tarde é que é assegurado que a posição do espectador perante a calamidade mais selvática não foi abandonada e pode ser conservada. A comparticipação vital do espectador é pressuposta tão intensamente que ele quase que tem de ser lembrado da sua incolumidade; nesta medida, a surpresa do leitor é o correlato artificial da fingida densidade da experiência do autor”.

(Blumenberg 1990: 60)

Na verdade, a actual criação e transmissão puras de conteúdos, de múltiplas e complexas naturezas, que caracterizam a arte e a cultura dos nossos dias, enquanto parte integrante da cibercultura, sempre com estreita ligação aos respectivos contextos, ainda que estes sejam de âmbito muito alargado, quase global, fazem dos criadores e/ou “co-criadores” seres quase totais, através de um assumir pleno de um eu que somos nós.

Encerramos, assim, este capítulo com as palavras de Pierre Levy, que, só por si, consideramos que criam/reactualizam novas e determinantes pontes, e, sobretudo, novos “rizomas de sentido”:

(...) a cibercultura (...), mantém a universalidade dissolvendo a totalidade. Ela corresponde ao momento em que a nossa espécie, pela planetarização económica, pela densificação das redes de comunicação e de transporte, tende a não formar senão uma só comunidade mundial, mesmo que esta comunidade seja — e quanto — desigualitária e conflituosa. Única no reino animal, a humanidade reúne toda a sua espécie numa só sociedade. Mas, da mesma maneira, e paradoxalmente, a unidade do sentido estilhaça-se, talvez porque ela começa a

-
- 12 “La segunda línea de actuaciones — y creo necesario disculparme por recurrir a fórmulas que en su voluntad de clarificación casi pedagógica es seguro que incurrián en constante simplificación — se dispone bajo una perspectiva más oblicua y estratégica: no dándose como misión tanto la negación y el cuestionamiento frontal de la misma existencia autónoma de la institución — Arte — cuanto una intervención estratégica en ella, buscando la generación específica de dispositivos alternativos de producción de esa esfera pública, en los márgenes, fisuras y periferias de la propia industria cultural, dándose por objetivo la apertura y producción de territorios, de dominios o dispositivos, en los que hacer imaginables procesos discursivos autónomos de comunicación directa, auténtica y no mediada. Sin duda, todo el desarrollo de dispositivos mediales — todo lo que se ha llamado media. art — participa de este propósito. La generación de dispositivos independientes de distribución del conocimiento artístico — desde el espacio alternativo o el trabajo en el espacio público, social o urbano, a la web independiente, pasando por el propio trabajo en el entorno crítico de la revista o en la misma producción media. artística estrictamente concebida y desarrollada como tal —, esa generación de dispositivos se plantea aquí como objetivo operativo inmediato de producción de modos de exposición y distribución social del conocimiento artístico definitivamente post-museales, para los que el entorno especializado del museo como topos, como lugar organizador de la recepción social de las prácticas comunicativas, carece de atributos definitivamente tentadores” (Brea 2002: 81-82).

realizar-se na prática, pelo contacto e a interacção efectiva. Ligados ao universo, as comunidades virtuais constroem e dissolvem as suas micrototalidades dinâmicas, emergentes, imersas, à deriva no meio das correntes em turbilhão do novo dilúvio.

As tradições desdobram-se na diacronia da história. Os intérpretes, operadores do tempo, passadores das linhas de evolução, pontos entre o futuro e o passado, reactualizavam a memória, transmitiam e inventavam por meio do mesmo movimento as ideias e as formas. As grandes tradições intelectuais ou religiosas construíram pacientemente bibliotecas hipertextuais às quais cada nova geração acrescentava os seus nós e os seus laços. Inteligências colectivas sedimentadas, a Igreja ou a universidade cosiam os séculos uns aos outros. O Talmude faz multiplicarem-se os comentários dos comentários nos quais os sábios de ontem dialogam como os de anteontem. Longe de deslocar o motivo da 'tradição', a cibercultura inclina-se segundo um ângulo de 45.º para a dispor na sincronia ideal do ciberespaço. A cibercultura incarna a forma horizontal, simultânea, puramente espacial, da transmissão. Ela não comunica no tempo a não ser por acréscimo. A sua principal operação é ligar no espaço, construir e estender os rizomas do sentido.

Eis o ciberespaço, o pulular das suas comunidades, o emaranhado das suas obras, como se toda a memória dos homens se desdobrasse neste instante: um imenso acto de inteligência colectiva, sincronizada, convergindo para o presente, relâmpago silencioso, divergente, explodindo como uma cabeleira de neurónios " (Levy 2000: 275-276).

Referências bibliográficas

- Abbagnano, Nicola (1977), *História da Filosofia*. XIV, Lisboa, Editorial Presença.
- Augé, Marc (2001), *As Formas de Esquecimento*, Almada, Íman Edições.
- Barth, Roland S. (1990), *Improving Schools From Within*, São Francisco, Jossey-Bars Publishers.
- Battcock, Gregory (1977), *La Idea Como Arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- Bayer, Raymond (1979), *História da Estética*, Lisboa, Estampa.
- Biennale (1997), *La Biennale di Venezia. 47.ª Esposizione Internazionale d'Arte*, Veneza, Eletra.
- Biennale (2001), *La Biennale di Venezia. 49.ª Esposizione Internazionale d'Arte*, Veneza, Eletra.
- Blumenberg, Hans (1990), *Naufrágio com Espectador*, Lisboa, Vega.
- Brea, José Luis (2002), *La Era Postmedia. Acción Comunicativa, Practicas (Post)Artísticas y Dispositivos Neomediales*, Salamanca, Editorial Centro de Arte de Salamanca. /e-book www.joseluisbrea.net, /2004-12-30/ /.
- Breton, André (1969), *Manifestos do Surrealismo*, Rio de Janeiro, Moraes.
- Bürger, Peter (1993), *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega.
- Caillé, Alain (1997), *A demissão dos Intelectuais. A Crise das Ciências Sociais e o Esquecimento do Factor Político*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Caraça, João, e M. M. Carrilho (1992), "O imaterial e o arquipélago dos saberes", *Colóquio Ciências*, n.º 12.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1970), *El Espíritu Abstracto*, Barcelona, Labor.
- Comte, Auguste (1977), *Reorganizar a Sociedade*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Comte, Auguste (s.d.), *O Espírito Positivo*, Porto, Rés.
- Deleuze, Gilles, e G. Guattari (1992), *O Que é a Filosofia?*, Lisboa, Presença.
- Documenta (1992), *Documenta IX: Kassel 1992*, Estugarda, Cantz.
- Documenta (1997), *Documenta X: Kassel 1997*, Estugarda, Cantz.
- Dorfles, Gillo (1973), *Últimas Tendencias del Arte de Hoy*, Barcelona, Editorial Labor.
- Dossier (1997), "Dossier Documenta 10 et 47.ª Biennale de Venise", *Art Press*, n.º 225.
- Espiney, Rui de, e Rui Canário (1994), *Uma Escola em Mudança com a Comunidade*, Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.

- Faria, Óscar (2002), "Documenta biopolítica", *Público (Mil Folhas)*, 13 de Julho.
- Fenstermacher, Gary D., e J. F. Soltis (1986), *Approaches to Teaching*, Nova Iorque, Teachers College Press.
- Fernández Arenas, José (1984), *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Barcelona, Anthropos.
- Forest, Fred (1975), "Dossier: Art sociologique", *Opus International*, 55
- Forest, Fred (1977), *Art sociologique*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Foucault, Michel (1987), *A Arqueologia do Saber*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Fournier, Marcel (1987), "Le Musée: l'art de se distinguer", *Parachute*.
- Fraisse, Paul (1982), *Psychologie de Demain*, Paris, Presses Universitaires de France.
- França, José-Augusto (1982), "O abstraccionismo", *Jornal de Letras, Artes e Ideias / destacável / I*, 23.
- Francastel, Pierre (1955), *Histoire de la Peinture Française*, Paris, Gonthier.
- Francastel, Pierre (1970), *Études de Sociologie de l'Art*, Paris, Gonthier.
- Francastel, Pierre (1987), *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70.
- Fusco, Renato de (1988), *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Presença.
- Gaudibert, Pierre (1977), *Action Culturelle: Intégration et/ou Subversion*, Paris, Casterman.
- Giddens, Anthony (1992), *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta.
- Giedion, Sigfried (1981), *El Presente Eterno: los Comienzos del Arte*, Madrid, Alianza Editorial.
- Gleick, James (1989), *Caos. A Construção de uma Nova Ciência*, Lisboa, Gradiva.
- Glucksmann, André (1998), *O Bem e o Mal. Cartas Imorais de Alemanha e de França*, Mem Martins, Editorial Inquérito.
- Godignon, A., e J.-L. Thiriet (1989), "Pour en finir avec le concept d'aliénation", *Le Débat*, 56.
- Goldmann, Lucien (1973), *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*, Lisboa, Presença.
- Goldmann, Lucien (1984), *Epistemologia e Filosofia Política*, Lisboa, Presença.
- Hauser, Arnold (1984), *A Arte e a Sociedade*, Lisboa, Presença.
- Hofstätter, Hans H. (1984), *Arte Moderna. Pintura, Gravura e Desenho*, Lisboa, Verbo.
- Hölderlin, Friedrich (1959), *Poemas*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Huyghe, René (1987), *Sentido e Destino da Arte II*, Lisboa, Edições 70.
- Lambert, Jean Clarence (1975), "L'art de la morosité", *Opus International*, 55.
- Le Goff, Jacques (1984), "História", *Enciclopédia Einaudi*, I: 158-259, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Lepage, Jacques (1977), "Supports-surfaces", *Opus International*, n.ºs 61-62.
- Lévy, Françoise P. (1978), "Karl Marx, histoire d'un bourgeois allemand", *Raiz & Utopia Crítica e Alternativas para uma Civilização Diferente*, 5-6.
- Lévy, Pierre (2000), *Cibercultura*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Löwy, Michael, e R. Sayre (1997), *Revolta e Melancolia*, Venda Nova, Bertrand.
- Lyotard, Jean-François (1989), *O Inumano. Considerações Sobre o Tempo*, Lisboa, Estampa.
- Mann, Thomas (s.d.), *Os Buddenbrooks. Decadência duma Família*, [1901], Rio de Janeiro, Bruguera.
- Marchán Fiz, Simón (1974), *Del Arte Objectual al Arte de Concepto*, Madrid, Alberto

Corazón.

- Marcuse, Herbert (1973), *Contra-Revolução e Revolta*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Marcuse, Herbert (1974), *Exigir o Impossível*, Lisboa, Teorema.
- Marcuse, Herbert (1981), *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70.
- Margarido, Alfredo (1974), "O estilo contra a criatividade", *Colóquio Artes*, n.º 20: 52-59.
- Menna, Filiberto (1977), *La Opción Analítica en el Arte Moderna*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- Meyer, Ursula (1972), *Conceptual Art*, Nova Iorque, Dutton.
- Oliva, Achille Bonitto (1988), "Da vanguarda à transvanguarda", *Comunicações e Linguagens*", 6-7: 125-130.
- Pacquement, Alfred (1971), "Sol LeWitt et les systèmes de combinaisons", *Opus International*, n.º 22.
- Pollock, Jackson (1979), *Pintura é Desenho, Desenho é Pintura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Quadros, Fausto de (1995), *O Princípio da Subsidiariedade no Direito Comunitário Após o Tratado da União Europeia*, Coimbra, Almedina.
- Ragon, Michel (1971), *L'Art: Pour quoi faire?*, Paris, Castermann.
- Read, Herbert (1982), *A Educação pela Arte*, Lisboa, Edições 70.
- Rosa, A. Asor (1989), "Literatura-Texto", *Enciclopédia Einaudi*, XVII: 306-343, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Sardinha, Idalina (1999), *Do Estudo da Arte ao Ensino da História de Arte, Hoje*, tese de doutoramento, Funchal, Universidade da Madeira.
- Sardinha, Idalina (2003), "Alberto Carneiro na Madeira (Galeria Porta 33, Funchal): os caminhos da água e do corpo sobre a Terra. O esculpir virtuoso do vivencial", *Ilseha Temas Culturais das Sociedades Insulares Atlânticas*, 33.
- Sardinha, Idalina (2003a), *Novos Cenários Pedagógicos e Artísticos, no desenvolvimento dos Estudos das Artes Contemporâneas e Actuais*, relatório de pesquisa Projecto, Funchal, Universidade da Madeira.
- Sartori, Giovanni (2000), *Homo Videns. Televisão e Pós-Pensamento*, Lisboa, Terramar.
- Simões, António (1989), "Que é educar? Acerca do constitutivo formal do conceito", *Revista Portuguesa de Pedagogia*, XXIII.
- Souriau, Étienne (1990), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Sousa, Ernesto de (1974), "Vanguarda e con-sentimento", *Colóquio Artes*, n.º 18: 43-50.
- Sousa, Ernesto de (1974a), "A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro", *Colóquio Artes*, n.º 16.
- Sousa, Rocha de (1974), "Manuel Baptista, relato de uma pesquisa coerente", *Colóquio Artes*, n.º 18.
- Teixeira, Luís Manuel (1985), *Dicionário Ilustrado das Belas-Artes*, Lisboa, Presença.
- Teyssedre, Bernard (1975), "Dossier: art sociologique", *Opus International*, 55.
- Thuillier, Pierre (1974), "Sociologie de l'Art et histoire des sciences", *Colóquio Artes*, n.º 17: 24-29.
- Vattimo, Gianni (1987), *O fim da Modernidade. Niilismo e Hermenêutica na cultura*

Pós-Moderna, Lisboa, Presença.

Virilio, Paul (2000), *A Velocidade da Libertação*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

Watts, Allan W. (1975), *O Budismo Zen*, Lisboa, Presença.

Wolton, Dominique (2000), *E depois da Internet? Para uma Teoria Crítica dos Novos Media*, Algés, Difel.

Worringer, Wilhelm (1986), *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la Psychologie du Style*, Paris, Klincksieck.

Índice remissivo

- Abramovic, Marina, 96, 150
abstracção lírica, 107, 115
abstrahere, 58
Accardi, Carla, 112
Acconci, Vitto, 96
action painting, 93, 107, 109, 112
afairesis, 58
Akerman, Chantal, 169
Alarcão, Filipe, 22, 189
Alberola, Jean-Michel, 127-128
Albers, Josef, 64
Alcopley, Lewis, 111
Allington, Edward, 127
anti-form, 30
ARC1, 47
arquitectura fantástica, 129
arquitectura orgânica, 130
arquitectura pop, 129
arquitectura pós-moderna, 129
Art & Language, 34, 94
Art & Language Press, 34
Art Anti-form, 93, 95
art as idea as idea, 37
Art Brut, 93
Art Nouveau, 62-63
Art Yard, 95
art-as-art, 31
arte abstracta geométrica, 62
arte como arte, 63
arte comprometida, 73-75, 77, 82
arte conceptual, 29-35, 37, 61, 65, 93-94, 151
arte concreta, 61-62, 64
arte corporal, 34
arte ecológica, 33, 52, 93, 95
arte empenhada, 63, 73-74, 76, 82
arte gestual signica, 117
Arte Povera, 30, 93-96
arte sociológica, 33, 47, 52, 65, 68-69, 94
artes de acção, 19, 34, 148, 151, 161
artes do comportamento, 34, 148, 151, 161
artes multimédia, 183
Art-Language, 34
Atkinson, Terry, 34
automatismo psico puro, 106-107
B. M. P. T. , 68, 151
Bacon, Francis, 102, 108
Bad Painting, 122, 127-129, 131
Bainbridge, David, 34
Baldwin, Michael, 34
Baljeu, Joost, 62
Balla, Giacomo, 64
Barney, Matthew, 147, 149
Barry, Robert, 35-36
Basquiat, Jean-Michel, 127
Bauhaus, 30, 62, 64
Baumgarten, Lothar, 170
Bay, Didier, 68
Bayer, Herbert, 96
Beecroft, Vanessa, 170
Bernini, Gianlorenzo, 102
Beuys, Joseph, 154, 166
Bienal de Paris, 131
Bienal de Veneza, 47.^a, 170, 172-173
Bienal de Veneza, 49.^a, 140, 165-168, 170
Bleyel, Fritz, 100
Boccioni, Umberto, 64
Body Art, 68, 148
Borofsky, Jonathan, 147
Bory, Jean-François, 68
Botto & Bruno, 170
Branzi, Andrea, 158, 161

- Breton, André, 50, 107, 110-112, 115
 Buffet, Bernard, 108
 Buren, Daniel, 33, 68
 Bußmann, Klaus, 177
- Capogrossi, Giuseppe, 112, 115
 Carneiro, Alberto, 96
 Celant, Germano, 93, 170, 172-173
 Cézanne, Paul, 51, 68
 Chapman, Dinos e Jake, 171
 Chia, Sandro, 129
 Chien-chi, Chang, 169
 Chong, Albert, 169
 Christo, 95
 cidade-museu, 182
 cinetismo, 61
 Clark, Tony, 151
 Clemente, Francesco, 123
 Cobra, 93, 108, 110, 115, 122
 Combas, Robert, 129
 compressionismo, 61
 Computer Art, 61, 64
 consciência possível, 36, 66
 construtivismo, 30, 62, 79
 cool art, 63
 Corot, Jean-Baptiste-Camille, 39
 Courbet, Gustave, 65, 149, 166
 cubismo, 59
 Cucchi, Enzo, 129
 Cunningham, Chris, 169
- Dada, 30, 72
 dadaísmo, 22, 29, 112
 Dahn, Walter, 123, 126
 Daumier, Honoré, 39-40, 103
 David, Jacques-Louis, 76-77
 De Maria, Walter, 95
 Defraoui, Silvie & Chérif, 147
 Delacroix, Eugène, 64, 76, 101
 Delaunay, Robert, 63
 Delvoye, Wim, 147, 150
 depicted shape, 63
 Der Sturm, 104
 Derain, André, 101
 Dibbets, Jan, 33, 95
 Die Brücke, 100-101, 104
 Dijkstra, Rineke, 171
 Dix, Otto, 75, 77
 Documenta 10, 135, 153-159, 161
 Documenta 11, 135, 159-161
 Documenta 8, 131, 145, 152, 161
 Documenta 9, 135, 145-147, 149-153, 155,
 159
- Doesburg, Theo van, 62
 Do-Ho, Suh, 169
 Dongen, Kees (Cornelius) van, 101
 Dorfles, Gillo, 110-112
 dripping, 112
 Dubuffet, Jean, 52, 83, 93
 Duchamp, Marcel, 30-31, 47, 50, 64-65, 67,
 93-94
 Dumas, Marlene, 151
- Earth Art, 33, 93
 Earth Works, 93, 95
 Enwezor, Okwui, 159
 Ernst, Max, 100, 104, 112
 Escher, M. C. , 193
 esquematização, 40, 57-58
 estilo internacional, 130
 estruturalismo, 61-63
 estruturas de superfície, 40
 estruturas profundas, 40
 expressionismo, 99-102, 104-108, 112,
 114-115
 expressionismo abstracto, 106-107, 112, 122
- Fautrier, Jean, 110, 117
 fauve, 101
 fauvismo, 100-101, 108
 Festa, Tano, 127
 figuração livre, 121, 128-129
 Fischer, Hervé, 68
 Fischli, Peter, 179
 Forest, Fred, 67-69
 Förg, Günther, 147
 François, Michel, 68, 150
 Funk Art, 93, 95, 151
 futurismo, 58, 61, 64, 79, 112
- Gabo, Naum, 79
 Galindo, Regina, 171
 Garouste, Gerard, 127-128
 Gauguin, Paul, 101, 103-104, 139
 Genzken, Isa, 150
 Géricault, Théodore, 76
 Gillo Dorfles, 62
 Giner, Gino, 68
 Gogh, Vincent van, 101, 104
 Gorky, Arshile, 112
 Gormley, Antony, 164
 Gottlieb, Adolph, 110
 Goya, Francisco, 65, 76, 101, 171
 Greco, El, 102, 129
 Grosz, George, 75, 77
 Guston, Philip, 122

- Gutai, 112, 115
- Haacke, Hans, 33
 happening, 52, 65, 112, 115
 hard edge, 63
 Haring, Keith, 127
 Hartung, Hans, 111-112, 115
 Heckel, Erich, 100
 Heizer, Michael, 95
 Herold, Georg, 153
 hiper-realismo, 81
 Hirschhorn, Thomas, 161-162
 Hoet, Jan, 145, 151-152
 Holzer, Jenny, 179
 Horn, Rebecca, 147, 150
 Huebler, Douglas, 33
 Huracaya, Roberto, 169
 Hurrell, Harold, 34
- Ibarra, Hugo Palma, 171
 Immatériaux, 131, 152, 188
 Immendorff, Jörg, 141
 impressionismo, 30, 100, 112, 115
 Itten, Johannes, 64
- Journiac, Michel, 68
- Kabakov, Ilya, 147, 151
 Kandinsky, Wassily, 62, 79, 110, 115
 Kawamata, Tadashi, 147
 Kawara, On, 35
 Kelly, Ellsworth, 63
 Kiefer, Anselm, 141
 Kirchner, Ernst Ludwig, 100, 104
 Kirili, Alain, 33
 Klee, Paul, 110, 115
 Kleinberg, Susan, 171
 Kline, Franz, 111-112, 115
 Kogler, Peter, 147
 Kokoschka, Oskar, 104
 König, Kasper, 177
 Kooning, Willem de, 112
 Koons, Jeff, 178
 Kosuth, Joseph, 32-33, 35, 37, 94, 147
 Kushner, Robert, 129
- Land Art, 33, 93-96
 Larionov, Mikhail, 64
 Léger, Fernand, 58
 Leonard, Zoe, 147, 149
 LeWitt, Sol, 31, 35, 94
 Lippard, Lucy, 93
 Long, Richard, 33
- Louis, Morris, 63, 154
 Lukacs, Attila Richard, 147
- Maccheroni, Henri, 68
 Maïakovski, Vladimir, 52, 78, 80
 mail art, 67
 malerisch, 63
 Marc, Franz, 106
 Mariani, Carlo Maria, 127-128
 Mathieu, Georges, 107, 110, 112, 114
 Matisse, Henri, 100-101, 108
 Mauri, Giuliano, 96
 Mazeaufroid, Jean, 68
 Mckenna, Stephen, 127
 Meireles, Cildo, 147
 Merz, Mario, 94
 Michaux, Henri, 109, 111, 115
 Millares, Manolo, 117
 Minimal Art, 30, 93, 110
 Miró, Juan, 76, 110, 115
 modernidade radicalizada, 121, 131, 161,
 163, 186
 Mondrian, Pieter Cornelius, 62
 Monet, Claude, 39
 Monnet, Gianni, 62
 Morova, Murat, 167
 Morris, Robert, 94
 Morris, William, 63, 79, 95
 Mosset, Olivier, 68
 movimento da arte pela arte, 107
 movimento para a arte concreta, MAC, 62
 Munari, Bruno, 62
 Munch, Edvard, 101, 103-104
 Mundo Português, exposição, 1940, 75
 muralismo mexicano, 75
- naturalismo, 39-40
 neoconceptual, 37
 neoconceptualismo, 19, 37
 neodadaísmo, 95
 neo-expressionismo, 122-123, 129
 neo-impressionismo, 64
 neoplasticismo, 59, 62
 neo-realismo, 75
 New Image Painting, 122-123
 New Media Art, 191-192
 New Painters, 129
 New Painting, 129
 Noland, Kenneth, 63
 Nolde, Emil, 100, 104-106
 Nouvelles Tendances, 131
 Nova Abstracção, 30, 61, 63
 Nova Figuração, 122

- Nova Objectividade, 75, 104
 Novos Selvagens, 108, 122-123

 objet trouvé, 65, 93
 Oldenbourg, Serge, 68
 Oliva, A. Bonito, 49
 Olson, 64
 Op Art, Optical Art, 63-64
 Oppenheim, Dennis, 95
 optochromie, 64
 orfismo, 63-64
 Orimoto, Tatsumi, 169
 Orozco, José Clemente, 77, 84
 Othoniel, Jean-Michel, 147, 149

 Paik, Nam June, 180
 paisagismo abstracto, 115
 Paladino, Mimmo, 123
 Pane, Gina, 68
 Parmentier, Michel, 68
 Pasmore, Victor, 62
 Passoni, A. , 93
 Patterning and Decoration, 129
 Penck, A. R. , 123, 126
 Pereira, José Nuno Câmara, 117
 Pérez, Javier, 168
 performance, 182
 Pevsner, Antoine, 79
 Picasso, Pablo, 76
 Pierce, James, 95
 pintura gestual signica, 109, 117
 pintura matérica, 116-117
 pintura signica, 109
 pintura Underground , 127
 Pistoletto, Michelangelo, 94, 147, 158
 Pittura Colta, 127
 Pollock, Jackson, 106-107, 110, 112, 114-115
 Pop Art, 81, 93, 110
 pós-modernidade, 37, 42-43, 49, 92,
 121-122, 131, 139, 161, 163
 Post-painterly abstraction, 63
 Process Art, 93

 Rabascall, Joan, 68
 rayonismo, 64, 79
 ready-made, 30, 65, 93
 realismo, 39-40, 75, 79, 81-82, 141
 realismo dos anos 20, 105
 realismo socialista, 79, 81
 Reinhardt, Ad, 31
 Rembrandt, 101, 111
 Richter, Gerhard, 166
 Rivera, Diego, 77, 84

 Rodchenko, Aleksandr, 79
 Rodin, Auguste, 166-168
 Rollof, Ulf, 151
 romantismo, 76-77, 87, 107-109, 121, 126
 Ronnau, Jorn, 96
 Ross, Charles, 96
 Rottluff, Karl Schmidt, 100
 Rouault, Georges, 104

 Schneider, Gérard, 110, 112
 Schneider, Gregor, 170
 Serra, Richard, 94
 shaped canvas, 63
 Shu-min, Lin, 169
 simbolismo de Pont-Aven (Gauguin), 103
 Simonds, Charles, 95
 Siqueiros, David Alfaro, 77, 83-84, 102
 Skulptur-Projekte in Münster, 131
 Smithson, Robert, 95
 Soldati, Atanasio, 62
 Sonfist, Alan, 96
 Soulages, Pierre, 110, 112
 Sousa, Ernesto de, 51, 96, 117, 192
 Steinbach, Haim, 150
 Stella, Frank, 63
 Sturm und Drang, 107
 Supports/ Surfaces, 47-48, 63, 129
 surrealismo, 30, 72, 93, 115
 Surrealismo da Crueldade, 151
 Szeemann, Harald, 165-166

 tachismo, 109, 112
 telemuseu, 183
 Téllez, Javier, 169
 Thenot, Jean-Claude, 68
 Ticiano, Vecelli, 128
 Tintoretto, Jacopo Robusti, 128-129
 Tobey, David, 111-112, 115
 Toroni, Niele, 68, 153
 transvanguarda, 49, 121, 123, 129
 Turk, Gavin, 168
 Twombly, Cy, 166
 Tyson, Keith, 168

 Vasarely, Victor, 64
 Vautier, Ben, 129
 Venet, Bernar, 35
 Veronese, Paolo Caliari, 128
 vertente Bad Painting, 129
 vertente sensibilidade clássica, 129
 Video Art, 65
 Vinci, Leonardo da, 64
 Vlaminck, Maurice, 101

Weiner, Lawrence, 36, 181
West, Franz, 147, 151
Witman, Richard R. , 168
Wolls, Alfred Otto Wolfgang, 110

Xiao, Yu, 170
Xu, Zhen, 171

Yoshihara, Jiro, 112

Zorio, Gilberto, 94