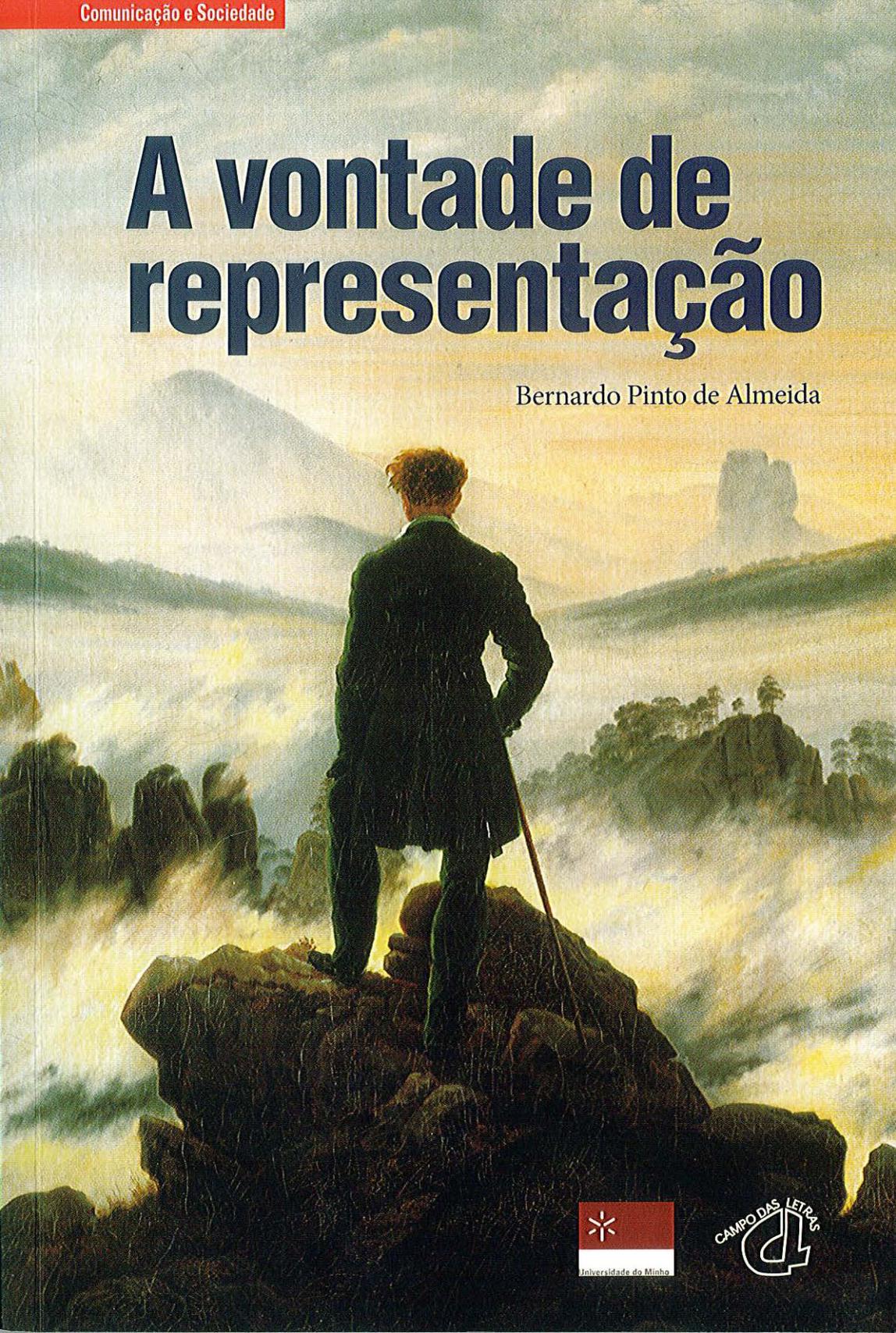


A vontade de representação

Bernardo Pinto de Almeida



A VONTADE DE REPRESENTAÇÃO

A Coleção Comunicação e Sociedade é dirigida por Moisés de Lemos Martins, do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.

A VONTADE DE REPRESENTAÇÃO

Autor: Bernardo Pinto de Almeida

Direcção gráfica e capa: António Modesto

© Campo das Letras - Editores, S.A., 2008

Edifício Mota Galiza

Rua Júlio Dinis, 247, 6.º E1

4050-324 Porto

Telef. 226080870 Fax: 226080880

E-mail: campo.lettras@mail.telepac.pt

Site: www.campo-lettras.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda

1.ª edição: Dezembro de 2008

Depósito Legal: 289682/09

ISBN: 978-989-625-345-5

Colecção: Comunicação e Sociedade - 14

Código do livro: 1.70.014



A VONTADE DE REPRESENTAÇÃO

Bernardo Pinto de Almeida



*Aos meus amigos
Moisés Martins e José Braga de Miranda, em homenagem.*

Nota sobre os textos incluídos neste volume

Este volume reúne textos que, no seu conjunto, procuram tematizar alguns problemas ligados ao que designámos por teoria da arte.

Para sua melhor compreensão – uma vez que não foram inicialmente projectados como capítulos de um livro, ainda que alguns deles tenham sido escritos em períodos relativamente próximos – pareceu-me valer a pena organizá-los agora num conjunto dividido em cinco secções. Igualmente me pareceu de bom princípio não os alterar ou desenvolver relativamente à sua forma original, porquanto muitos deles estiveram na origem de publicações posteriores que se ocuparam com desenvolver aspectos já aí abordados.

Na primeira secção inclui-se um texto intitulado *da reprodução* e retomam-se três ensaios, dois deles inéditos, a propósito de Velázquez. Não sendo sobre mas a propósito, essas meditações partem da obra de Velázquez para procurar situar certas questões relacionadas com o processo criativo.

A segunda secção é constituída por outros três textos já anteriormente publicados num pequeno volume, há muito esgotado, que se intitulou *Animi strenui – Para uma teoria do readymade*¹ e cujas interpretações, a meu ver, permanecem válidas.

A terceira secção ocupa-se de reflexões variadas, algumas das quais foram objecto de anterior publicação, em revistas, sobretudo internacionais, ou em catálogos que já não se encontram disponíveis, e que igualmente se ligam ao tema principal do livro, procurando colocar algumas questões suscitadas pela arte contemporânea.

A quarta secção, que dá título ao volume, retoma, com ligeiras alterações, um texto escrito para uma prova académica, que permaneceu inédito para além daquele breve número de pessoas que, na ocorrência, o leram.

¹ 1.ª ed. Blackson, Lisboa, 1989.

Finalmente, a quinta secção é composta por um texto inédito que procura concluir com um sentido mais nítido o que os ensaios individualmente vão preparando.

Dos escritos da primeira secção, o primeiro foi publicado na edição de Fevereiro, 1997, da revista *Lápiz* (Madrid) e, depois, em Portugal na revista *Tabacaria* (ed. Casa Fernando Pessoa). O segundo, sob forma quase idêntica, foi matéria de uma comunicação ao Colóquio Internacional *Struggle for synthesis, The total work of Art*, organizado por Luís de Moura Sobral, em Braga (Universidade do Minho/Museu Nogueira da Silva, 1996), e foi mais tarde publicado nas respectivas actas. O segundo e o terceiro, inéditos ambos, constituíram, em primeira versão, os textos de suporte de um curso breve, leccionado em Maio de 1994, no extinto Instituto de Estetica y Teoria de las Artes da Universidade Autónoma de Madrid, a convite do seu Director, José Jiménez.

No que respeita à segunda secção, os três ensaios incluídos partem de abordagens à problemática do *readymade*, tal como foi conceptualizada pela obra de Marcel Duchamp, para tratarem também, como objecto de fundo, o tema da reprodução. Destes, os dois últimos foram comunicações a colóquios.

Assim, “O *readymade* como epifania” foi apresentado, numa primeira versão, no colóquio *El barroco y su doble*, organizado pelo Collège International de Philosophie no Círculo de Bellas Artes de Madrid, em 1990, a convite de Francisco Jarauta e de Christine Buci-Glucksmann, enquanto o último, intitulado “A aura da reprodutibilidade” foi tema de conferência apresentada na Universidade Internacional Menendez y Pelayo, em Santa Cruz de Tenerife, 1991, correspondendo a um convite de Perfecto E. Cuadrado.

Relativamente aos textos incluídos na terceira secção, o primeiro, “Mensagens” foi escrito para o número especial dedicado a Portugal da revista *Lápiz* (1990). Tratava-se, então, de criar uma situação de certo modo inédita, que partia de um convite feito a seis artistas para realizarem uma obra virtual que só ganharia existência nas páginas da revista. A revista tornava-se assim no lugar de exposição dessas obras que, portanto, não constituíam exactamente projectos – do tipo dos que às vezes se mostram em revistas de arte com fins de divulgação – mas as próprias obras que, ao ganharem essa única materialidade, ficcionavam a conversão de reproduções em originais.

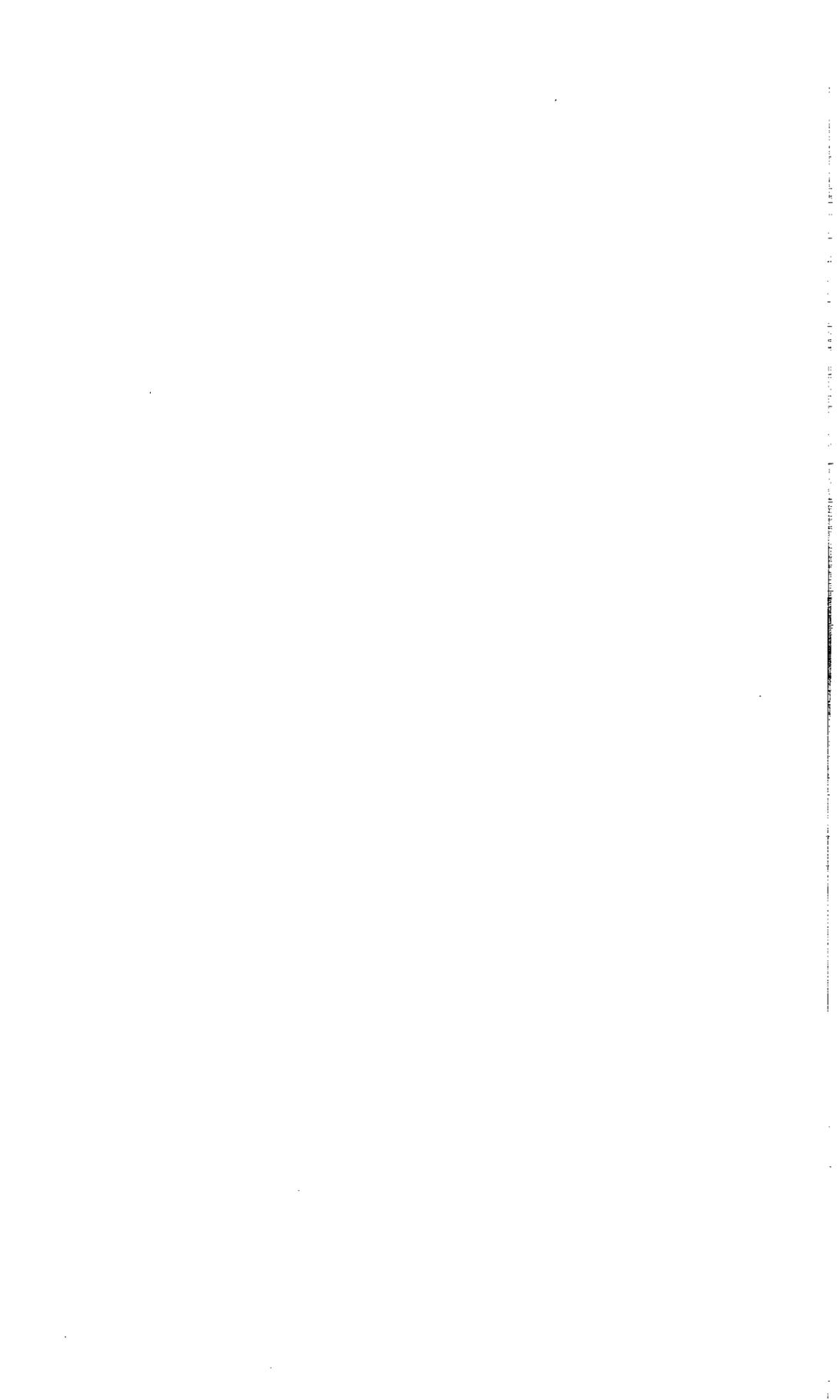
Até pelo facto de, mais tarde, se ter generalizado essa prática, nomeadamente graças à generalização da Internet, esta exposição virtual permaneceu um projecto sem continuação, cujo texto de apresentação, precisamente porque versa também o tema da reprodução, aqui se retoma. “Arte e Fotografia”, o mais antigo destes ensaios, foi matéria de uma comunicação apresentada no ACARTE em 1987, por convite da Dr.^a Madalena de Azeredo Perdigão, cuja memória aproveito aqui para homenagear. Este texto foi, mais tarde, publicado na revista *Lápiz*, no seu n.º 66.

Por sua vez, os textos intitulados “O pintor da vida moderna”, “O interessante” e “A revista de arte como pan-optikon” foram publicados em diversos números da revista *Lápis*, e “História, ficção, interpretação...” na revista *Análise Social*. Finalmente “Corpo-Figura-Escultura” foi objecto de comunicação ao Colóquio Internacional sobre Escultura organizado por Lúcia Almeida Matos, em 1997, na Faculdade de Belas Artes do Porto.

Tenho impressão, volvidos alguns anos sobre o momento em que cada um destes textos foi escrito, que permanecem, através deles, temas e reflexões que se encadeiam e, até, que se podem iluminar mutuamente, razão pela qual me pareceu útil agrupá-los, agora, num único volume. De facto, eles acompanham, diria que de uma forma ondulatória, um movimento de reflexão continuado ao longo de mais de duas décadas, realizado sem o propósito prático de responder a encomendas limitadas a qualquer tema e, portanto, tendo a mais completa liberdade de reflexão como único motor.

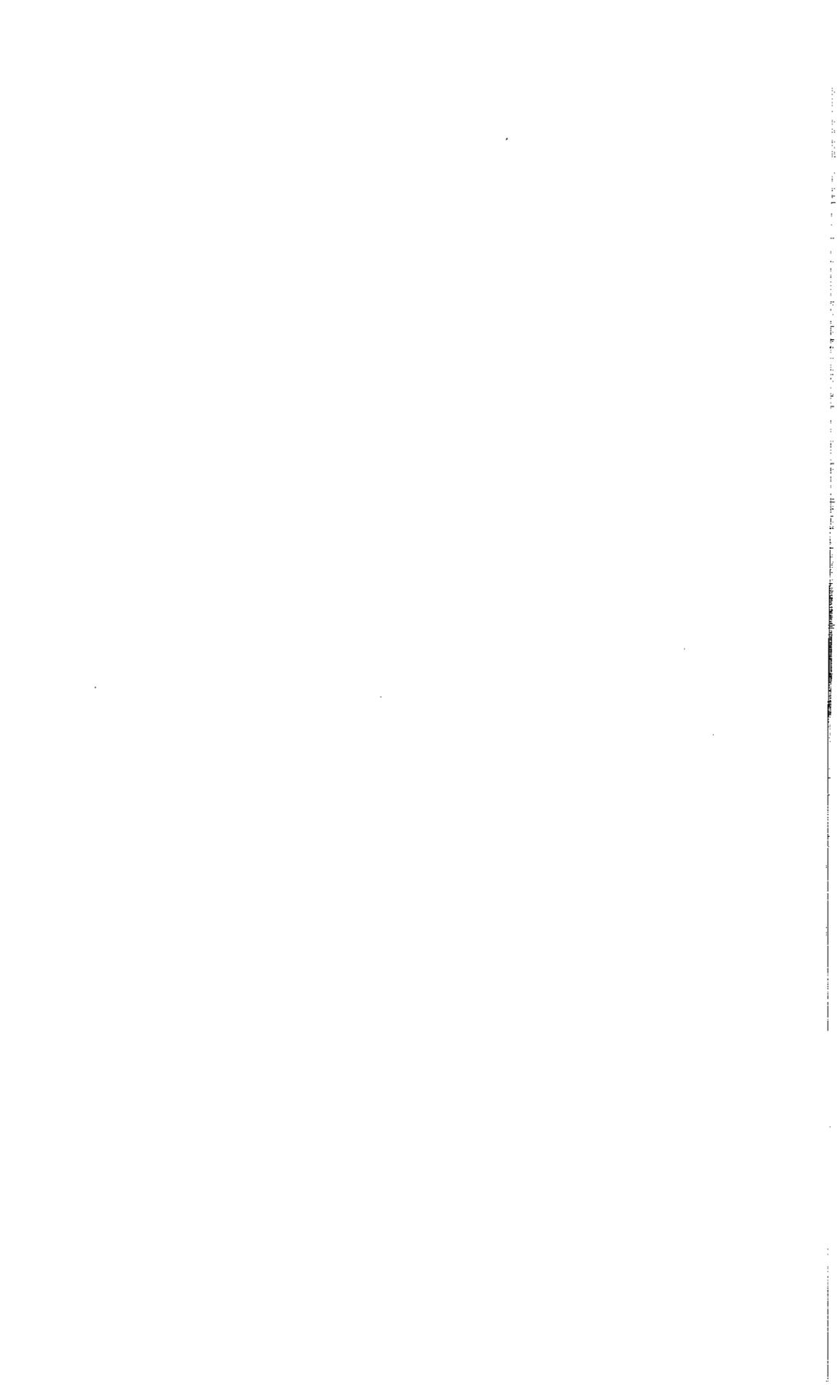
Por isso também foram eles textos que começaram por servir, ainda que silenciosamente, para fundamentar desde as suas margens uma outra actividade crítica, mais aplicada ou específica, concretamente relacionada com a obra de artistas contemporâneos, que simultaneamente foi decorrendo. E foi também por essa razão que me pareceu interessante separá-los, agora, dessas outras reflexões que, pelo seu carácter mais específico, por vezes urgente por necessidade de análise de obras concretas em situações concretas, se desviaram, sem por isso perderem autenticidade, de uma tentativa mais radical de produção teórica em sentido mais abstracto.

Gostaria, finalmente, de aproveitar para endereçar a todas as pessoas e instituições que, ao longo dos anos, me foram convidando para elaborar estes escritos, o agradecimento devido à oportunidade que me deram de ir tornando pública uma reflexão que, de outro modo, poderia ter-se esgotado nos limites de uma prática académica estrita sem outro eco que o das aulas.



Índice das secções

da reprodução	13
Secção I – A imagem-reprodução	21
Secção II – Animi Strenui – para uma teoria do <i>readymade</i>	63
Secção III – O pintor da vida pós-moderna	89
Secção IV – O espelho sem reflexo	123
Secção V – A Vontade de Representação	161



da reprodução

Poucos traços parecem distinguir com um sentido de evidência tão marcante a nossa época e a sua cultura artística como o fenómeno que designámos como a reprodução.

O processo reprodutivo nas suas relações com o fenómeno artístico – que Walter Benjamin começou por estudar, de forma quase intuitiva, numa das suas vertentes mais radicais, a da reprodutibilidade técnica –, constitui, em meu entender, um dos fenómenos mais radicalmente novos desta época e, também, um dos menos estudados, ainda que sobre ele se tenha construído em grande medida o paradigma da chamada Pós-Modernidade.

Tornou-se, de facto, num tema por excelência do nosso tempo, que encontraremos, no plano dos mais simples exemplos, no movimento que quase insensivelmente percorre situações tão díspares como as que vão desde as chamadas *covers* (versões) que se fazem na música popular, e que constituem apenas novas interpretações de antigos êxitos, até aos *remakes* que se fazem de clássicos do cinema ou à glosa, tipicamente pós-moderna, que se ensaiou na arquitectura através de revisitações paródicas aos modelos neo-clássicos, passando pelas retomas eruditas de temas populares na música contemporânea.

Ou, ainda, pelo fenómeno generalizado de catalogação e de divulgação, em livros e revistas ou na Internet, dos objectos mais significativos da nossa cultura visual. Todos estes aspectos parecem constituir outras tantas faces desse fenómeno generalizado de voragem reprodutiva.

Os princípios da citação, da colagem e da apropriação, não são exactamente novos. Encontramo-los constantemente no processo de constituição da cultura moderna. Joyce retomando fragmentos de conversas ouvidas nas ruas – a que chamou as epifanias –, Picasso citando os grandes mestres e géneros da pintura clássica para os transformar e desconstruir, ou Stravinsky e Bartok baseando-se em melodias tradicionais do folclore, serão exemplos que bastem para situar esta questão no que respeita à modernidade.

O que pretendo, porém, significar com a noção de reprodução é antes um modo radicalmente novo de entendimento da cultura que se baseia não no culto vertical da originalidade – que tanto caracterizou a cultura moderna como um pressuposto absoluto, isto é, aquela que se desenvolveu a partir de Kant – como, muito mais sensivelmente, na aceitação sistemática da matriz horizontal característica do princípio da repetição. O fenómeno da reprodução, entendido enquanto princípio generalizado, ocorre diferentemente, e muito mais próximo de nós no tempo e na cultura. Se procurarmos fazer a genealogia do seu aparecimento nas artes visuais, constatamos desde logo que uma das suas primeiras ocorrências se fez no movimento da pop-art. Antes da pop, com efeito, apenas encontramos um claro sentido da reprodução nas obras de um artista: Marcel Duchamp.

Ou, se quisermos procurar do lado da teoria da arte, nos escritos pioneiros de André Malraux em torno da figura do Museu Imaginário.

O que não significa que, historicamente, só com Duchamp se tenha materializado o fenómeno. Ele remonta, naturalmente, à invenção da imprensa, ao uso das técnicas de gravação, à utilização crescente da litografia, muito em voga ao longo de todo o século XIX e, mais claramente ainda, à invenção da fotografia.

Mas essas invenções técnicas não definiram imediatamente, e por si mesmas, um novo horizonte cultural. Quase toda a primeira metade do século XX, de acordo com o projecto moderno, continuou a ser atravessada por um desejo de inovação, de originalidade e de ruptura que não era compatível, pelo contrário, com o princípio da reprodução.

Todavia esta foi-se instalando a pouco e pouco, como esboço de uma nova matriz cultural, aproveitando de resto muitas dessas técnicas anteriormente formuladas e inscrevendo com a sua marca as obras e os procedimentos de um modo cada vez mais nítido.

Hoje constatamos que, em muitos domínios da cultura e sobretudo das artes, a matriz reprodutiva se tornou em muito mais do que um simples efeito ou do que uma mera consequência técnica, elevando-se progressivamente ao estatuto de um princípio, senão de toda uma estética.

É nesse horizonte que a obra de Duchamp se afigura como portadora de uma clara intuição deste princípio. De facto, Duchamp não apenas reproduziu, na década de 60, uma grande parte da sua obra anterior, através de múltiplos, de gravuras, de reedições ou de *fac-similes* – com as célebres edições promovidas por Arturo Schwarz, por exemplo –, como assinou cópias, mais ou menos exactas, de obras maiores de sua autoria: é o caso do “Grand Verre” cuja cópia meticulosa, realizada por Richard Hamilton – hoje na Tate Gallery em Londres –, o artista fez questão de assinar como obra própria.

Assumindo ainda, nessas cópias, uma atitude desvalorizadora do culto do original, de um modo que não deixa de evocar o seu gesto fundador de sobrepor numa reprodução da “Gioconda” uns bigodes e uma barbicha. Ele próprio construiu pacientemente um *musée-valise*, em acepção literal, integrando re-

produções em miniatura das suas obras (uma espécie de auto-museu imaginário) dentro de uma mala de viagem que, por sua vez, (re)produziu em quase duas dezenas de edições.

O princípio da reprodução constituir-se-ia assim como uma atitude mais profunda, mais íntima, relativamente ao próprio processo de construção das obras.

Como se, ao lugar sacralizado de uma cultura do singular, do original, do único, se viesse subrepticamente substituindo um gosto (de forte tonalidade pagã) cada vez mais evidente pelo múltiplo, pela cópia, pela repetição.

Não se trata, quando falámos de reprodução, exactamente do mesmo que referem os sociólogos da cultura, sobretudo Jean Baudrillard, na sua teoria dos simulacros. O simulacro substitui-se à realidade mimando os seus processos em efeitos: um travesti, por exemplo, funcionaria aí como um simulacro de uma mulher. A reprodução não se substitui à realidade. Antes refaz, incessantemente, a realidade, como se cada momento, cada acontecimento singular, só ganhassem consistência e sentido pela sua sistemática repetição. No que não se afasta da concepção freudiana de *trauma*.

Este fenómeno, porém, parece atravessar todas as áreas da expressão. Desde as experiências musicais – a música dita minimal repetitiva seria talvez o melhor exemplo, no plano das formas da chamada *high culture*, mas o rock é-o também no plano da cultura de massas –, até às artes das últimas décadas – de Warhol e Lichtenstein a Jeff Koons ou Sherrie Levine; do cinema, ao menos depois de Godard, à literatura, sobretudo no caso de experiências como as do *cut-up* de Brion Gysin e de William Burroughs; do teatro à dança, para o que bastaria lembrarmo-nos de certas concepções contemporâneas do bailado como as de Bob Wilson ou Pina Bausch, de Merce Cunningham ou Thwylly Tarp. Mas que, mais exemplarmente ainda, se configura no gosto reiterado que a nossa época cultural consigna a fenómenos como a moda, a televisão e a edição, ou a comportamentos aparentemente tão passageiros e anódinos como o *look* (que no jargão da nossa cultura popular se traduziu pobremente como o visual) e ainda a fenómenos aparentemente díspares como os da clonagem, do *design* ou ainda do crescente efeito da museificação no coração das sociedades contemporâneas.

Assim se entenderá pois a crescente importância que, nos dias de hoje, o fenómeno da moda assume enquanto paradigma de um sistema reprodutivo. Bem ao contrário, de resto, do modelo e das funções de distinção e de originalidade com que operou em outras épocas, e até pela indistinção cada vez maior que promove quanto às tipificações do belo, substituindo-lhes progressivamente imagens do casual, do convencional e do informe, serão provocativos signos de anti-forma.

Igualmente se compreenderá o modelo reprodutivo como forma por excelência da comunicação em televisão.

Este parece, aliás, ser-lhe não apenas essencial como constitutivo. Até pelo próprio modo de gestão do tempo utilizado na organização das grelhas de programas, que tendem a repetir-se em séries e em séries de séries. O que é por demais evidente nas novelas que, já de si mesmas, reproduzem não apenas situações da vida quotidiana como introduzem efeitos de temporalidade análogos dos processos do tempo real. Nisso aliás se baseia toda a mística contemporânea criada em torno da chamada transmissão em directo.

Ainda, e também, no modo como a televisão reproduz, em pequeno formato vídeo, as grandes obras clássicas do cinema ou de como incessantemente repete ciclos dedicados a realizadores de culto tornando-os em banais objectos de consumo cultural.

Do mesmo modo, a tecnologia dos computadores, com os seus ecrãs e outros aparatos, continua esta tarefa imensa, tendo-se o *scanner* tornado numa outra forma sofisticada do gesto reprodutivo depois de, durante anos a fio, a fotocópia se ter instituído como um sistema marginal de reprodução do texto contra a qual se insurgem hoje os defensores do direito autoral.

Da edição, enfim, onde os livros ou as revistas de arte fazem e desfazem reputações, promovendo imagens consensuais. Não apenas dos artistas como, mais fortemente ainda, do que é a arte. Ou que vão substituindo progressivamente o culto do original pela insistente valorização do documentado.

No plano dos comportamentos, para mudarmos agora de exemplos, um fenómeno como o do *look*, isto é, de uma micro-cultura baseada no critério do reconhecimento e da importância dada aos signos de aparência – valorizando-os por si mesmos sem lhes procurar qualquer legitimidade – constitui o mais evidente sinal da ascensão vertiginosa do culto da reprodução. Porque o *look* é, tão somente, e retomando um termo por excelência benjaminiano, a magnificação daquilo que o filósofo alemão designou por valor expositivo. O *look* é, também, um sinal maior da democratização cultural do gosto. Uma vez que, baseando-se num critério reprodutivo, inscreve a possibilidade de uma distinção que assenta na evidência paradoxal do seu simultâneo reconhecimento.

Ter um *look* é parecer diferente, repetindo embora todos os vestígios da semelhança. Os jovens que se precipitam para os concertos para assistir à exibição do seu ídolo assemelham-se curiosamente a este mas tornam-se distintos a partir dessa medida de semelhança. Porque a diferença se constitui precisamente na base de um princípio de repetição. Distinguem-se assim – social, colectiva e culturalmente – pelo modo como o reproduzem.

E, paradoxalmente, serão tanto mais distintos quanto mais perfeita for a sua capacidade de reprodução.

Vejamos agora, brevemente, o tema da clonagem. Como se sabe, a clonagem constitui um dos avatares daquilo que outrora Lyotard designou como a forma da techno-ciência contemporânea. Em que consiste a clonagem? Do ponto de

vista da biologia, e dito de modo muito simplificado, trata-se da constituição de um sistema genético independente e semelhante a partir de um outro sistema genético independente inicial. Ou seja, trata-se também de um processo que se inclui claramente num sistema reprodutivo.

Um filme como “Blade Runner” (baseado, ou reproduzido no plano cinematográfico, de uma novela de Phillip K. Dick) tematizou largamente a questão da clonagem que, noutros filmes (que por sua vez o reproduzem), reaparece tratada como um *leitmotiv* que integra já pacificamente o imaginário de massas. Ora a clonagem é, por excelência, uma aplicação técnica de um princípio de manipulação. Não parecem existir na natureza gémeos perfeitos e, durante séculos, olhou-se para esses fenómenos com alguma estranheza, como se decorressem de uma tarefa fáustica de libertação de forças escondidas e poderosas.

O *design*, a este título, figura-se na nossa cultura como uma disciplina particularmente esclarecedora do sentido reprodutivo. Constituiu-se como tal na sequência de movimentos como o *Arts and crafts*, que foram, nos seus pressupostos, precisamente o seu oposto, ou seja, que tentaram qualificar com um princípio de autoria reconhecível os objectos produzidos para uso comum.

O *design*, ao recuperar daqueles apenas o momento da sua inserção histórica, que lhe serviu para garantir antecedentes susceptíveis de o fundamentarem num corpo disciplinar autónomo, generaliza hoje, a coberto de marcas e de assinaturas de prestígio, uma estetização do valor industrial e, portanto, do princípio reprodutivo. Nessa medida se foi organizando como discurso disciplinador de formas, mais ou menos reconhecido, acabando por se instituir nos termos de uma modelização industrial mas aspirando ao estatuto de uma arte e de uma modelização do gosto.

Mas a reprodução afecta também outros campos, nomeadamente em reflexos económicos: por exemplo um quadro, uma vez reproduzido, tende a valer sempre mais do que antes de o ser. Por receio das falsificações, naturalmente, mas sobretudo porque a reprodução se tornou autêntico altar de um novo culto.

Do mesmo modo que, no campo da edição musical, crescem as ofertas das interpretações gravadas em vídeo ou áudio que concorrem, no plano do consumo caseiro, com o mercado dos próprios concertos e performances assistidas ao vivo, também a reprodução das obras de arte se tornou num *leitmotiv* cultural que alimenta editoras e satisfaz os consumidores culturais, para quem a posse do catálogo de uma exposição ou de um álbum dedicado a um qualquer artista constitui como que um digno *ersatz* da própria contemplação das obras.

A reprodução de obras de arte (sejam elas musicais, plásticas ou cinematográficas) tornou-se, assim, num mercado tão apetecido e explorado como o da própria arte. Sabemos bem, aliás, da existência de publicações onde se creditam mais-valias estéticas por simples inclusão de anúncios.

Também nesta esfera se inscreve a promoção de um gosto sempre alimentado pelos múltiplos – serigrafias, gravuras, edições fac-similadas, etc. – que dis-

pensam o próprio gesto do artista bastando-se com uma imagem, só aparentemente fiel, da sua obra – reproduzida ainda por cima em escala diversa – que o artista assina, depois, em vaga e cúmplice concordância e assentimento.

Ou, ainda, esse fenómeno todavia recente, da subtil inscrição de signos de fotogenia nas próprias obras de arte que parecem cada vez mais ser feitas na expectativa da sua futura reprodução. Desta esperam os artistas não apenas promoção, possibilidade de circulação e conseqüente creditação, como também um sinal da sua própria legitimação, a exemplo do que ocorria dantes com a sua aquisição e colocação num museu.

A prática corrente do museu imaginário tornou-se, assim, aos poucos, numa opção generalizada a que não parecem escapar as obras de nenhum artista vivo ou morto.

O segredo deixou de ser constitutivo da obra como critério e reflexo simultâneo da sua singularidade. A própria noção de singularidade, de resto, parece perder progressivamente os seus brasões de nobreza, sendo que os artistas são os seus principais mentores. Neste processo a pop-art desempenhou um papel do maior destaque.

Artistas como Andy Warhol ou Roy Lichtenstein, por exemplo, reproduzindo fotográfica ou serigraficamente motivos do quotidiano do consumo ou imagens de grande circulação em mero reflexo especular, e sobretudo inscrevendo essas técnicas como processos essenciais da própria realização da obra de arte, inverteram de um modo violento, e eventualmente irreversível, as próprias concepções que a nossa cultura guardava ainda face à ideia e à prática da singularidade.

No caso destes dois artistas refira-se ainda o facto de os seus próprios motivos serem, na origem, provenientes da cultura reprodutiva de massas. As latas de sopa Campbell, as caixas de Brillo, os desastres de automóvel em imagens de imprensa ou os retratos de Marylin e de Mao (Warhol) foram outros tantos ícones de tipificada reprodução antes de se tornarem motivos da pintura que por sua vez foram infinitamente reproduzidos pelo *merchandising* como novas imagens da arte em milhares de *gadgets* no mundo inteiro. Tal como as imagens de *comics* (Lichtenstein) são também exemplos dessa comum origem reprodutiva.

A pop-art foi, assim, o primeiro movimento conseqüentemente anti-romântico que teve lugar na cultura artística do ocidente ao longo dos dois últimos séculos. Porque à valorização do singular e do original opôs sistematicamente o culto da repetição e da série ou, numa palavra, do reproduzido. Já que mesmo o dadaísmo não conseguiu escapar à lógica romântica do cultural.

A tendência actual para a museificação, manifesta em todas as formas da cultura contemporânea, é claramente mais um outro dos fenómenos que parece dar razão a estas reflexões, mostrando a que ponto o processo atravessa todos os planos da nossa realidade cultural.

Ocorre que, se num primeiro momento da própria história da museografia se destinavam os museus a acolher as obras únicas, servindo estes exactamente para consignar às obras neles arquivadas a categoria de singularidades ou mesmo a reforçá-la, criando dispositivos de protecção, de sacralização e de raridade, hoje os museus mudaram de estatuto tendendo também eles para se reproduzirem, quer enquanto modelos de exposição quer de organização.

Os museus actuais tendem igualmente a favorecer a réplica, acolhendo, numa vertigem de tudo integrar, espécies que não foram ainda sujeitas à filtragem e à erosão do tempo e da história e que, como tal, acabam por perder em valor cultural aquilo que ganham em valor expositivo, para retomar os termos de Walter Benjamin, num movimento que desliza para a replicação e para a sua inscrição no sistema reprodutivo geral.

Possuir uma obra menor de um artista – o que se designa habitualmente como uma assinatura – é já em si mesmo reificar não a unicidade da obra mas antes algo que, não estando nela senão como um efeito de verdade, é essencialmente estranho à própria constituição de uma singularidade. É aliás bem possível que esse processo da reificação – que Marx, antes de todos, já havia associado à constituição da mercadoria identificando-a como *fétiche* – seja o que está na origem desta valorização generalizada da reprodução, sobretudo num período dominado por valores de liberalismo económico. Mas tudo parece indicar que é da natureza da própria democracia – atendendo aos seus valores dominantes que são contrários aos princípios do elitismo cultural – o advento dessa vitória evidente da cultura da reprodução.

Por outro lado parece ser verdade que a própria multiplicação dos museus tomados como modelos de organização, de classificação e de creditação dos objectos históricos, tendendo a reproduzir imagens parcelares da própria história fora dos seus lugares e contextos de origem e de acontecimento, favorecem a dimensão e a condição reprodutiva.

Dir-se-ia, ainda, que o fenómeno da reprodução está intimamente associado a um outro que ocorre simultaneamente nas sociedades contemporâneas: o da nomadização. Sendo que as culturas se validam hoje pelo efeito da circulação e da mediatização, ou seja, pela gestão da sua internacionalização ou da sua globalização, ocorre como consequência lógica uma progressiva perda na defesa dos valores locais, regionais ou nacionais, em favor de valores internacionais. Como, por natureza, não é possível a muitos museus a obtenção das obras singulares, e como a própria noção de singularidade tende a perder força no interior das malhas e da lógica da circulação, a tendência é, pragmaticamente, a de valorizar o exemplo possível em vez do singular.

Assim, a pouco e pouco, se vão criando situações de repetição – de obras, de nomes, de critérios – que tendem por sua vez para reafirmar o valor do processo reprodutivo. Também o tempo actual da circulação das obras no plano internacional é cada vez mais exterior ao tempo incomensurável da ocorrência

de uma singularidade. Dito de outro modo, não se pode pura e simplesmente imaginar uma obra como a de Cézanne a ser criada se o pintor se tivesse visto inserido numa lógica de aceleração temporal como aquela que vivemos.

Ou seja, por efeito colateral do próprio modelo de circulação incessante dos objectos culturais no mapa contemporâneo, o que acontece é que as mesmas obras são vistas por um número cada vez maior de pessoas: uma exposição de qualquer artista consagrado, até em virtude dos seus custos de produção, tende a ser mostrada em várias cidades e em vários países com vista à sua rentabilização, o que desde logo tende a multiplicar as formas de reprodução desses mesmos objectos.

Tendencialmente, e mesmo quando se trata de obras de artistas vivos e em processo de produção, os mecanismos de consagração cultural acabam por exigir dos próprios artistas, com uma cumplicidade quase geral da sua parte, uma resposta permanente em termos de oferta, o que necessariamente conduz a um efeito de reprodução (de efeitos de reconhecimento de obra) que acaba por sua vez por se inscrever na lógica da própria produção das obras, e como não poderia deixar de acontecer.

Do ponto de vista da recepção conhece-se bem o facto de o reconhecível ser uma *mot-valise* do sucesso. Assim, e na medida em que os museus tendem cada vez mais a ser guiados por critérios de sucesso que se medem quer pelo eco mediático quer pela quantidade de visitantes que acolhem, também os seus modelos de organização e de produção tenderão a repetir, de modo insistente, disfarçados apenas com breves efeitos de diferença, critérios que antes se viram comprovados e ratificados no plano do consumo cultural. Daí que a sua lógica de funcionamento tenda também para ser reprodutiva.

Tanto mais que tudo parece indicar que a própria creditação de um museu no actual processo de legitimação das artes passa muito mais pelo reconhecimento daquilo que ele tem de semelhante a outras colecções e referências já reconhecidas, do que aos critérios distintivos de uma aposta em valores locais, regionais ou nacionais.

Não por acaso os americanos e, depois, os japoneses, procuraram a todo o custo constituir colecções exemplares de obras de tradição e história europeia. As obras de arte tendem a inserir-se num sistema de circulação que é mais semelhante ao das colecções filatélicas – ou àquele que as crianças efectuam com os cromos – do que à defesa patrimonial das próprias tradições. Esta seria sempre vista, no contexto cultural actual, como sinal de desusado provincianismo.

Mesmo no caso da preservação de valores mais locais, os modos da sua creditação e da sua legitimação passam sempre por opções reprodutivas através da difusão tanto quanto possível massiça de *t-shirts* impressas, postais, catálogos ou miniaturas.

A obra original passa a funcionar, então, como índice creditor supremo dos seus múltiplos múltiplos, num horizonte reprodutivo a perder de vista.

Até quando?

SECÇÃO I
A IMAGEM-REPRODUÇÃO

Verso una teologia de la pittura

“O espaço não é outra coisa senão a subtilíssima luz”,
Proclo (citado por Erwin Panofsky).

Por várias vezes foi já recordada a expressão de Luca Giordano, citada por Palomino, segundo a qual, diante de “Las Meninas”, o napolitano (1632-1705) teria exclamado, em finais do século que foi de ambos, “Questa è una teologia de la pittura”.

Giordano nasceu no ano em que Velázquez completara já trinta e três anos. Oriundo de Nápoles, o pintor, que ficou conhecido por *Luca fa presto* pelos seus hábitos de rapidez na execução e pela variedade de estilos e de géneros que cultivou, foi discípulo de Ribera – Velázquez chegou, de resto, a visitá-lo na primeira das suas viagens a Itália – e tendo pintado alguns tectos no Pallazzo Medici-Riccardi, em Florença, ganhou fama que lhe terá valido o convite para pintar os tectos do Escorial que os especialistas têm considerado como a sua obra-prima.

O facto de se ter detido diante de “Las Meninas” não seria em si mesmo da maior relevância (quantos outros grandes artistas não se postaram já diante desta obra, e quantos não a glosaram, mesmo no nosso século?), não fosse ele ter sido um dos principais pintores napolitanos do século XVII, e ter escolhido a estranha expressão teologia para designar uma pintura.

Isto numa época em que o génio de Velázquez, apesar de todo o reconhecimento dos seus contemporâneos, amplamente testemunhado por documentos da época, não tinha ainda ganho a notoriedade que hoje lhe consignamos, reconhecendo-o como um dos maiores mestres da arte ocidental de todas as épocas.

Giordano, que viajara por Itália – de Nápoles para Roma e daí para Veneza e depois para Florença –, frequentando os mais conhecidos artistas do seu tempo, ele próprio reconhecido (e por vezes menos estimado) pela sua rapidez e prolixidade no ofício de pintar, era naturalmente um bom conhecedor da arte e dos artistas do seu tempo. Conhecendo-os de perto, não teria necessidade de se dar ao fácil elogio, tanto mais que era já grande a sua fama em Espanha

– o que se atesta pela grande quantidade de encomendas que obteve – e a sua enigmática exclamação diante da obra referida diz-nos não apenas da sua admiração como, sobretudo, nos dá notícia de uma primeira vez, de um momento inaugural em que este quadro foi entendido como um sistema ou como uma obra sistemática.

É neste sentido de obra-sistema, de resto, que Leo Steineberg a entendeu também, quando escreveu que “para fechar o sistema, resta ao observador contar com a sua própria presença; quer dizer, a consciência individual que saúda o quadro ao lado do rei e da rainha. (...) Assim como a presença real se olha a partir do interior do quadro para inspirar uma pintura, também o observador vê o quadro oculto engendrar a sua imagem especular que por sua vez é garantida pela presença do par real. O pintor apresenta-nos o real, o reflectido e o pintado como três estados independentes, três modalidades do visível que se produzem e se sucedem uma à outra num círculo perpétuo, a realidade, a ilusão e a réplica que a arte leva a cabo, movem-se numa circulação incessante.

Mas nada disso funciona se cada um não aceitar participar. (...) Somos espelhos colocados frente a frente, eus polarizados, reflectindo cada um a consciência do outro, num movimento sem fim; partilhando uma infinidade que não é espacial, mas psicológica: uma infinidade que não está presente no mundo exterior, mas na mente que conhece e se sabe conhecida. O espelho de ‘Las Meninas’ é justamente o seu emblema central, um signo do todo. ‘Las Meninas’ é, em si mesma, uma completa metáfora, um espelho da consciência.”²

Tal é o sentido do termo que empregou Giordano – talvez sem o suspeitar sequer – na sua forma precisa, quase exemplar. O termo “teologia” aplicado à obra de Velázquez, merecerá talvez, por estas razões, que sobre ele nos detenhamos um pouco mais atentamente.

O século XVII, como se sabe, depois de um surto neo-platónico³ nos seus inícios, havia revalorizado os pensamentos de Aristóteles e de S. Tomás, formulando os princípios de uma Nova Escolástica.

Ora o termo “teologia” reaparecera justamente alguns séculos antes, no vocabulário filosófico, mais precisamente no século XII, e pela voz de Abelardo, como designando um novo campo de reflexão de índole lógico-especulativa quanto ao conhecimento que os homens podem ter de Deus, e inscrevendo a marca de uma separação entre o saber sagrado e o saber profano.

Esta nova significação que se lhe atribuíra, vinha pois instituir o ponto de partida para um outro modelo de reflexão que se substituíra progressivamente ao plano do simples comentário sobre Deus pelos filósofos, que era como se havia delimitado até então o entendimento da palavra teologia.

² Cf. Leo Steinberg, “Velázquez ‘Las meninas’”, in *October* n.º 19, 1981, p. 55.

³ Cf. nomeadamente Sylvie Deswarte-Rosa, “Neo-platonismo e arte em Portugal” in *História da Arte Portuguesa*, vol.II, ed. Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, 3 vols., p.511 e segs.

A teologia abelardiana e, depois, aquiniana, configurou portanto, de então em diante, a medida do alcance de um “saber” sobre Deus que se passava a organizar a partir de uma metodologia própria, a dialéctica, e que elegia o estudo das Sagradas Escrituras como seu objecto, procurando, a partir do Texto Sagrado, estabelecer as linhas de uma especulação racional que ultrapassava em ambição o plano do simples comentário ou o da glosa.

S. Tomás de Aquino, continuando a desenvolver a tese proposta por Abelardo, ao recuperar um modelo interpretativo baseado na releitura do pensamento de Aristóteles, assumiu precisamente que se o fundamento de qualquer ciência consistia no estabelecimento dos chamados princípios primeiros, também a teologia, enquanto Ciência de Deus, deveria formular os seus próprios primeiros princípios, e que estes se poderiam tomar a partir da ideia de Revelação.

Um teólogo do nosso século, reconhecido estudioso do pensamento de S. Tomás, M. D. Chenu, escreveu a este respeito que “pela introdução da epistemologia aristotélica, tinha-se constituído no século XIII, numa reflexão explícita, a teologia como ciência”⁴.

Ora aquilo que gostaria de propor é que a tarefa de Velázquez, a sua incansável tarefa, desenvolvida na mais árdua solidão com um cuidado meditativo e fleumático – que de resto já através de certas cartas de Filipe IV se pode testemunhar –, prende-se justamente com algo desta mesma ordem: a tentativa de formular, através da pintura, uma ordem de construção e de sistematização de tipo científico, a partir do estabelecimento daquilo que também se poderia designar como os princípios primeiros da pintura.

Por isso talvez se tenha sempre recatado de muito pintar – a sua obra, apesar de tudo, é relativamente exígua –, ou de se exercer *fa presto*, como a do seu jovem admirador Giordano.

Velázquez trabalhava lentamente. Tal parece ser, de resto, uma das possíveis constatações a tirar dessa imagem de pincel pintado que se suspende no gesto suspenso com que se pintou o pintor.

Tudo, na sua obra, indica uma distância – uma distância que não tem em si qualquer vestígio de desdém ou de crítica –, mas que antes se fixa sobre os objectos do mundo revertendo-os constantemente no idioma da pintura. Velázquez procurou com argúcia, ou com sageza, esse idioma, a sua gramática, à maneira quase de um teólogo.

Vejamos porém agora uma outra anotação que nos permitirá avançar ainda um pouco mais nesta perspectiva. Continuando a seguir Chenu nos seus passos, podemos ver que mais adiante na mesma obra escreveu este autor: “O teólogo não conduz o seu olhar sobre as coisas, sobre as realidades perceptíveis à

⁴ Cf. Pierre Chenu, *La théologie comme science au XIIIème siècle*, ed. Vrin, Paris, 1957, p. 10.

experiência, sensível ou espiritual, mas sobre palavras, frases, escritos: a sua curiosidade não se renova pela descoberta de novos objectos, mas pela leitura ainda e sempre retomada dos textos”⁵.

Assim também, parafraseando, se poderia dizer de Velázquez que o pintor não lançou o seu olhar sobre realidades perceptíveis à experiência sensível ou espiritual, ou melhor, que não se ficou por elas, como não se deteve na descoberta de novos objectos, mas inclinou-se antes sobre palavras, frases, escritos – e a propósito recordem-se as leituras e discussões em torno de Platão e do neoplatonismo que se sabe eram prática corrente no atelier sevilhano de Pacheco, sogro do artista, onde este fez a sua aprendizagem.

Julián Gállego escreveu: “Não é que desdenhem a teoria imitativa ou naturalista tirada de Aristóteles, mas sujeitam-na à expressão da Ideia.”⁶ Mas não se tratava apenas de pensar em torno dessas formas discursivas como, sobretudo, de reflectir sobre obras da própria história da pintura – e tal terá sido o sentido maior das suas deslocações a Itália onde não se cansou de visitar colecções e artistas.

Do mesmo modo aliás se entenderá a presença, na parede ao fundo da sala de “Las Meninas”, de “reproduções” de obras de, entre outros, Rubens, Jordaens e Martínez del Maso, curiosamente genro de Velázquez que assim introduzia uma referência familiar própria⁷.

Dito de outro modo, todos estes elementos aparentemente díspares poderão servir para demonstrar a preocupação do artista em operar a partir de dados que reflectiam justamente sobre aquilo que, na pintura, se lhe afigurava como possibilidade de construção de um sistema, o que pressupunha o entendimento da pintura como uma linguagem.

Por isso “Las Meninas” nos aparece como uma fulgurante construção linguística, um sistema em que cada signo reenvia para um outro, entre si se referenciando, numa totalidade fechada – de onde também, e retomando os incontornáveis princípios de Wollflin⁸, que a sua não corresponda exactamente a uma

⁵ Idem, p. 16.

⁶ Cf. Julian Gállego, Velázquez, ed. Alianza, Madrid, 1994, pp. 18 e segs. De resto, já em 1548 o nosso Francisco de Hollanda, em *Da Pintura Antigua*, ed. IN/CM, Lisboa, 1984, escrevera: “A pintura diria eu que era declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segundo natureza.” Ora J.A Maravall, na obra que vimos citando, a pp.24-25, refere justamente Hollanda e Guevara como autores de possível repercussão sobre Velázquez.

⁷ Cf. Fernando Marías, “El genero de ‘Las Meninas’ — Los servicios de la familia”, in VV. AA. *Otras Meninas*, ed. Siruela, Madrid, 1995, p. 271.

⁸ Cf. Heinrich Wollflin, *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art*, ed. Gérard Monfort, Paris, 1986.

forma barroca, como o pretendem alguns autores e em particular Maravall⁹ –, idêntica, na sua objectualidade, a um sistema de prosa e capaz, por essa mesma razão, de traduzir na sua própria linguagem aquilo que, noutra lugar designei como a prosa do mundo¹⁰.

Trata-se sobretudo de transformar a pintura num instrumento de re-velação do visível. E não sendo o visível, conforme seria decorrente das teorias neo-platónicas, tão só aquilo que se dá a ver mas antes algo que está aquém ou além da “superfície das coisas” ou, dito de outro modo, não sendo as coisas, na sua imediatidade, senão aparências – sombras ou cópias inféis de uma realidade intangível –, tornar visível, para retomar a muito bela expressão de Paul Klee, outro pintor de tradição platónica, e sobretudo através da pintura, constituiria então uma operação de sistematização de uma ordem (perfeita) das representações que não se deveria já apenas referir directamente às próprias coisas, mas antes a uma suspeitada essência dessas mesmas coisas.

Ramón Gaya dirá que “Velázquez não acredita na cor; mas, claro, posto a invocar a verdade, a verdade da realidade, quis que esta acudisse completa, inclusive com as suas máscaras de luz, com as suas figurações, com as suas mentiras luminosas. (...) Velázquez desconfia da cor, mas acolhe-a, acolhe-a caritativamente, quer dizer, sem debilidade, sem voluptuosidade.”¹¹

Ou seja, ele terá procurado, retomando a fórmula de Michel Foucault, representar a representação, justamente na medida em que procurou representar não as coisas nelas mesmas, realidade em que parece não acreditar, mas antes as coisas enquanto meras representações, “essa rara inclinação sua a não ser obra, a não ser corpórea”, nas enigmáticas palavras de Gaya¹².

Ou então, dito de outro modo, tornar visível aquilo em que as próprias coisas são já representação de algo que não está nelas senão como vestígio ou sombra de uma realidade mais essencial: tornar visível, eis no que consistiria, resumindo então, a tarefa da representação, segundo Velázquez.

Daí que, na sua pintura, e mais em particular em “Las Meninas”, afinal um quadro aparentemente tão *tropo vero* como o célebre e celebrado retrato de Inocência X, tudo nos apareça recoberto de uma espectralidade, de uma espécie de velatura, de uma atmosfera sem peso em que tempo e espaço se confundem na dimensão terceira de uma quase identidade.

Uma identidade que vem dessa pura suspensão do tempo e do espaço, em que alguns signos se podem detectar: assim, a mão do pintor, qual maestro, que

⁹ José António Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, edição Alianza, Madrid, 1987.

¹⁰ Cf. meu livro *O Plano de Imagem – Espaço da representação e lugar do espectador*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1996.

¹¹ Cf. Ramón Gaya, *Velázquez Pájaro Solitario*, ed. Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada, 1984, p.31.

¹² In idem.

se suspende no acto de pintar, num enigmático gesto que instaura um campo indefinido, acontecendo algures entre a hesitação e o repouso; assim, o fidalgo Nieto Velázquez, seu homónimo, que ao fundo do quadro entra e sai de cena ao mesmo tempo numa “oscilação imóvel”, como lhe chamou Foucault; assim, ainda, essa quase petrificação das personagens do quadro, que parecem ter interrompido subitamente o seu murmúrio para se fixarem cristalizadas e silenciosas senão emudecidas num espaço de além-cena que, mais do que qualquer outro, o olhar sereno do pintor designa, paradoxalmente atento e distraído ao mesmo tempo.

Jonathan Brown pôde escrever: “Ao reproduzir fielmente as linhas principais da sala em ‘Las Meninas’ e em tal escala, Velázquez conseguiu fundir o espaço real diante do plano da pintura com o espaço ilusionista representado no seu interior. Esse espaço projectivo resultante estava destinado a Filipe e Mariana, cuja presença implícita adquiria, assim, uma nova dimensão. Ao fazer plausível a ilusão da sua presença, por outro lado, Velázquez conseguia outro tanto tradicional a favor da pintura: o seu poder de conferir a imortalidade. A reincarnação incessante de Filipe e Mariana, proporciona-lhes uma existência livre dos estragos do tempo e, o que era mais importante para os objectivos de Velázquez, ficava garantida a presença dos monarcas como testemunhas perpétuas de uma arte digna de reis, precisamente em função dessa sua presença (...). Se a tela que está diante de Velázquez fosse realmente ‘Las Meninas’ teríamos diante de nós um soberbo *conchetto* que aprofundaria o significado da pintura: o rei e a rainha seriam testemunhas na criação da própria obra de arte que declara a nobreza conferida por si mesmos sobre a arte da pintura.”¹³

A figura do artista apresenta-se-nos pois como que cheia dessa serenidade que suspeitamos haverá de ser própria do teólogo quando interroga o texto, ou aquilo que no texto é cifra, para melhor o decifrar através de um outro texto. E aquilo que o pintor-teólogo ou pintor-filósofo vê, aquilo que decifra para além do imediato visível, será não apenas a possibilidade de fundar a pintura enquanto sistema de signos que entre si se referem, mas também fazer daquela o lugar por excelência de inscrição de uma nova subjectividade até então ausente dos seus tradicionais caminhos.

Ela configura-se, por um lado, na presença tutelar do próprio artista como personagem soberana no interior do quadro, assumindo numa espécie de “nominalismo pictórico” e numa “pintura na primeira pessoa” (segundo as expressões de Maravall¹⁴) os contornos de um “pingo, ergo sum”, que arrasta para o interior da própria história das formas uma modalidade reflexiva que pairava já nas formas do pensamento. Recorde-se que Descartes publicou o seu *Discurso do método* em 1633 e que o quadro data de 1656 e que, portan-

¹³ Cf. J. Brown, *On the meaning of “Las Meninas”, Images and ideas in seventeenth spanish painting*, ed. Princeton University Press, Princeton, 1978, pp. 120 a 130.

¹⁴ Op. cit., p. 71.

to, mesmo que o artista não tenha tido conhecimento directo desta obra fundamental, interessando-se, como se sabe, pelas obras de reflexão e possuidor de uma rica biblioteca, não é impossível e é mesmo provável que da obra de Descartes tenha tido conhecimento nas discussões da culta corte espanhola, que se sabe frequentava, senão nas suas várias deslocações a Itália.

Mas a presença dessa nova concepção da subjectividade encontramos-la, por outro lado, na referência ainda, e como já o defendi noutra lugar, a uma modalidade de comportamento que o aproxima das concepções maneiristas de um Baltazar Gracián¹⁵, e onde se inscrevem, para além dos modelos de uma nova subjectividade, também aqueles que decorrem de uma outra concepção da própria historicidade e, correlativamente, do lugar do sujeito na história.

Dir-se-ia então que, marcado embora por concepções neo-platónicas que lhe haveriam de chegar, como antes referi, dos anos já longínquos da sua aprendizagem sevilhana no atelier culto do seu sogro, Velázquez tentava, ao mesmo tempo, forjar o desenho de uma nova racionalidade que decorria de uma dupla reflexão em torno do problema do sujeito e do problema da história, na tentativa de os conjugar através do seu instrumento por excelência, o da representação.

O sujeito torna-se histórico justamente na medida em que, sendo embora portador de uma subjectividade própria, pessoal, se passa a compreender e a reflectir num contexto progressivamente mais alargado que ultrapassa o mero âmbito do familiar e mesmo do comunitário próximo – o da aldeia, o da cidade –, para se inserir cada vez mais na esfera ampliada do político. No caso do nosso artista, essa esfera delimita-se muito claramente: é a da corte.

Esse contexto é pois, ao mesmo tempo, histórico e subjectivo, ou seja, lugar de cruzamento do fluxo de uma experiência pessoal (ou autoral, como aqui começa já a tornar-se muito claro) com o campo mais vasto de uma historicidade.

Explico-me: na medida em que cada sujeito será, doravante, portador de uma história pessoal, que se inscreve no campo mais vasto de uma história geral ou de uma política, relativizam-se essas noções e funda-se um novo paradigma na compreensão de um e do outro elemento inaugurando-se aquilo a que propriamente se poderia chamar uma história das subjectividades.

“Las Meninas” testemunha afinal disto tudo. Se o pintor aí aparece figurado como sujeito por excelência, tal só pode ocorrer porque a sua própria história se cruza, se entrosa, se funde, com a história mais geral da corte espanhola, onde ele próprio assume os contornos de uma personagem. Daí que não se possa também estranhar o progressivo interesse do pintor, que os vários biógrafos atestam, de fazer crescer a sua influência e o seu estatuto social no interior da complexa corte de Filipe.¹⁶

¹⁵ Cf. Maravall, op. cit., p.16.

¹⁶ Cf. Julián Gallego, op. cit.

O sujeito torna-se, assim, sujeito histórico e portanto portador de um sentido e de um desejo de história, deslocando-se do espaço por assim dizer cinzento do anonimato do ofício para o lugar identificável da cena da história onde se destaca, na sua nova posição, histórica e social, de artista¹⁷.

Nesta nova concepção, muito claramente se assiste à instauração de um outro princípio que, de momento, se deixará por aqui apenas apontado, a saber, o de um novo espaço mental em que a consciência da história progressivamente vai ganhando o desenho, que os séculos imediatos irão consagrar, de uma consciência da cultura, que por essência se dicotomiza em relação à natureza.

Tal será também, assim me quer parecer, o sentido mais profundo do espaço fechado tal como aparece representado em “Las Meninas”. Sala vasta em que a luz penetra sem se entender exactamente de onde chega, em que todas as personagens são humanas – de facto, mesmo o cão deitado nos aparece imbuído de uma domesticidade que como que o humaniza – e todo o quadro, construído embora segundo o modelo perspéctico albertiano, aparece limitado, interrompido por uma parede que inibe a profundidade de campo infinita. E se uma porta se abre ainda no fundo, essa porta é cega, está lá justamente para acentuar, para sublinhar, para reforçar a clausura desse mesmo espaço.

Porta que dá sobre outro espaço do qual nada conhecemos senão que pode ser atravessado por outra personagem, no caso um fidalgo com funções identificadas na corte, que está ali para assinalar a função de uma passagem. Passagem que, em termos de história da pintura, é justamente a da representação da natureza à representação da pintura. Pintura que doravante se entenderá cenograficamente como lugar de uma cena, isto é, de um código, ou seja, de uma linguagem, e que não se poderá representar senão como cenário onde a história se inscreve sujeita às regras ou às maneiras de um jogo previamente codificado nos manuais da cortesia, da linguagem, da corte.

Cenário pois – do mesmo modo que um jardim assinala sempre e antes do mais um modo de organização humanizada de um espaço que antes era natural – que por essa razão mesma se opõe a uma ideia da natureza que se consubstanciara na história das formas a partir do Renascimento. Cenário então da cultura, por oposição à *natura*.

Valeria a pena evocar aqui as palavras de Panofsky quando escreveu que “a perspectiva é, por natureza, uma arma de dois gumes; por um lado oferece aos corpos o lugar para se despregarem plasticamente e moverem-se mimicamente mas, por outro, oferece à luz a possibilidade de estender-se no espaço e diluir os corpos pictoricamente; procura uma distância entre os homens e as coisas (...)

¹⁷ Cf. J.A. Maravall, op. cit., pp. 71 e segs. Para o caso português leia-se o estudo fundamental de Vitor Serrão, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, ed. IN/CM, Lisboa, 1983.

mas suprime de novo esta distância porquanto absorve de alguma maneira no olho do homem o mundo das coisas existentes com autonomia face a ele (...) Assim, a história da perspectiva pode, com igual direito, ser concebida como um triunfo do distanciante e objectivante sentido da realidade, ou como um triunfo da vontade de poder humana de anular as distâncias; ou então como a consolidação e sistematização do mundo externo; ou, finalmente, como a expansão da esfera do eu.”¹⁸

Assim, se todo o esforço da construção da teologia como ciência havia sido erguido em função dos critérios de uma racionalidade emergente referida ao estudo não apenas do Texto Sagrado como sobretudo das próprias possibilidades do conhecimento, aquilo a que se assiste na obra referida de Velázquez, creio, é também a uma tentativa consciente de instrumentalizar a pintura como meio e, ao mesmo tempo, como veículo de comunicação do próprio conhecimento, através de uma sistemática racionalização, inscrita no modo de construção do seu espaço interior. Daí pois a pertinência, que aqui se entenderá também em sentido linguístico – da expressão empregue por Giordano.

Se as coisas são representações – de um mundo ideal, de uma realidade intangível, numa palavra, de essências –, então a verdade dessas coisas deverá buscar-se através de uma outra representação que as apresente, que as presentifique, na sua estrita condição de cópias. E que, por ser ela mesma representação, será talvez mais verdadeira do que as próprias coisas, aproximando-se mais desse ideal – ou desse conhecimento – do que das próprias coisas que reporta.

Por essa razão também tudo o que nesta obra nos aparece imbuído de uma ambiência espectral nos parece ao mesmo tempo animado de um movimento em direcção à virtualização daquilo que se representa.

E, neste aspecto, o que desde logo nos aparece como o mais acabado e perfeito exemplo desse processo de sistemática virtualização, será justamente a própria representação virtual dos reis de Espanha.

Aparecem estes como que fixados numa imagem especular, sem consistência nem profundidade, ou antes, num espaço virtual em que a profundidade é invertida ao ser como que devolvida ao espaço exterior da própria representação, num lugar que jamais poderá ser re-ocupado pelos seus protagonistas primeiros que, através desse gesto, se realizam – no sentido em que se actualizam – no lugar do espectador.

Virtualizados os reis num espelho, estes ganham o estatuto de um símbolo no qual se poderá rever então o espectador em situação de definitiva pertença a uma outra realidade que passa a ser aparência ou sombra, senão mesmo projecção de uma realidade superior, simbólica e intangível, que sobre o mesmo espectador dimana com a sua carga de espectral essencialidade.

¹⁸ Cf. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, edição espanhola Tusquets editores, Barcelona, 1985, p. 51.

A propósito de Cristo escreveu ainda Chenu que, “tenha ele que pensar Deus, o homem pensá-lo-á humanamente, quer dizer segundo o processo do seu discurso”. Esse “processo do discurso”¹⁹ ou, melhor, esse estatuto de uma discursividade, leia-se de construção de um modelo linguístico ou, mais simplesmente, de uma linguagem, parece ser justamente aquilo que Velázquez procurou instituir no próprio “interior” da pintura. Da sua pintura.

Nesse sentido vai, de resto, uma outra breve meditação, feita ao seu gosto paradoxal, de Ramón Gaya: “Para Velázquez, a realidade, o corpo da realidade, é algo imprescindível, mas também sem muita importância, ou seja, é algo que sendo absolutamente imprescindível, não é decisivo; o decisivo estará dentro, encerrado dentro, transparentando-se. Velázquez pinta essa transparência; de aí que a realidade que acaba por nos apresentar – tão verídica – não seja propriamente realista, quer dizer, corpórea, pesada, avultada, mas imprecisa, indecisa, insegura, móvel, quase precária, atrever-me-ei a dizer. A realidade nas telas de Velázquez é como uma realidade de fumo, esfumada, neblinosa, delgadíssima. (...) A sua pintura, ou o que irremediavelmente resta de pintura na sua obra – esta também irremediável – não é nunca um canto adulator, exaltador da realidade, mas a clara, calma, alta homenagem a um vívido centro misterioso que a realidade transporta em si mas que não é ela.”²⁰

Assim de resto se poderá melhor entender esse processo de quase des-realização numa dimensão espectral que parece testemunhar-se nesse admirável Cristo que pintou, em que à solidez e à espessura de um corpo, à sua corporeidade, parece querer substituir-se, através de um movimento que lhe é quase interior, uma descorporização, uma espectralização, a passagem para uma fixação fantasmática, virtual, de um quase *devir-alma*.

Marmóreo contra uma noite escuríssima e ancestral – nunca talvez o jogo dos contrastes entre claro-escuro terá sido tão radicalmente utilizado até então –, situado embora ao nível de um plano de terra, o Cristo velazquenho é testemunha, no seu próprio corpo, ou no que dele resta, de uma passagem de um estado a outro, de uma quase cristalização da própria transparência.

Ou seja, de um processo progressivo de virtualização e de descorporização ou de transparentização rumo a uma realidade nebulosa e delgadíssima. Quer dizer, quase sem espessura, essencial. Caminhando em direcção daquilo que Duchamp terá pretendido designar através do termo *infra-mince*.

Curiosamente, aqui não é o espaço que se torna transparente, como no espaço já quase renascentista de um Duccio²¹, por exemplo. Pelo contrário, o espaço torna-se quase opaco, sem profundidade, ou então com a profundidade ilimitada de um buraco negro, sem fim, noite de todas as noites. O corpo, esse tor-

¹⁹ Idem, p. 69.

²⁰ Idem p.55.

²¹ Cf. Panofsky, op. cit.

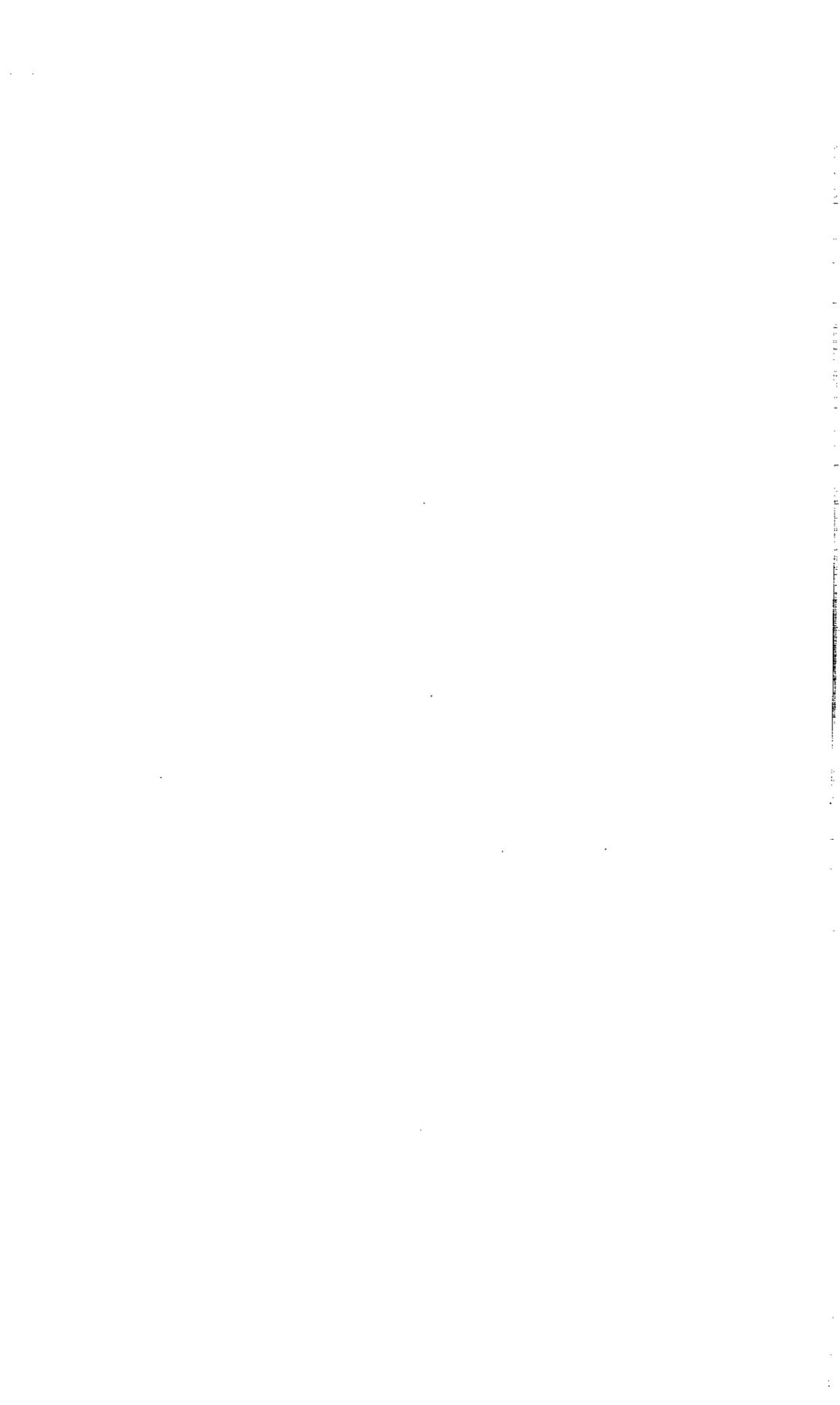
na-se, por contraste contra o fundo de espesso negrume dessa noite, elemento quase transparente na sua lividez que é sinal da sua transfiguração anunciada. Assim também nas personagens de “Las Meninas”. Não porque haja uma “regressão histórica” na forma de representar o espaço, mas antes, e como atrás tentei demonstrar, porque há quase uma negação desse mesmo espaço em função de uma outra e nova necessidade: a de inserir, através do artifício de um contraste com a sua opacidade material, a transparência dos próprios corpos enquanto portadores de um conhecimento que, sendo racional, não pode deixar de ser, por isso mesmo e ao mesmo tempo, subjectivo e histórico.

Trata-se pois, neste quadro, não apenas de elevar o género do retrato, então menor na escala hierárquica, como assinalou Julián Gállego²², a um género maior, como de o inscrever de um novo valor testimonial em que se reflectem o âmbito da instância subjectiva e o da instância histórica ou política, como tentei defender.

Daí que de facto tudo pareça querer indicar que quer na famosa exclamação de Gaultier – “Où est donc le tableau?” – quer na de Giordano já citada, se tenha como que intuído uma espécie de fio condutor para a “razão de ser” de tão solitária obra na história da pintura europeia ou espanhola, não apenas da sua época.

Mais do que uma pintura, ou do que mais uma pintura, por genial que seja, esta não é exactamente uma obra de pintura mas antes, mais profundamente, e como logo o intuiu Luca Giordano no seu tempo, aquilo que propriamente se poderia designar como uma teologia da pintura, quer dizer, uma obra de arte total.

²² In op. cit., p. 30.



As margens da obra

“What is visible may contain the invisible; what is audible, the inaudible; what is palpable the impalpable. Perhaps also what is thinkable may contain the unthinkable”,

Novalis

Será preciso, talvez, começar por me desculpar junto de vós, por vir falar de Velázquez na sua própria terra. Teríeis razões para me interrogar sobre quem me conferiu a autoridade ou a legitimidade para o fazer, ou em que medida me posso permitir tal ousadia.

De facto, o nome de Diego Velázquez tornou-se de tal maneira um emblema da própria Espanha, na sua configuração moderna e ainda actual (basta recordar a itinerância trágica da obra nos tempos de Pérez-Rubio durante a Guerra Civil espanhola), que vir aqui, enquanto estrangeiro, falar do seu nome e daquilo que, através da sua obra, se me revela – e entendo por bem dizer que essa revelação não é afinal senão a demonstração do seu próprio enigma –, poderia parecer, da minha parte, como que uma arrogância.

Aqui se devendo justificar então a questão da legitimidade do meu falar: a partir de um dado lugar de enunciação, que é o da História da Arte, poderei pretender circunscrever o meu dito no âmbito da autoridade que me é conferida por esse mesmo campo (da historiografia) em que se inscreve o ponto de partida do meu trabalho. Mas será que tanto basta para legitimar um discurso?

Porém, a meu favor, e para além deste ponto de partida, que não resolve mesmo assim por inteiro a questão da legitimidade de uma abordagem – grandes especialistas espanhóis se debruçaram, ao longo dos anos, antes de mim e com certeza com mais brilho, sobre a vastidão dessa obra –, vou tentar avançar alguns argumentos, que valem o que valem, e que justificarão esta audácia.

O primeiro, será, então, de ordem biográfica. Refiro-me à ascendência portuguesa do pintor, por via paterna – o seu avô paterno seria um Silva, originário do Porto –, que de certa maneira me autoriza a vir procurar na sua obra, mesmo se visivelmente o não encontro, o rasto dessa ascendência que nos é comum ou, ao menos, constatar a sua ausência.

De facto, ao longo dos anos, e já vão alguns que me dedico ao estudo dessa obra, nada se me depara como relacionável entre a sua pintura e a pintura

portuguesa da mesma época, sequer com a cultura portuguesa sua contemporânea.

A marca dessa ausência, inscreve-se porém, como que subliminarmente, num corpo de questões que importaria retraçar: a saber, em que medida a obra de um artista pode criar a sua própria tradição, surgir de uma dimensão em que não encontramos a referência que o precede, que o explica, o justifica e contextualiza numa linhagem, permitindo que essa obra seja, ao mesmo tempo, para usar um adjectivo que Julian Gállego qualificou como detestável, emblema maior da sua própria época.

A esse signo, inscrito (como não poderia deixar de estar) na sua obra, e no entanto não visível materialmente, senão através da elaboração de uma rede de relações que o evidencia justamente como signo de uma ausência, gostaria de designar, por agora e antes de lá voltar mais adiante, como a singularidade de Velázquez.

O meu segundo argumento, mais plausível, mas quiçá mais demagógico também, porque estão por explicar as razões que nos autorizam a enunciá-lo deste modo, reside, por assim dizer, e paradoxalmente por oposição ao anterior, na universalidade de Velázquez: quer dizer, o que decorre da sua aparente pertença a um suposto “património da própria humanidade”, que autorizaria que cada um viesse interrogar essa mesma obra como se ela fosse, afinal, algo designável como de pertença comum.

A alegada “universalidade” torna-se pois um termo que importa também desconstruir e interrogar, na sua pertinência, como na sua própria legitimidade. E logo aqui nos deparamos com um dispositivo de transferências múltiplas, diria até de oposições, entre estes termos: singular/universal ou, melhor, singularidade/universalidade.

Terceira questão afinal, a desta relação antinómica, que também aqui, e a propósito desta mesma obra, gostaria de tentar pensar, uma vez que no que respeita a esse dispositivo – decorrente da relação entre os dois termos – se deverão igualmente tentar interrogar as razões da sua eventual pertinência.

Temos pois, e para começar, três questões, e nenhuma delas pequenas, que dificilmente poderíamos integrar no estrito domínio da História da arte, ainda que a ela necessariamente se tenham que referir. Tão-pouco as poderemos situar no campo, de si mesmo mais especulativo, da Estética, ainda que a questão que as trabalha, recorte justamente o perfil nebuloso de uma meditação, senão mesmo de uma inquirição estética.

Onde as colocar então ou, melhor, a partir de onde, de que lugar de enunciação se nos torna possível meditar sobre o seu âmbito de problematização?

Por agora, sugiro que nos situemos no domínio mais modesto, ainda que mesmo assim ambicioso, da Teoria da Arte, entendida no sentido que Adorno deu ao termo como teoria da cultura.

Eis que subitamente, e antes mesmo de nos colocarmos questões suscitadas pela obra fundadora de Vélazquez que directa ou indirectamente possamos referir ao supracitado campo vasto e de fronteiras incertas que é o da História da Arte, vemos designar-se um novo feixe de questões preliminares cujo aflorar parece justificar-se por si mesmo num plano introdutório, e que parecem surgir do próprio modo como um problema se define em função da construção da sua própria enunciação. Ou, dito de outro modo, que se começa a definir a partir do próprio momento em que se esboça o contorno de uma reflexão.

De facto, antes de prosseguir esta reflexão, queria deixar bem claro que entendendo que a formulação de uma questão é o próprio objecto de qualquer aproximação ao trabalho do pensamento. As respostas a uma dada questão variam pois em função dos termos em que a questão é colocada e, mais do que formular respostas, a nossa tarefa, no plano quer da História da Arte, quer da Teoria da Arte, quer da Estética, não poderá ser outra senão a de formular questões. O modo de enunciar uma questão designa *ipsis verbis* a sua “pertinência” no sentido que os linguistas dão a este termo.

Uma dada questão é, nesta perspectiva, e antes de tudo o mais, a forma da sua enunciação, o modo como nela se designa o campo de uma interrogação sobre um dado objecto que é o seu problema. Da forma dessa enunciação depende a pertinência das respostas que encontramos para ela. Uma obra de arte não é, neste sentido, senão o modo de enunciar uma questão: ela interroga aquilo que a antecede e projecta sobre o seu devir a luz das interrogações que suscita fora de um plano discursivo.

Tentando recapitular, agora mais rigorosamente, as múltiplas questões atrás enunciadas, deveríamos então referir as seguintes:

- 1) a validade de abordagem no campo da Teoria da arte neste domínio;
- 2) as relações entre singularidade e universalidade;
- 3) os antecedentes biográficos do artista e o modo como chegam (ou não) a encontrar a sua inscrição na obra;
- 4) o modo como – e esta não será a menor delas –, uma certa maneira de colocar uma questão vai designar um campo de interrogações distinto daquele que uma outra abordagem deixaria à vista enquanto arquitectura de reflexão.

Poderá dizer-se, para já, que estas questões, se existem como pertinentes, ocorrem por assim dizer como que nas margens da obra de Velázquez.

Até que ponto, porém, será legítimo começar a interrogar uma obra de arte a partir das suas margens? O que são as margens de uma obra, e como é que elas a determinam, se é que estas a determinam? As margens de uma obra são anteriores a essa obra ou são afinal relações que se podem descobrir só *a posteriori* e em função da própria obra?

Começando a avançar hipóteses de respostas às várias questões preliminares que se me colocaram neste desafio de abordar, uma vez mais, esta obra, diria

que toda a abordagem de uma obra de arte – seja ela um quadro, uma peça musical, uma escultura, uma obra de arquitectura, uma obra literária ou cinematográfica, e tendo desde logo em conta que podemos aceitar pacificamente uma designação tão generalista e imprecisa como “obra de arte”, sem antes definir precisamente o significado destes termos –, pressupõe a aceitação de um lugar que designaremos como a margem da própria obra e que se entenderá, por agora, como único lugar a partir do qual é possível interrogá-la ou comentá-la: a margem é a própria condição quer da interrogação, ou da reflexão, quer do comentário e da forma que reveste o comentário que a exprime.

Porque afinal é sempre exteriormente à própria obra que a interrogamos/reflectimos/comentamos. É no domínio da provável exterioridade – física e psicológica – da obra que é possível estabelecer um discurso convergente ou paralelo capaz de a situar, interrogar, comentar, etc.

Aceitamos então, de princípio, que a obra designa assim um espaço, que lhe é exterior fisicamente, porque não o circunscreve, a partir do qual pode ter lugar a sua interpretação. Mas que não lhe é exterior apenas fisicamente, como também o é sociológica e psicologicamente. Ou seja, exterior também ao seu imediato contexto histórico e à expressão das projecções subjectivas que sobre ela lançamos e que têm origem na nossa sensibilidade.

Postulemos pois, e por agora, que uma obra é, como disse atrás, uma forma de colocar uma questão e, logo, uma forma de exprimir o próprio trabalho do pensamento, apesar das suas condicionantes históricas, sociológicas, psicológicas, e que essa expressão de uma maneira de pensar delimita o campo de uma exterioridade a partir da qual é possível abordar essa mesma obra no plano do que designarei por comentário ou interpretação.

No domínio, chamemos-lhe assim, sócio-psicológico da obra, caberiam dados como sejam os que reportam à biografia do seu autor, o seu contexto histórico de produção – ligado ao momento histórico da sua existência e invenção –, o aspecto da sua recepção nesse mesmo contexto e nos que se lhe seguiram, os seus antecedentes formais, as influências que recebeu, a projecção e influência que por sua vez alcançou, o modo enfim como determinou a história que lhe foi quente.

A sua margem é pois o espaço (ainda assim físico, ainda que não tangível) da sua exterioridade que, não obstante o seu contexto – quer histórico quer de localização, seja este o museu, o arquivo, a colecção –, permite uma interpretação, uma reflexão e um comentário não directamente dependentes desses mesmos contextos de inscrição, de circulação e de divulgação: as margens, nesta perspectiva, não determinam a obra, mas é antes a obra que as determina enquanto lugar dessa exterioridade absoluta, e de que aquela seria como que um sol que a iluminasse.

Por essa razão é que as margens de uma obra só se podem tornar claras depois de uma obra ter tido lugar: ou melhor, só se tornam visíveis, tal como a própria obra, depois desta existir.

Mesmo se elas estavam já presentes, delimitando-a ou projectando-a, no momento em que esta procurava encontrar a sua definição. Uma vez que a noção de margem não corresponde à de *parergon* introduzida em tempos por Derrida²³, e que designaria, se bem o entendi, simplificando, o limite espacial da obra, as condições impostas pela determinação da sua moldura.

Interrogar uma obra a partir das suas margens corresponde então, e antes do mais, a postular-lhe uma exterioridade a partir de onde é possível pensá-la, não enquanto modelo de repetição mas enquanto paradigma de alteridade.

Corresponde justamente a encontrá-la nesse mesmo lugar onde ela se pode configurar como experiência paradigmática ou seja, como limite de experiência e, sobretudo, como experiência radical de alteridade. Só nesse lugar se torna possível o comentário que não se esgota no dito de um discurso já preparado (quer dizer, decorrente de uma dada metodologia), seja este o da História ou o da Sociologia da arte e que a limitaria.

Esse comentário, que é o campo de emergência de toda e qualquer interpretação, entendida enquanto discurso não modelizado de inquirição das próprias razões da obra de arte, poderá ter lugar a partir de uma formulação discursiva – aquela que tenta interrogar a zona limite que a própria obra mais radicalmente inscreve –, como de um outro tipo de formulação, seja ela plástica por exemplo.

Se tomarmos o caso de “Las Meninas” de Velázquez, esses comentários incluiriam também, então, e desde logo, todas as tentativas feitas posteriormente – e não foram de facto poucas – de voltar a interrogar a obra através de linguagens plásticas (de Manet a Cézanne, de Picasso a Saura ou à Equipo Cronica, para citar só breves exemplos que não esgotam o limite da sua influência, ou do próprio Duchamp, como o tentei demonstrar noutra lugar, etc.); ou filosóficas e especulativas (aqui, limitar-me-ia a remeter para uma bibliografia completa do pintor que integre os comentários que não se limitaram a abordagens de tipo historiográfico ou sociológico).

Tais são algumas das formas que podem assumir as margens de uma obra: as de um espaço que, sendo embora por ela designado, marca ao mesmo tempo o campo da sua exterioridade referida ou referenciada. Aquilo que nos faz compreender a medida em que essa mesma obra opera no âmbito dos limites da linguagem que lhe é específica ou seja, que a circunscreve e interpreta.

Tal como, de uma pedra que lançamos a um lago, não poderemos dizer que os círculos concêntricos que se desenham à volta do ponto onde esta atravessa as águas pertencem ainda à pedra ou às águas. Eles são-lhe exteriores, a uma e às outras, mas só podem ter lugar porque o embate se deu, porque a relação de forças ocorrida nesse acontecimento gerou uma margem desse mesmo acontecimento que, estando-lhe embora associada, lhe permanece exterior: assim se deverá entender o que designamos por margem.

²³ Cf. *La vérité en peinture*, ed. Champs-Flammarion, Paris.

É por margem se entenderá ainda, e por agora, o espaço – discursivo, plástico, uma vez que quer um quer o outro, como vimos, se situam no plano possível do comentário de uma obra – em que pode ter lugar não apenas esse comentário como a própria forma desse comentário: quer dizer, o modo de colocar uma determinada questão, o modo de pensar as questões que nos são colocadas pela existência de uma dada obra.

Ou, repetindo aquilo a que mais atrás me referi, o modo como um problema se define em função da construção da sua própria enunciação. Tudo isso se inscreve ainda nesse designado espaço da margem da obra e na medida em que é ainda a obra que suscita não apenas esse espaço como integra as próprias reflexões que aí tomam lugar, definindo uma exterioridade onde se manifesta o modo como essas reflexões tratam da sua abordagem.

Dir-se-ia, para simplificar, que a margem é, então, o próprio lugar ideal do espectador, desse espectador moderno por excelência que Baudelaire postulou na célebre epígrafe em que designou o leitor como seu cúmplice e seu irmão, e que Duchamp haveria depois de confirmar ao afirmar que “são os espectadores (*les regardeurs*) que fazem o quadro”.

Na margem da obra aonde existo enquanto seu espectador – seu espectador-cúmplice e, portanto capaz de enunciar um comentário – e a partir da qual me relaciono com a obra, formulo sobre ela, ou melhor, sobre a minha relação com ela, um determinado problema ou um conjunto de problemas, que enuncio de uma determinada maneira. Esse problema que formulo é diverso, pelo menos no modo da sua enunciação, daquele que outro espectador-cúmplice poderá equacionar. A margem da obra, na sua exterioridade referida, inscreve os dois (ou quantos forem) comentários, as reflexões que sobre a obra se postulam e a diferença de enunciação que os distingue.

É porque esse espaço existe que pode justamente haver mediação entre o espectador e a obra. A margem é, nesta perspectiva, ao mesmo tempo aquilo que separa e que une a obra e a comunidade dos seus espectadores, independentemente do contexto imediato de uma e dos outros. É um espaço de relação em que se instaura não apenas o princípio de uma outra comunidade de singulares e de enunciados, como a emergência de um outro contexto, gerado pelo conjunto desses enunciados.

O modo de enunciar um determinado problema ou conjunto de problemas é aquilo que me singulariza em relação à obra e, ao mesmo tempo, em relação ao conjunto dos enunciados dos seus outros espectadores-cúmplices-comentadores. A margem é pois o lugar (também agenciador de subjectividade) de relação entre mim e a obra que torna possível a emergência de novos e sucessivos contextos. Por estas razões se referiu mais atrás a necessidade de pensar a pertinência dos termos “Teoria da arte” nesta abordagem. De facto, só no quadro de uma teoria da arte, quer dizer de uma aproximação à obra que designe o campo metodológico e os termos em que se define essa mesma abordagem, é que será

possível recomeçar o trabalho infinito do comentário que, afinal, cada obra, enquanto singular, exige do seu espectador.

Esse trabalho do comentário é aquele que, por sua vez, instaura o espaço de uma nova comunidade. E um conjunto de comentários em relação com uma obra designa o edifício de várias comunidades, à imagem dos falanstérios de Fourier: uma construção diagramática e horizontal sem fim, em que se pode então articular a referida e problemática relação entre singular e universal.

Não sendo possível, de facto, pensar o universal senão como abstracção ou como soma de todos os singulares, somos conduzidos a propor aqui a substituição do termo “universal” pelo termo comunitário: uma comunidade de singulares, aditiva e aberta, sempre susceptível de ser acrescentada por novos elementos, tal é a nossa única possibilidade de pensar a extensão (horizontal) dessa rede diagramática dos espectadores/cúmplices/comentadores.

Ou dos discursos/comentários que sobre a obra se tecem. Ou dos comentários (plásticos ou outros) que em torno dela se poderão ir tecendo designando novos modelos de aproximação.

Ou ainda, radicalizando o entendimento alargado da noção de comentário, das suas próprias reproduções. Porque, na era da sua reproductibilidade técnica, cada reprodução de uma determinada obra é já também um comentário a essa mesma obra, uma forma do comentário. E cada um desses comentários poderá por seu turno restabelecer uma nova relação de comentário.

Não podemos, de facto, saber, ter sequer uma pequena ideia do número de vezes que se reproduziu uma obra como “Las Meninas”. Se cada uma dessas reproduções constitui, por si mesma, uma nova modalidade potencial de comentário da obra singular, se cada uma dessas reproduções estabelece pelo menos um novo comentário referido à obra singular e na medida em que cada um, face a uma reprodução, reinstaura um processo de interpretação da obra reproduzida, então a comunidade dos seus espectadores-cúmplices terá exactamente essa dimensão extensiva. Tal extensão define o âmbito, por assim dizer geográfico, senão espaço-temporal, do que atrás designei como margem.

De facto, a reprodução introduz a questão da tradução. Uma reprodução é, por natureza, diferida: supõe a existência de um original. Mas ao contrário do *eidos* platónico, esse original não existe no mundo das ideias de que cada reprodução seria sempre uma aparência, mas no próprio real. Uma reprodução confronta-se com a obra justamente através daquilo que designei como o plano do comentário. Existe na sua margem, ao mesmo tempo exterior à obra mas a ela referida e concorrendo com ela.

Consiste numa tradução porque, sendo um comentário, aquilo que nele se modifica e se muda é, essencialmente, a natureza do suporte e a dimensão ou a escala.

Referindo-se embora à existência de um original (de um singular) e existindo na dimensão do múltiplo, enquanto comentário constitui já uma forma de dis-

tancição dessa mesma obra a que se refere. Nesse sentido se deverá entender como uma forma de interpretação – técnica, em princípio – desse mesmo original. Ou como uma sua versão, que lhe modifica um dado essencial da sua singularidade: o do seu suporte (o plano da tela, mas também as cores, as tintas, etc., utilizadas na sua realização).

A reprodução é sempre uma operação de carácter linguístico que supõe uma apropriação transformativa: poderia dizer-se, generalizando o âmbito da questão, que a reprodução é da ordem de uma meta-linguagem, uma vez que ela só existe em função da própria obra, singular, original, mas que a sua própria existência pressupõe já a transformação dessa ordem até então suposta singular/original e, conseqüentemente, a instauração de uma nova ordem.

A reprodução, sendo duplicação (ou multiplicação) torna-se, ao mesmo tempo algo que pertence à esfera do comentário e da interpretação porque redimensiona quer a escala quer o suporte da própria obra. Tal é a lógica afinal do “museu imaginário” de Malraux, a sua perversão exemplar de designar ao mesmo tempo o campo de uma multiplicação e de uma circulação sem limite e uma zona, chamemos-lhe assim, de alteridade diferida.

Compreendendo-se agora o modo como nela se inscrevem as próprias diferenças de interpretação que podem ter lugar pelo simples facto de ser (por exemplo) um português, um japonês ou um australiano a abordar uma determinada obra (ou uma sua reprodução), neste caso “Las Meninas” de Velázquez. Cada um deles investirá no seu comentário aquilo que é da ordem do idiomático, aquilo que o singulariza, na sua própria língua, o modo como enuncia a sua questão.

O conjunto dessas diferenças é justamente aquilo que margina a obra. Aquilo que, existindo embora em relação com ela, não deixa por isso de se situar no âmbito de uma exterioridade que ela própria designa, para que nela possa ter lugar a multiplicidade de relações com o seu espectador-cúmplice.

A reproductibilidade confirmou, de certa maneira, o próprio espaço da modernidade tal como o entendemos: Remo Guidieri pôde assim designar o *kitsch* como a democratização do sublime²⁴, numa perspectiva, herdeira de Benjamin, marcada ainda pela travessia da negatividade.

Mas porque não entender positivamente essa relação, se queremos entender o nosso próprio tempo e o nosso próprio espaço bem como a configuração de uma natureza outra que emerge, e como hoje tão claramente se assiste, em obras como, por exemplo maior, a de um Tony Cragg?²⁵

Talvez se compreenda melhor agora aquilo que comecei por esboçar ao designar a possibilidade de reencontrar na obra de Velázquez algo que pudesse justificar

²⁴ Cf. Cargaison, ed. du Seuil, Paris.

²⁵ Cf. nosso texto no catálogo da exposição Tony Cragg, ed. Museu Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1995.

os seus antecedentes biográficos que o religam a uma família judaica com origem no Porto, em Portugal, onde também eu nasci, alguns séculos mais tarde, e mesmo que continue a não encontrar quaisquer traços de união entre essa origem e aquilo que ocorre na sua obra, não excluindo todavia a sua possibilidade.

Não havendo pois um universal da obra mas antes, e em seu lugar, um conjunto infinitamente grande de singulares que constituem a margem comunitária da obra singular, desde logo também se invalida um juízo universal, autorizando-se tão-somente uma comunidade de juízos singulares, eventualmente contraditórios entre si, que igualmente se conjugam, sem esbater as suas diferenças, no espaço da margem.

Se bem me exprimo, tal abordagem interdita por si mesma qualquer presunção a um juízo último (o que corresponderia a uma insustentável tese fundamentalista) das obras – quer desta em particular quer de qualquer outra – exibindo antes o terreno incomensurável do comentário como um horizonte a perder de vista que integra ao mesmo tempo, ainda que com diferente interesse e em função da sua própria produtividade, a interpretação mais erudita e a opinião mais modesta que, a partir dessa mesma margem, qualquer obra autoriza.

Não se trata, nesta perspectiva, de fundamentar um relativismo generalizado mas, tão-somente, de entender a emergência de um outro espaço, cada vez mais alargado e comunitário, de espectadores e de discursos – verbais/escritos ou plásticos – que afinal cada obra singular autoriza.

Mas convirá agora interrogar o que se deverá entender por obra singular. Mais acima referi a singularidade de “Las Meninas” em particular e, mais em geral da obra de Velázquez, partindo do pressuposto da sua não-relação de referência com outras obras que lhe tenham sido anteriores, sequer com uma tradição pictural portuguesa, e apesar da sua origem familiar. Melhor seria, de resto, designar algumas obras, em vez de singulares como fundadoras.

Porquê? Justamente porque parecem ter lugar a partir de si mesmas, designando um novo campo plástico, aparentemente regido por leis próprias, não participando do ritual da influência daquilo que as precedeu.

Bem entendido que, na obra de Velázquez ocorrem influências que os especialistas já referiram. Mas diante de “Las Meninas” dir-se-ia que é obra vinda de nenhum lugar anterior, sem influência ou fio condutor na sequência precedente²⁶. Como se, por si mesma, designasse uma nova epistemologia, e como quis Foucault.

É, por assim dizer, uma obra de carácter epistemológico justamente na medida em que designa um novo campo de saber que é tangencial à sua época ao mesmo tempo que, dela, constitui como que o paradigma por excelência ou, numa

²⁶ Cf. o extraordinário texto de Ramón Gaya, *Velázquez Pájaro Solitario*, ed. Biblioteca de la Cultura Andaluza.

palavra, o seu emblema. Exerce pois, sobre nós, essa força de uma revelação, tal é a sua carga fundadora. E mesmo se reconhecemos que, para o fazer, não deixa de se apropriar e de integrar todas as conquistas (técnicas, tecnológicas) da pintura que a antecedeu.

Mas ainda assim o campo que descerra inaugura alguma coisa em todas essas obras cuja herança assume para melhor definir o seu novo campo que (sobre esse campo tratarei noutro lugar) nada deixava prever.

À imagem da escultura helenística que subitamente perde a relação com a escultura grega tradicional, presa ainda ao modelo egípcio de que saíra, ou da escultura gótica que, no seu naturalismo extremo, humanizado, suspende como que num eclipse as formas tradicionais e telúricas da escultura românica que a precedeu de menos de um século, evidenciando novos modelos de representação do mundo e do homem.

Aceitando-a, então, como obra fundadora, e nessa perspectiva singular, o que pode explicar essa singularidade senão o recurso a um modelo interpretativo que não assente mais nas razões habitualmente concludentes e pragmáticas da História da arte? Ou seja, procurando definir um campo interpretativo que, relacionado embora com a História – que contextualiza a emergência da obra – reflecte mais o modo de inscrição da História na obra do que sobre o modo de inscrição da obra na História.

Tentemos, por agora, supor essa singularidade como o lugar de inscrição por excelência de uma série de ausências: ausência de uma tradição – que fosse, no caso, a da própria pintura espanhola anterior, apesar de um ou outro sinal que ainda assim as possa ligar; ausência de uma referência de tipo genealógico/biográfico ou psicológico: a já referida não-relação com a eventual herança portuguesa do pintor; ausência de um modelo, enfim, ao qual se pudesse reportar como verificação de uma experiência que nela se continuasse. Tal é o suporte do seu enigma e o critério do seu ser-singular.

O que Velázquez inscreveu em “Las Meninas” não foi justamente o signo maior de uma orfandade, de uma não pertença, de uma impropriedade e de uma sua correlativa impropriedade?

Jogo sem limite da representação em que mesmo o que deveria ser um real retrato se torna, antes e pelo contrário, num retrato real, quer dizer, realista e, mais do que isso, no solipsismo de um auto-retrato que exclui a presença dos próprios Reis e que da real família se fica pela representação da Infanta, também ela assim tornada órfã?

Às figuras celibatárias de um Duchamp tantas vezes recenseadas, deveríamos talvez contrapor aqui as figuras órfãs de Velázquez, suscitando um campo de aproximações que está longe de ter sido pensado até às suas últimas consequências. Se é verdade, porém, o que para trás se assinalou quanto à condição singular de Velázquez e, em particular, de “Las Meninas”, então essa obra sem filiação seria, ao mesmo tempo, fundadora da sua própria tradição.

Auto-referida, ela encerraria o princípio da sua própria linhagem como um rei do passado que se tivesse coroado a si próprio, autolegitimando-se nas suas funções, reforçando essa genealogia de ausências, de relações de parentesco e inscrevendo-a no seu próprio corpo de obra: “Las Meninas” estaria assim como que impregnada daquilo que designarei por um *significante-órfão*, enquanto sinal maior e marca própria dessa mesma ausência. Mas onde ver/ler essa marca?

A própria ausência de relações se torna visível. Se olhamos para uma determinada obra, o nosso olhar é sempre conduzido por uma determinada informação: num quadro de tonalidade expressionista recente (Tapiès, por exemplo) podemos rever algum Picasso e, neste, detectaremos facilmente uma memória de algumas obras expressionistas do passado nas quais adivinhamos por sua vez uma passagem de Goya; como em Goya detectamos a referência a Velázquez. Mas e em Velázquez? Aquilo que de imediato nos afecta ao olhar a sua obra é a dificuldade de fazer esse tipo de identificação com uma linhagem. Quando muito ensaiamos fazer a leitura precisamente inversa: “repara como já prepara algum Goya, que evocará Picasso, que influenciará Tapiès”.

A linhagem reinstaura-se, mas como prospectiva ou, dito de outro modo, como leitura/interpretação futurante. Como com as caixas chinesas: uma terá sempre que terminar a série quando as contamos da frente para trás. Haverá uma em que mais nenhuma já poderá caber.

Aí reside, de resto, o enigma maior desta obra. A referência que se nos permite para trás dela (as suas influências supostas: Correggio, Caravaggio, Tiziano...) é sempre relacionada com motivos de ordem técnica/tecnológica, mas jamais estética ou ideológica ao nível da sua representação.

Nenhum outro quadro antes tinha ensaiado representar a própria representação como se está fosse captada não a partir de uma cena real mas a partir da imagem (virtual) de um espelho. Esse espelhismo (já para não referir outras questões que dele decorrem e que trataremos noutra lugar) é, por si mesmo, sinal ou significante de uma ausência. Dupla ausência de resto: ausência do real, porque se o referente é virtual – o espelho – então o real seria o próprio quadro como duplo do teatro do mundo, e logo ausência de uma linhagem. Onde se tornaria possível talvez pensar (algo psicanaliticamente) um reflexo ainda, provável, dessa mesma falta de linhagem ou de ascendência nobre que tão difícil tornou a Velázquez obter o título de nobreza que ambicionava e que Filipe IV acabou por lhe conceder em benefício dos muitos serviços prestados, depois de escutados os seus pares.

A orfandade ou o *significante-órfão* que nesta obra ascende é então, justamente, aquilo que a singulariza, que a torna irreduzível, única, fundadora. E, por essa mesma razão, fundadora, antes do mais, do próprio discurso que a poderá legitimar.

De facto, no plano do comentário que sobre ela podemos enunciar – e ocorre pensar no sem-número de comentários que esta mesma obra tem suscitado ao longo dos tempos –, “Las Meninas” parece convidar sempre a que, para que se lhe faça referência, nos debrucemos constantemente sobre questões de representação, de auto-representação, de influência na pintura que se lhe seguirá. Sobre aspectos, enfim, que em nada podem esclarecer a questão da sua linhagem anterior. Seja esta de uma remota origem portuguesa, seja a de uma mais plausível marca da passagem pelo atelier do seu sogro, e seu influente admirador e protector, Francisco Pacheco, também este afinal, pelo modo como encaminhou a carreira do genro, participante dessa dramaturgia da margem que envolve toda a obra de Velázquez.

O que é re-presentar?

Poderemos começar, hoje, por nos perguntarmos de que trata (e supondo, desde logo, que uma obra, ao tratar, constitui já, em si mesma, um tratado) uma obra como “Las Meninas”.

As respostas a esta questão têm variado com o andar dos tempos e, de autor em autor, encontramos sempre novos e maravilhosos caminhos de interpretação, novas reflexões, sempre esclarecedoras, ainda que sempre também exteriores, e como não poderia deixar de ser, ao próprio enigma da obra.

No entanto, se questionarmos de que trata, tentando dizê-lo numa única palavra, como se tal fosse possível ou sequer desejável, e depois de termos lido tantos e tão excelentes comentários a esta tão extraordinária obra, a resposta só poderá ser uma: “Las Meninas” trata da representação. Michel Foucault escreveu, a propósito, uma análise incontornável, ainda que discutível nos seus termos, cuja maior contribuição é introduzir a noção de representação da representação que adiante retomaremos distintamente, e que abriu novas perspectivas de abordagem²⁷.

Bem entendido que qualquer um poderia argumentar, face a este enunciado breve que, afinal, o próprio de toda a pintura é sempre a representação o que, em todo o caso, não resolve a questão.

Outros poderiam objectar ainda, e a resposta seria já assim muito verdadeira, que aquilo de que trata a obra referida é de pintura. Mais longinquamente se poderia afirmar que, afinal, não é mais do que um retrato de corte, neste caso o da Infanta Margarita, filha de Filipe IV de Espanha, ou então, mais obviamente

²⁷ Cf. *Les mots et les choses*, p.19. Quanto às controvérsias relativamente à leitura de Foucault, vejam-se por exemplo J. A. Bragança de Miranda, “Foucault e Velázquez” in *Revista de Comunicação e Linguagens*, ed. Cosmos, Lisboa, 1993, e também José Guilherme Merquior, *Foucault ou o nihilismo de Cátedra*, ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

mas nem por isso menos enigmaticamente, que se trata de (ou que trata de) um auto-retrato. Ou que retrata (porque representar também poderá entender-se como retratar) um auto-retrato. E todas as respostas seriam legítimas, a partir do seu próprio ponto de vista.

Mas detenhamo-nos um pouco em cada uma delas. É por certo discutível que o que é inerente à pintura seja a representação. Preliminarmente haveria que interrogar de qual representação se fala, neste caso. Admitamos porém, e por agora, que representar consiste, antes do mais, justamente em re-presentar ou seja, re-apresentar, isto é, apresentar de novo, em segunda mão e que, nessa perspectiva, que me parece relevar de um “estrito materialismo”, um quadro não poderá fazer mais do que apresentar de novo uma realidade que o antecede (seja esta, e como adiante veremos, a da própria pintura).

Tomemos agora por momentos o caso de uma outra representação: a da Ceia de Cristo. A de Leonardo, por exemplo. Os discípulos agrupam-se em torno de Cristo, diante da mesa, compungidos nessa situação de despedida. A Última Ceia, neste caso, de um ponto de vista de interpretação psicológico, representa a dor dos apóstolos despedindo-se do seu Mestre.

Mas por sua vez, e na medida em que se reencena uma cena da vida de Cristo, e que cada reencenação corresponde, na tradição e cultura cristã, a uma reatualização (ou a um modo de tornar actual, presente, a uma presentificação, portanto), aqueles apóstolos representam-nos também a nós, espectadores, nesse acto simbólico, uma vez que o contexto da obra na sua época foi afinal, e no plano das mentalidades (isto é: das representações), o do ocidente cristão na época da renascença.

E no plano dessa representação, uma ordem de identificação, neste caso religiosa, deveria ter lugar para que se justificasse a própria obra, uma vez que os quadros dessas temáticas obedeciam ainda, como sabemos, a um cânone, nada próximo daquilo que, pouco mais tarde, se haveria de definir como o campo da arte pela arte.

Aquilo que se re-presenta consiste pois, neste caso, numa retoma de um tema fundador da própria civilização cristã e, ao mesmo tempo, um lugar de projecção (um *écran*) para o seu espectador-cristão. Num segundo grau, sabemos hoje além disso que Leonardo se terá debruçado, para a sua execução mais fidedigna, conforme os usos da época, sobre modelos vivos e, como tal, nessa mesma época, essas pessoas que lhe serviram de modelos seriam provavelmente reconhecíveis, identificáveis com aqueles seus contemporâneos que posaram para a justamente célebre composição do quadro.

Então poderíamos acrescentar que Leonardo re-presentou também alguns dos seus contemporâneos, ou sínteses deles. Uma cabeça de um, um braço de outro, enfim, conjuntos que definem anatomias, rostos, expressões, atitudes corporais, corpos que existiram total ou parcialmente e segundo as regras da época e

vigentes pelo menos até ao século XIX, que autorizavam os pintores a utilizar modelos vivos para as cenas que representavam.

Analogamente ao modo como o cinema de massas, nos nossos dias, se transformou numa máquina de representar. Um filme sobre Cristo terá, na re-representação da Última Ceia, actores mais ou menos conhecidos que vão compor, representar, essas personagens que incarnam (algures Godard disse que um filme é, antes do mais, sobre os actores que nele participam).

No caso de Leonardo, os exegetas da obra não sabem hoje quem se prestou a ser modelo para esta cena/ceia. No cinema, por ser arte mais recente e haver um outro cuidado no registo dos nomes, saberemos identificar um por um e até conhecer as biografias dos actores, o que em nada de resto nos ajudará a compreender o que está em jogo na dita representação. Constatemos porém, e de passagem, que neste aspecto a pintura constituiu um modelo inspirador para o cinema, o que nem sempre é devidamente reconhecido. Tanto mais que toda a História da pintura, pelo menos a partir da Renascença, está cheia destes exemplos.

Se tomarmos agora exemplos de obras mais recentes como “La musique aux Tuilleries” de Manet, sabemos que a investigação historiográfica permitiu já estabelecer a caracterização de quase todos os presentes, o que nos permite entender de outro modo o alcance da obra na sua própria época, como retrato de costumes que esse quadro também é. Não estão lá, entre outros, Baudelaire e Offenbach? Através deste exemplo topicamente referido poderemos desde já compreender uma significativa modificação no processo da representação num curto espaço de tempo que medeia entre a Renascença italiana e a pintura francesa de oitocentos e daí ao significado de massas que hoje o cinema assume.

Mas deixando apenas aflorada esta questão, tomemos agora ainda dum outro exemplo: o “Quadrado branco sobre fundo branco” de Kasemir Malévich. O que é que nele se representa? O branco, ainda que em contraste com o outro branco do fundo? A pintura enquanto entidade autónoma, válida em si mesma? Ou o fim da própria representação? Provavelmente tudo isto.

Conhecendo-lhe a tradição, de que se reivindicou o próprio artista desde logo como herdeiro de Cézanne, optaremos mais depressa pela última das hipóteses. A tarefa de Malévich, nesses anos, parecia ser a de pôr um fim a um sistema de representação que, do ponto de vista do seu contexto intelectual e cultural, se vinha perpetuando, desnecessariamente, desde a Renascença. E, pela vontade – vontade de forma (*kunstwollen*), entenda-se, retomando a expressão de Riegl – aí inscrita de objectivação que necessariamente conduzia esse gesto fundador (e nesse sentido, desde logo carregado de uma forte marca histórica), aquilo de que se tratava era não menos do que inaugurar um novo espaço plástico que prescindisse da representação. A supor que tal seria possível. Mas não assentou nesse pressuposto afinal toda a lógica formalista das vanguardas históricas, e em particular a do Suprematismo malevichiano?

Tratava-se, então, de abandonar a representação – entendida afinal como estrito sinónimo de figuração – em favor de uma representação da própria pintura apenas, tomada enquanto realidade autónoma: tal foi, de resto, e como bem o sabemos, o destino das vanguardas: reconduzir a um grau zero os sistemas de representação até então vigentes. Feri-los nos seus próprios limites, romper a sua tessitura e deixar emergir, no campo do visível, uma nova dimensão até então invisível. Aquilo que Klee designou, muito justamente, como sendo a função da arte: “tornar visível”. Mas tornar visível o quê, precisamente? Aquilo que, até então, era invisível, justamente porque aparecia recoberto pela função representativa da pintura.

O que julgo que Klee queria dizer é que, enquanto acto modelado sobre a figura da representação, a pintura tinha deixado invisível uma outra dimensão do espírito que não se podia limitar na ordem estrita de aparências que eram representáveis, enquanto cópias (ou reproduções) da própria realidade tal como esta se via. Que havia – ou pelo menos que era legítima a suspeita de haver – uma outra ordem de realidades, até então não visíveis, ou invisíveis, que, justamente através da pintura, se poderiam tornar visíveis: realidades do espírito – ou do inconsciente – que competia à pintura revelar. Mas realidades também de algo que, só através de um *medium*, a pintura no caso, se poderiam dar a ver: a realidade da própria representação entendida no plano de uma fenomenologia, questão a que adiante se voltará.

Da ordem da re-presentação passava-se pois à ordem da re-velação.

Poder-se-ia avançar que o próprio – no sentido do que singularizou – da arte moderna, foi destituir a representação de alguma coisa – isto é, de tudo ou quase tudo o que respeita à sua função mimética – e instituir a representação do seu próprio processo: dito de outro modo, que recupera os termos de Foucault numa outra acepção, a representação da representação.

Poder-se-ia ainda acrescentar, com alguma prudência embora, a hipótese a retomar noutro lugar, de que a arte moderna não veio afinal senão restituir ao domínio do simbólico toda essa corrente, que histórica e epistemologicamente, lhe foi anterior que a introdução da figuração na Renascença tinha vindo interromper. No gesto fundador – e no entanto algo ingénuo – de Malévich, aquilo de que se tratava era justamente de pôr um fim a todo e qualquer processo de representação, abolindo a função mimética até então consignada à pintura e às artes plásticas. Branco sobre branco é, por assim dizer, o sinal de um regresso a um présumível “grau zero” da pintura, o regresso ao plano, à tela, ao princípio. Mas colocando o princípio no lugar de um fim.

O gesto de Malévich correspondeu a um apagamento – como mais tarde, quando Rauschenberg adquiriu um desenho de De Kooning para o apagar e intitular “Desenho de De Kooning apagado”, quis pôr fim a uma situação que, na pintura americana do pós-guerra se perpetuava no expressionismo abstracto –, a

uma espécie de *mise-à-mort* da pintura tal como até então se entendia: para tal era necessário reencontrar essa superfície ideal, branca, apagada de qualquer vestígio, ao mesmo tempo fim e princípio da própria pintura, através da reconquista de um branco originário.

Mas ao pintar dentro do branco (ou sobre o branco) um quadrado também ele branco, Malévich denunciava ao mesmo tempo – e isso é talvez o mais importante no plano das consequências – a impossibilidade de uma suposta “inocência” do suporte.

“Contaminado”, por assim dizer, por séculos de representação, o próprio suporte deveria ser “desmascarado” nos termos e nos efeitos dessa prolongada cumplicidade. Nesse sentido se poderia designar o Suprematismo como um dispositivo de desconstrução, no sentido derridaiano do termo.

O quadrado branco, sendo forma geométrica ideal, inscrito no fundo branco do suporte, representava o fim da representação porque a esta substituiu a objectividade de uma forma branca, em si mesma não-representativa. O suporte é desconstruído justamente porque aquilo que nele se inscreve é como que um suporte em segundo grau que assinala o lugar do que se poderia designar como uma consciência da pintura enquanto representação.

Mas essa representação é, digamos assim, objectiva. Trata-se de um quadrado branco que se representa apenas a si mesmo, mancha de tinta, pequena espessura, *écran*, subtil indistinção de forma e fundo. Ou, então, avesso da pintura, seu outro lado, sua parte escondida. Tal é o sentido desse não-sentido.

Re-presentar, então, torna-se, literalmente, e como atrás se disse, voltar a apresentar. Mostrar o fundo ao fundo, inscrevendo nele a forma objectivada do próprio fundo ideal. Negação, portanto.

Abrir caminho à representação da pintura enquanto tal, isto é, enquanto matéria que em si mesma termina, negando nela todo o sentido ilusionista, toda a pretensão a uma representatividade de algo mais que não ela mesma. Gesto radical para o qual não poderia haver saída, senão recomeço.

A pintura que se fará depois, carregando embora essa consciência, a consciência dessa interrupção, teve que se reinventar enquanto representação ou dar lugar à representação de outras realidades: as realidades do espírito de Klee, se quisermos, ou a surrealidade dos surrealistas, ou a pura investigação de formas sem sentido que deram corpo à aventura abstracta. Ou às telas feridas de morte (de morte de qualquer representação, entenda-se) de Lucio Fontana.

Representar, depois de Malévich, tornou-se resistência implícita à função ilusionista que a pintura carregara desde o *Quattrocento*. E ao resistir à representação que não fosse da própria pintura enquanto objecto em si, Malévich recuperou afinal a grande tradição dos ícones russos que o precedia e nos quais se terá, muito provavelmente, inspirado.

O gesto suprematista é, afinal, a reiteração de um sentimento iconoclasta que, como uma suspeita profunda, acompanhou de perto, mas subterraneamente,

o desenvolvimento de toda a arte do Ocidente. A consequência mais radical desse gesto seria, em todo o caso, o abandonar da pintura enquanto modo de constituição de uma imagem. Tal é o que deveria resultar dessa *mise-à-mort* da representação entendida enquanto *mimesis*. Malévich escreveu: “Only with the disappearance of a habit of mind which sees in pictures little corners of nature, madonnas and shameless Venuses, shall we witness a work of pure, living art. I have transformed myself in the zero of form and dragged myself out of the rubbish-filled pool of Academic art. (...) Colour and texture in painting are ends in themselves. They are the essence of painting, but this essence has always been destroyed by the subject.

And if the masters of the Renaissance had discovered the surface of painting, it would have been much more exalted and valuable than any madonna or Gioconda.

And any carved out pentagon or hexagon would have been a greater work of sculpture than the Venus of Milo or David. (...) A painted surface is a real living form.”²⁸

Mas em que é que os exemplos citados poderão interessar para a resposta à questão que se começou por enunciar, a saber: será que o próprio da pintura é a representação?

Para já, para tentar demonstrar que o objectivo da pintura não tem que ser, necessariamente o da representação, e respondendo por ordem às questões colocadas. Como se tentou demonstrar através de alguns simples exemplos, a relação da pintura com a representação é, em certa medida, irresolúvel. Representando uma realidade anterior ou exterior à pintura (uma cena) ou representando a objectividade da própria pintura, a pintura representa sempre. Mesmo que represente o não-representar, o fim “ideal” da representação, como no caso extremo de Malévich, ou realidades “interiores” (a vida do espírito) como com Klee.

Toda a pintura, todo o gesto de inscrição sobre uma superfície reinventa a representação como processo, do mesmo modo que toda a escritura – a inscrição de um signo independentemente do seu significado – caminha para a escrita, seja esta veiculada pelos urros de Artaud nos poemas dos anos finais ou pelas experiências gráficas de Michaux sob a influência da psilocibina. O que não significa que a pintura seja o mesmo que a representação.

Poderíamos antes enunciar os termos da questão do seguinte modo: a representação “habita” a pintura como um inconsciente que esta acaba sempre, de um modo ou de outro, por revelar. Mas a pintura não se inscreve, da mesma maneira, no campo da representação. A pintura é apenas um dos modos através dos

²⁸ Cf. Hubert Damish, *L'Origine de la perspective*, ed. Flammarion, col. Champs, Paris, 1993 (1.ª ed.1987), p. 451 e também Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, ed. Cátedra, Madrid, 1984.

quais se revela a representação. Nesta perspectiva, representar constitui sempre um *actus*, ou seja, algo que se inscreve em diversas (senão em todas) modalidades de expressão como uma marca subtil, ainda que, em definitivo nos seja impossível definir em que consiste exactamente a representação.

O próprio da pintura não é, então, a representação, ainda que esta não possa deixar de se inscrever, como que insidiosamente, de cada vez que se enfrenta a pintura. Uma vez que a pintura é um jogo de superfícies, de formas, de matérias, de técnicas, de artifícios que apenas recobrem (ou envolvem) a representação.

Voltando agora à segunda das objecções acima referidas – que enunciei dizendo que aquilo de que “Las Meninas” trata é de pintura – o que poderemos de imediato constatar é que esse (a pintura) é o seu objecto primordial, aquilo que confere afinal à obra o seu carácter de tratado ou, retomando a expressão de Luca Giordano, uma *teologia de la pittura*. E tratar de pintura significa nada menos do que interrogar como é que funcionam, no interior da pintura, os mecanismos da representação.

Porque se, como vimos, a representação é, de alguma maneira, como que o “inconsciente” da pintura, o movimento interno que a percorre e que lhe dá consistência ainda que não se confundindo com ela num processo identitário, tratar de pintura (ser tratado ou “teologia” de pintura) corresponde então a perceber como é que se move a pintura a partir do seu interior ou seja, no contexto das forças-formas que a percorrem e pelas quais aquela se corporiza.

Em certa medida se poderia dizer então que a representação é nuclear da pintura. Justamente na medida em que re-presentar é dar visibilidade aos mecanismos da própria representação, torná-los visíveis (retomando a bela fórmula de Klee: *a pintura torna visível*), isto é, tornar perceptível esse movimento interior subtil que a representação é: a representação seria assim o Outro da pintura, aquilo sobre o que esta se funda sem que no entanto se lhe possa identificar nos termos. Até porque a representação não é exclusivo (no sentido de específico) da pintura.

Assim, ao tratar de pintura, qualquer obra se verá na contingência de interrogar o modo como, através da pintura, inscrita na pintura, a re-presentação se torna perceptível enquanto dinâmica (jogo de forças que se articulam nas formas ou pelo qual as forças se tornam formas) ou, dito de outro modo, como é que a re-presentação se re-revela (na dupla acepção de se mostrar e de se esconder) na própria pintura.

Re-presentar não é re-velar: a pintura (ou qualquer outra arte) pode re-velar o processo da re-presentação que lhe subjaz, que a inscreve e que a dinamiza, dando a ver (tornando visível) o seu processo ou seja, re-velando aquilo que na pintura obra ou trabalha.

Nesse sentido se poderá então afirmar que, ao tratar de pintura – ao ser tratado de pintura –, “Las Meninas” dá a ver o trabalho da representação que lhe é interior. E que no quadro opera ou que o torna obra, na medida em que assume

a consciência de que a re-presentação é esse campo de forças que se joga no seu próprio processo de tornar visível alguma coisa que não seja apenas aquilo que representa, tomando agora este termo no sentido que habitualmente se lhe dá de mimetismo, de cópia ou de imitação de um referente anterior ou exterior. Uma das grandes, das mais altas contribuições da obra de Velázquez (e desta em particular) não consiste afinal nessa consciencialização da re-presentação como movimento autónomo, “interior”, operando a partir da própria pintura como algo que nela se aloja? Ou, dito de outro modo, na consciência de que, antes de ser representação de alguma coisa a pintura dá a ver o próprio processo da re-presentação?

Por estas razões, supor que a questão de que esta obra trata é, antes do mais, e como para trás ficou dito, da pintura, deverá ser tomada como uma aproximação interessante quando tentamos compreender as relações entre pintura e re-presentação.

Mas retrato de corte o é também a obra, para retomar outra das questões atrás colocadas. Porém, do modo mais enigmático uma vez mais. Retrato de corte em que os reis – o Rei pelo menos – não aparece representado (figurado) senão por hipótese que continua a ser apenas de ordem especulativa, num espelho ao fundo (redobrando assim a dupla natureza especular da questão) e apenas se vê a sua filha. Estaríamos então diante da questão, já de outra vez colocada da insistente presença de uma orfandade inscrita na obra de Velázquez? Dito de outro modo, naquela que, pelo menos em escala, é uma das suas maiores obras, Velázquez fez representar a família real através da simples presença da princesa que, pelas razões políticas da época, não poderia sequer assumir a sucessão, como mais tarde já diversamente seria questão nos retratos do príncipe Baltazar Carlos. Com que legitimidade?

Aqui coloca-se já não tanto a questão da representação como uma outra que lhe é, digamos assim, contígua: a da representatividade. A Infanta de Espanha não podia, de facto, representar o Rei.

Donde é legítimo questionar se, de facto, se trata de um retrato de corte. A menos que se aceite que são realmente os Reis as duas personagens que apenas entrevemos no espelho ao fundo, por um lado e, por outro lado, que se trata de facto de um espelho e não, por exemplo, de um quadro representando já os Reis de Espanha, e recolocando assim a questão velazquenha do quadro dentro do quadro, tantas vezes retomada, e cuja referência mais próxima parece ser, de facto, o quadro de Van Eyck “O casamento dos Arnolfini”, que na altura figurava nas colecções reais de que Velázquez estava então encarregado pelos Reis²⁹.

Enigmático modo de representar a corte, esta, em que os Reis aparecem reflectidos num espelho. Mas serão de facto os Reis ou apenas as suas representações?

²⁹ Cf. *Essays on art*, vol.1, ed. Rapp and Whitting Limited, Londres, 1969, pp.19-33.

Se o espelho é já imagem em segundo grau, que dizer então, neste caso, em que o espelho reflecte não os próprios Reis mas antes o quadro que Velázquez pinta, e como tão inteligentemente o demonstrou Philippe Comar? Comar escreveu que “le miroir reflète l’endroit de la grande toile dont nous n’apercevons que le revers.”³⁰

Retrato virtual da corte, então, uma vez que nem os Reis lá figuram nem parecem também estar do lado de cá (do lado de fora) do quadro onde o espectador-rei assiste à *mise-en-scène* da máquina da representação, mas tão somente presentes enquanto representados na pintura que se reflecte no espelho e, portanto ausentes. Aqui teria cabimento evocar a notável intuição de Alfonso Pérez Sánchez quando escreveu que “Velázquez ha conseguido formular lo que quizás sea la definición misma de la pintura pura: sustituir la realidad por un reflejo, y hacer que éste, sin renunciar a la condición fantasmal, a su calidad de imagen y de apariencia, nos resulte tanto o más verdad que la realidad misma.”³¹

Sinal de um poder ausente – e por isso vigilante, panóptico, como o quis ver, nesta obra, Foucault – ou, tão-somente, e como assinalou Gállego, destruição genial da própria pintura? Ou assunção do lugar real que assim fica consignado ao próprio Pintor, Velázquez, no acto já não de pintar mas de interromper também a pintura, suspendendo o pincel ambigualmente, como quem interrompe, como quem começa ou como quem acabou de pintar, nunca o saberemos, numa situação indecível, análoga, espelhada por sua vez pela atitude também ela suspensa, indecisa, de Diego Nieto Velázquez que não se sabe se entra ou se sai de cena?

Ausentes os Reis, ou presentes apenas em lembrança – no quadro reflectido – ou em representação por outrem, pela figuração da Infanta, o que resta é o esvaziamento desse lugar dos Reis como sinal da própria realeza em eclipse quase total. Não estava afinal a irmã da Infanta prometida ao Rei Sol, Luís XIV de França?

Retrato de corte, então, mas enquanto assunção plena de que uma corte é um teatro, um sistema de representações (no duplo sentido destes termos), espaço fechado em que um sistema de regras pode substituir os próprios protagonistas. A este respeito valeria a pena lembrar a anedota contada por Gállego segundo a qual o retrato do Conde Duque de Olivares (pintado por Velázquez) foi tomado pelo próprio dignitário, como se presente, na sua ausência, por alguém que entrou nos seus aposentos.³²

³⁰ Cf. Phillippe Comar, in “Opus International”, Jan.1982. Texto retomado em apêndice ao livro do mesmo autor *Les dessous de l’image*, ed. Gallimard, Paris, 1992.

³¹ Cf. “Velázquez y su arte” in *Catálogo del Museo del Prado*, ed. Ministerio de la Cultura, Madrid, 1990.

³² Cf. Julián Gállego, *Velázquez*, ed. Alianza Cien, Madrid, 1994.

Ou seja, retrato de uma situação, de um teatro, isto é, de uma representação que se substitui, pela regra, pelo código, ao próprio real. Uma vez que o real, afinal de contas, ninguém sabe o que é.

Nesse sentido, a obra de Velázquez deveria ser lida – tanto quanto uma obra pode ser lida – desde logo como uma vasta alegoria do poder e da sua ausência ou da sua inscrição no jogo subtilmente codificado das regras e das maneiras, independentemente da insistência na ideia foucaultiana de que o poder se faz representar como um jogo sem saída na multiplicação das visibilidades.

Pelo contrário se poderia assumir antes que, neste caso, é de um poder cego que se trata, de um poder já sem imagem própria, ou apenas presentificado por uma imagem virtual (no espelho) de uma outra imagem (num quadro): poder virtual, portanto.

Ausente, em eclipse, de que o pintor resta como testemunha silenciosa, muda, suspendendo no gesto da sua mão suspensa esse testemunho que não pode transmitir porque ele próprio está por dentro do segredo, como seu cúmplice e como seu prisioneiro. Porque ele próprio participa da corte enquanto sistema de representações. Sobre o seu peito será mais tarde pintada a cruz da Ordem de Santiago como que em reconhecimento tardio, mas tornado visível, dessa cumplicidade feita no silêncio.

Daí talvez essa atmosfera sombria de silêncio, de imobilismo, de segredo, em suma, que se desprende como que magicamente desta obra. O cão, que guarda a cena, está imóvel, as aias da jovem Infanta como que perplexas. O rosto da anã fecha-se num esgar estranho, misterioso e ao fundo os dois criados parecem murmurar entre si. D. Diego Nieto hesita entre sair e entrar e o gesto de Velázquez suspende-se também numa indecisão que prolonga o mutismo que lhe aflora no cerrar da boca. Só a jovem princesa parece estar em movimento, com a espontaneidade das crianças.

Tudo o mais convoca a treva e mesmo o tecto alto se mostra para configurar uma sensação de abafamento. A porta aberta ao fundo é a única saída, para trás, como que para um bastidor da representação. E a própria tela, simétrica daquela porta, corre como uma cortina sobre esta cena que talvez não devesse ser presenciada.

Silêncio, melancolia, cumplicidade que se conjugam no segredo que todos guardam como um não-dito, como algo que se deve calar, mas que une entre si de uma misteriosa cumplicidade todas as personagens desta cena que não reporta nada que tenha grandeza: que grandeza poderá haver num atelier? Que interessa afinal aquilo que no quadro se reporta, não se incluindo este em nenhum dos géneros então consagrados pela pintura?

Talvez que “Las Meninas” seja afinal o quadro que mais nos aproxima desse género menor na época que o artista tinha cultivado durante a sua aprendizagem na longínqua Sevilha: o *bodegón*, a natureza-morta. “Las Meninas”, apesar de

estar povoado de personagens tem o “inexpressionismo” de uma natureza-morta. As personagens vegetam, mais do que vivem. Participam, com exceção da Infanta numa espécie de torpor, de sonho acordado. Os rostos são impenetráveis e devolvem-nos a essa dúvida, de eco cartesiano, que augura um princípio de suspeita. Suspeita que incide justamente sobre a possibilidade de representar.

Há como que um efeito de comicidade que se desprende do quadro, tal é a sua trivialidade. Comicidade que decorre de, apesar de todo ele se dar a ver como cena aberta, permanecer no entanto como portador de um enigma que, nele, é sinal vago, impreciso e no entanto presente, desse clima de segredo (ou de intriga). As personagens parecem ter sido surpreendidas e transmitem de alguma maneira a sua estupefacção, o seu estupor. Surpreendidas a conspirar talvez. Talvez que a representação seja, afinal, apenas isso: uma conspiração agindo a partir do interior da pintura. Algo que dela se desprende adensando-lhe o enigma em vez de o revelar.

Porque se a máquina da representação se organiza de tal ordem que se torna visível, ela não explicita, apesar disso, o que a move. O que move uma representação – seja ela teatral ou pictural – não é afinal um acordo tácito e inexprimido que permanece secreto, como secreta é a geometria que organiza a obra?

Retrato da corte e, ao mesmo tempo, auto-retrato do Pintor enquanto personagem dessa mesma corte em que os Reis são só imagem e em que restam outras personagens já não tanto da real corte como da própria corte da pintura: não estão lá a Infanta Margarita, que já pintara antes, o cão, um *bufón* feminino (espelho negro, negativo da princesa, como os bufones são, em certa medida, negativos dos Reis), enfim as personagens da sua própria dramaturgia, no interior do espaço teatral e silencioso do seu próprio atelier?

D. Diego Nieto Velázquez, seu homónimo, testemunha por sua vez, como um cúmplice (e não como um espia, como quis Foucault) e colega de funções esta cena que abaixa a pintura para o nível de um quotidiano sem grandeza nem exaltação. O homónimo designa aqui, e até porque ocupa o lugar reflexo do espectador, e como o demonstrou Comar, o duplo e cúmplice baudelaireano do pintor.

Representar será, doravante, também isto: trazer para um plano de terra, para o plano de uma horizontalidade (que não inscreve as premissas do barroco, ao contrário do que muitos possam pretender quanto à obra velazquenha) as próprias figuras da pintura. Justamente tornando cada figura que se representa como personagem de uma representação que decorre paralela à própria realidade, instituindo a consciência de uma realidade mais funda, a da pintura, por um lado, mas sobretudo a da representação: re-representar é, antes do mais, pôr em cena.

Retrato da corte do pintor e do próprio pintor e, como tal, auto-retrato. Porque o pintor já não acaba na sua função semelhante à de um funcionário da corte

real (e como tal Velázquez procurou ganhar um grau de nobreza que trocou pelo seu ofício de pintor régio) mas, pelo contrário, começa aí onde o seu olhar (o seu pincel) se suspende, como alguém que observa (e não que espia) uma cena a partir do seu próprio lugar³³, com os seus próprios olhos e com a sua própria consciência. Dito de outra maneira, com a sua mente.

A pintura, para o nosso artista, é definitivamente *cosa mentale*, na consagrada expressão de Leonardo. O que ele vê, então – muito significativamente não está a olhar para a tela – já não são os Reis mas a si mesmo, porque tudo no quadro pressupõe que este tenha sido pintado face a um espelho que lhe tornaria visíveis os rostos e os trajes das personagens que estão na parte dianteira. Ele vê-se, ou contempla-se, já não pintando mas justamente suspendendo o seu gesto de pintor, suspensão que lhe valerá o grau de cavaleiro.

Mas uma notícia que nos é fornecida pela História (da arte, neste caso), dá-nos conta de um ambiente de neo-platonismo no atelier do sogro de Velázquez, em Sevilha, Francisco Pacheco. Na esteira de Menéndez-Pelayo³⁴, Julián Gállego refere essa marca segundo a qual “Lo esencial es la labor creadora, inventora, del artista que da forma plásticamente hermosa a las ideas, razón de ser de toda actividad enfocada hacia la Belleza Divina”³⁵.

Neste ambiente fez a sua aprendizagem aquele que haveria de ser um dos mais enigmáticos autores de toda a História da Arte. Mas para Platão, não era a arte depreciada e até condenada? A respeito do pensamento estético de Platão escreveu Michel Haar: “Mais l’art n’est pas au moins respectable sinon admirable parce qu’il est difficile? Non, rien de plus simple, nous dit Socrate, que de produire comme le fait un artiste. Il en suffit pour ‘produire’ de cette façon de prendre un miroir et de le ‘promener en tous sens’. Alors naîtront aussitôt des ‘apparences’ (*phainomena*) de toutes choses. L’art est ainsi déprécié à la faveur d’une affirmation surprenante: l’image artistique n’est qu’un reflet dans un miroir, une illusion sans substance”³⁶.

Pondo em presença estes dados, isto é, a notícia do neo-platonismo na aprendizagem de Velázquez e que seu sogro, Pacheco, deixou bem patente no seu tratado de pintura e a noção platónica da arte como *mimesis*, uma nova luz

³³ Cf. Vítor Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, ed. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa.

³⁴ *Historia de las Ideas Estéticas en España*, ed. Imprenta de la Viuda e hijos de M. Tello, Madrid, 1907. Cf. também Julián Gállego, op. cit, p.18.

³⁵ Cf. a propósito da Academia Sevilhana de Pacheco o excelente livro de Jonathan Brown, *Imagenes e Ideas en la Pintura Española del Siglo XVII*, ed. espanhola Alianza Forma, Madrid, 1981.

³⁶ Cf. Michel Haar, *L’oeuvre d’art — Essai sur l’ontologie des oeuvres*, ed. Hatier, Paris, 1994, p. 18 e segs.

parece vir esclarecer, em função do que para trás vimos, a obra de Velázquez e, em particular “Las Meninas”.

De facto, vimos já que, tal como se dá a ver, o quadro só poderia ter sido pintado diante de um espelho: todo ele está construído como tal, todas as personagens estão voltadas para nós.

Por outro lado o espelho que reflecte os Reis, seguindo a análise geometral de Comar citada acima, reflecte não os próprios Reis mas a sua representação no quadro que fica de costas para nós e que o pintor está a pintar, ele próprio afinal metáfora de um espelho.

De outro modo não se entenderia que o espelho reflectisse os próprios Reis e uma cena atrás destes, como nele se vê, sem reflectir o outro espelho diante do qual o quadro não poderia ter deixado de ser pintado e pelas razões que expusemos.

Sendo assim, versado como era em Filosofia – há notícias que nos confirmam a vasta biblioteca que Velázquez possuía –, talvez o pintor tenha, com esta obra em particular, tentado dar a ver através da própria pintura aquilo que se estipulava no pensamento de Platão, e em particular no que dizia respeito às artes.

Quadro-filosófico, então, tratado ou “teologia” da pintura, porque justamente procede da ilustração de uma ideia, de um projecto mental que se sobrepõe ao próprio espaço “real” para melhor poder (re)inventar um espaço pictural. O quadro torna-se, assim, assunto de algo que lhe é exterior ou anterior, que não se limita nele: por isso mesmo o assunto do quadro, aquilo de que este trata (ou o que ele retrata), é de representação.

Mas, por estas mesmas razões, não apenas de representação de alguma coisa ou de pessoas, mas de representação de ideias ou, mais radicalmente, de representação de representações.

Como representar a ideia platónica de que a arte não é mais do que “um reflexo num espelho, uma ilusão sem substância” para retomar as palavras do comentário de Haar à estética de Platão?

Como senão começar justamente por representar a imagem de um espelho, neste caso o do espelho que está exterior ao quadro e que permite ao pintor ver as figuras que estão à sua frente reflectidas? E que se espelha nesse espelho senão o próprio atelier que assim é dado a ver, com as suas personagens?

O que Velázquez vai então pintar é o reflexo do real, sabendo que procede à construção da imagem de uma imagem, reiterando assim, nos termos da pintura, as próprias ideias de Platão.

Nesse sentido talvez que o espelho ao fundo, onde se julgam ver os Reis e que Comar, como atrás vimos, determinou que, a partir da geometria do quadro reflecte a tela de que só vemos a grade, a parte de trás, constitua uma chave para entender esta obra. Também nesse espelho se reflecte a imagem de uma outra imagem cujo referente está ausente – neste caso os Reis. Analogamente, o que “Las Meninas” mostra é o reflexo de um espelho. Nesta medida teríamos

de um lado:

quadro —————> imagem reflectida no espelho (imagem dos Reis)

e, do outro lado,

imagem reflectida no espelho (imagem do atelier) -----> quadro

num dispositivo de dupla inversão que demonstra a reversibilidade do movimento (ou a simetria interna) da obra. Reversibilidade que aliás podemos igualmente identificar no gesto suspenso do pintor – está a acabar de pintar/ a começar a pintar/ hesitante – e de Nieto Velázquez, também ele hesitante, num gesto que evoca as descrições de um Thomas Bernhard (em “O naufrago”), de movimento suspenso entre entrar e sair de cena.

De costas para nós a grande tela que o pintor executa (ou executou), barrando-nos toda a visibilidade (a não ser pelo seu espelhamento, pelo seu reflexo), dá lugar a essa cecidade que, estranhamente, parece dominar todo o quadro, a esse princípio de cegueira que este quadro demonstra: a pintura só pode dar a ver a representação e nunca o representado.

Por isso mesmo estão ausentes os Reis: reais, na dupla acepção de monarcas e de elementos de uma realidade que a pintura não pode senão imitar pobremente, segundo os termos de Platão. Reais mas só realmente na (e pela sua) própria ausência,

Por isso Gaultier pode ter exclamado quando pela primeira vez entrou na sala do Prado onde o quadro se mostrava: “Mais, où est le tableau?” Ou Gállego lhe pode chamar, radical mas muito justamente, a destruição da pintura.

Tal parecem ser os contornos desse enigma que designámos por representação. Mas porque lhe vemos os contornos estaremos mais próximos de lhe entender o sentido último?

A representação enquanto fenómeno, ou o representar, enquanto *actus*, talvez não seja afinal outra coisa senão a demonstração da permanência desse enigma que, como um manto misterioso, parece cobrir todas as grandes obras de arte. Que seja uma sonata de Haydn ou de Debussy, o misterioso gozo da Santa Teresa de Bernini, um perfume que subitamente nos desperta para uma recordação esquecida, o enigmático sorriso da Gioconda ou a inexpressividade de um *readymade* de Duchamp.

Algo que se manifesta mas não se pode mostrar ou demonstrar, que podemos tão-somente aperceber como um roçar de um vestido que de repente corta o silêncio de uma sala contígua. Algo que opera como uma tensão, que dinamiza, como uma força interior, um modo de expressão, verbal, plástico, musical, que através dele se corporiza, mas que no seu surpreender se esvai, se furta sempre à

sua fixação. Algo que resiste nuclearmente a toda a tentativa de desvelamento, de revelação. O despertar de um segredo que, por se dar a conhecer como segredo nem por isso perde a sua mais profunda, mais íntima dimensão secreta. Giorgio Agamben escreveu que “in ogni vita c’è qualcosa che resta non vissuto, come in ogni parola qualcosa resta inespresso”³⁷. Analogamente se poderia talvez então acrescentar que, em cada obra de arte digna desse nome, sempre alguma coisa resta de invisível, de não-visível, algo que lhe percebemos como sinal de um movimento interior, presente, mas impresentificável.

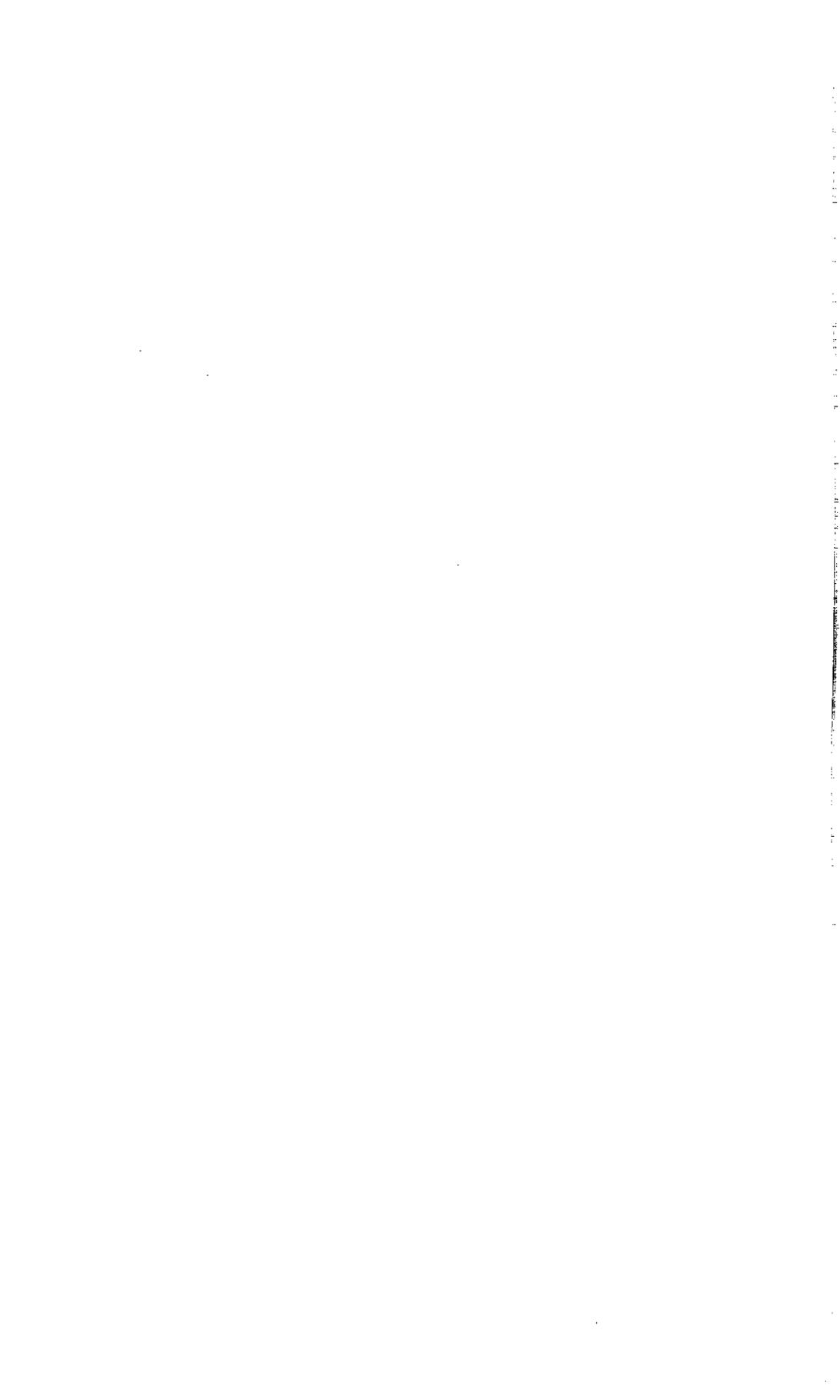
Isso que resta por exprimir no plano do visível, mas que todavia anima a obra da sua máxima turbulência interior, que a percorre como um misterioso sopro, como uma energia subtil que faz com que sempre a ela regressemos para de cada vez depararmos com a reiteração do seu próprio enigma, talvez seja o que designamos por representação.

Tratado de representação, “Las Meninas” não poderia então senão reafirmar, de cada vez que o olhamos, outra coisa que não seja essa marca profunda do invisível que, sem disso termos provas concretas e contra toda a evidência, suspeitamos que pulsa e que habita no coração do visível...

³⁷ Cf. *Idea della Prosa*, ed. Feltrinelli, Milão.



SECÇÃO II
ANIMI STRENUI – PARA UMA TEORIA DO *READYMADE*



Animi Strenui – Para uma teoria do *readymade*

1.º “Rideau Cramoisi” (titre d’une nouvelle de Barbey d’Aurevilly); 2.º “Rit d’Ocre à Moisi” (...) Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprevue due à des combinaisons phoniques. C’est essentiellement un procédé poétique.
Raymond Roussel³⁸

Toute affection d’un genre vigoureux (celui qui éveille la conscience de nos forces de vaincre toute résistance (animi strenui) est esthétiquement sublime.
Kant³⁹

LA SIGNORINA VALIUM
STUDIA STORIA DELL’ARTE
FINIRA PER SPOSARE
UNO SCULTURE TOMBALE

Graffiti anónimo encontrado num muro de Florença em 1982

1. Sobre a mesa de dissecação

Quando, nessa obra genial que é *Os Cantos de Maldoror*⁴⁰, Lautréamont falou do encontro fortuito, sobre a mesa de dissecação, da máquina de costura e do guarda-chuva, fundou um dos paradigmas fundamentais de toda a estética da Modernidade. Mais tarde, na releitura que dele fizeram os surrealistas, encontraram nessa fórmula do “encontro fortuito”, uma autêntica mina de revelações porquanto, ao abrigo dessa mesma proposição, um infinito leque de jogos de linguagem (ou de possibilidades poéticas) se abria. Era o encontro do dia e da noite ou, como melhor o disse André Breton, “la résolution de ces deux états, en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité en une sorte de réalité absolue”⁴¹.

Era, também, a possibilidade de conjugar o sonho e a vigília (na expressão de Jarry) e a constatação de uma afirmação, feita antes por Freud, a propósito do duplo dispositivo de deslocamento e de condensação no sonho, que explicava

³⁸ Cf. *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, ed. U.G.E. 10/18, Paris.

³⁹ *Critique de la Faculté de Juger*, ed. Vrin, Paris, p.109.

⁴⁰ Ed. portuguesa em tradução de Pedro Tâmen, ed. Fenda, Lisboa, 1989.

⁴¹ Cf. *Manifestes du Surréalisme*, ed. Gallimard, Paris.

o seu modo de funcionar, bem como o do dispositivo onírico, sobre o qual baseou a sua interpretação psicanalítica.⁴²

Era, ainda, a possibilidade de fazer coincidir, por associação espontânea, ou por automatismo originário na livre associação – ou, como hoje se diz, por associação criativa –, objectos de proveniência diversa, normalmente não coincidentes, que uma vez juntos revelavam uma possibilidade de entendimento diverso que conjugava, como queria Breton, aquilo que era aparentemente irreconciliável e que só o sonho, enquanto produção inconsciente, revelava.

Breton tinha assistido, em companhia de Appolinaire e de uns quantos amigos, em particular Marcel Duchamp – o homem mais inteligente do mundo, conforme a sua opinião – à representação das peças teatrais de Raymond Roussel. Este, que provavelmente não conhecia a obra de Lautréamont, tinha descoberto esse processo ou procedimento “essencialmente poético” e “parente da rima”, da desconstrução / reconstrução linguística, como possibilidade fundadora de uma criação imprevista devida a combinações fónicas, conforme mais tarde se soube pelo seu testamento espiritual, no livro póstumo que se intitulou *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

As duas formas – a de Lautréamont e a de Roussel – coincidiam em propor a “criação imprevista” através de combinações fortuitas. O que explica, porém, essa possibilidade de aproximar criativamente duas coisas? O que fundamenta essa combinação? O que é que, sobre uma mesa de dissecação, seja esta qual for, autoriza o encontro – por fortuito que este seja – da máquina de costura e do guarda-chuva? Porque não da máquina-de-escrever e do guarda-fatos, ou da máquina-de-lavar e do guarda-livros, para dar exemplos (fortuitos) de outros encontros possíveis?

Toda uma parte da estética da modernidade acabou de facto por se fundar nesta perspectiva do encontro fortuito de *déjà-vus/déjà-faits*. Desde os primeiros *readymades* – que o próprio Duchamp inventou logo em 1913 (e que continuaria a “encontrar” ou a “ajudar” ao longo da sua vida)⁴³ – até ao tipo de relações que, mais tarde, se estabeleceram como processo em toda a corrente neo-dadaísta, em que sobressaem obras como as de John Cage, as *Combine paintings* de Robert Rauschenberg, ou a relação entre o uso da tela virgem e as monocromias de Yves Klein, para citar apenas alguns exemplos históricos. Já não referindo a utilização da citação pós-moderna, que não é outra coisa senão

⁴² *L'interprétation des rêves*, ed. Gallimard, Paris.

⁴³ “Un ready-made est une oeuvre d'art sans artiste pour la faire, si je peux simplifier la définition. Un tube de couleur qu'un artiste utilise n'est pas fait par l'artiste; il est fait par le fabricant qui produit des couleurs. Ainsi le peintre fait réellement un ready-made lorsqu'il peint au moyen d'un objet manufacturé qui s'appelle couleurs” Cf. Entrevista de Duchamp a Francis Roberts, 1963, citada por Thierry de Duve in *Résonances du Ready-made*, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

o entendimento das imagens do passado como *readymades* susceptíveis de se combinarem infinitamente entre si, numa sucessão de possibilidades que advém de uma *ars-combinatoria* cujo única regra parece ser o acaso⁴⁴.

Mas se a questão permanece, a do próprio acaso (e a menos que o acaso seja a necessidade), necessitamos de algum factor que explique a sua emergência, tanto mais que a sua aceitação parte, também ela, de um princípio de escolha. É um encontro, em arte, mesmo se a associação que o determina é inconsciente, obedece sempre a um imperativo de escolha. De resto, o próprio Duchamp o referiu por inúmeras vezes: “A escolha é a coisa principal, na pintura, mesmo na normal”⁴⁵ ou, então, “o *readymade* (...) é uma espécie de *rendez-vous*”⁴⁶. Para Duchamp (que era de certo modo um pirronista⁴⁷ de inícios do século XX) a escolha dos *readymades* era, porém, e paradoxalmente, baseada sempre num princípio de indiferença, uma indiferença tal que se excluísse nela qualquer emoção estética.⁴⁸ De tal forma essa escolha era problemática que foi ainda Duchamp que acabou por confessar que “por assim dizer é ele, o *readymade*, quem escolhe o seu autor”⁴⁹. Esta ideia de ser-se escolhido remete, por sua vez, para a própria noção do encontro (fortuito?) da obra com o público, como acontecimento determinado por uma escolha que não se sabe claramente por qual dos dois é decidida, uma vez que “ce sont les regardeurs qui font les tableaux”, como afirmou o artista a Pierre Cabanne. Estaríamos então próximos daquilo a que Santo António se referiu, nos seus Sermões, quando disse que “a sabedoria do artista resplandece na matéria (...) mas não vêem isto os que se entregam aos sentidos”⁵⁰.

Ora o que pode imediatamente explicar esta “ressonância do *readymade*” – para retomar a expressão de Thierry de Duve – é justamente a função ou o procedimento poético de que falava Roussel, por quem Duchamp tinha a maior admiração, e cujo sentido dos jogos de palavras não deixou de continuar a explorar em tantos títulos das suas próprias obras, de “Objet-dard” a “Fresh

⁴⁴ À data deste escrito era muito escassa a reflexão, tal como, consequentemente, a bibliografia, sobre as questões da pós-modernidade. Essa noção de uma estética da apropriação associada ao termo, forjado primeiramente na área da arquitectura, era, então, a que prevalecia.

⁴⁵ Cf. *Entretiens avec Georges Charbonnier*, citado por T. de Duve in *idem*, p. 142.

⁴⁶ Cf. Duchamp du Signe, *Écrits de Marcel Duchamp*, ed. Flammarion, Paris, p. 49.

⁴⁷ Foi Thomas McEvelley quem sustentou que Duchamp seria um leitor de Pyrron de Alexandria, cf. o notável ensaio “Emphyrical Thinking and why Kant can’t”, in *Artforum*, n.º 2, vol XXV, Outubro 1988, pp. 120 e segs.

⁴⁸ Cf. MD, *L'ingénieur du Temps Perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, ed. Pierre Belfond, Paris, p. 84 (de que saiu entretanto tradução portuguesa na Assírio & Alvim, Lisboa).

⁴⁹ Entrevista a Francis Roberts.

⁵⁰ Cf. Sermões II, ed. Portuguesa, Universidade Católica, p. 446.

Widow”, de “Eau de Voilette” a “L. H. O. O. Q.” (*Elle a chaud au cul*, se leremos foneticamente as iniciais), a célebre reprodução da Gioconda acrescentada de bigode e barbicha.

Por outro lado, não podemos deixar de observar que Duchamp executou ou ajudou, ou escolheu, ao longo da sua vida, e desde que “inventou” (ou foi inventado por) esse processo, um número muito limitado de *readymades*, que depois foi reproduzindo em sucessivos múltiplos, o que leva a pensar que a sua escolha era, afinal, problemática. E uma primeira resposta para esta questão encontrá-la-emos já no próprio Duchamp, involuntariamente. Se for verdade que “ce sont les regardeurs qui font les tableaux”, como atrás se citou, são também os artistas enquanto *regardeurs*, e para além de todo o nominalismo, quem faz os *readymades*.

O que pretendo afirmar é que alguma coisa no objecto encontrado deve ser susceptível de suscitar no *artista-regardeur* o acto de fazer (ou de escolher, eger) o *readymade*. E que essa alguma coisa – esse quase nada como dizia Grácian – só pode ser, então, uma intensidade de presença que reclama uma atenção estética, i. e., contemplativa. Um objecto que fixa a atenção e que reclama ser transferido de contexto, mesmo que sob a protecção do nominalismo da prática do artista. Um objecto que quer perder a sua condição de anonimato para aceder ao estatuto de obra de arte, tal como um pedaço de madeira, uma pedra ou uma concha, podem concentrar de súbito a atenção da criança e converter-se numa espécie de *fétiche*. Mas o *readymade* não se basta a si mesmo e o próprio Duchamp acabou por os fazer “ajudados”, como lhes chamou, isto é, intervencionados ou associados.

O *readymade* puro é raro. Necessita muitas vezes de um encontro (fortuito, é claro) com outro *readymade* para se exaltar na sua soberania objectual. Pensemos, a título de exemplo, na célebre “Cabeça de Cabra”, que Picasso executou associando um selim com um guiador de bicicleta, e que permanece como um momento sublime da escultura do século XX. E, ainda que a sua estratégia estética seja a de um anti-*readymade* – questão a que gostaria de regressar em outro ensaio –, verificámos o quanto cada uma dessas peças não dispensa o socorrer-se de uma outra.

Esse reclamar da presença de um outro é afinal a questão central colocada pelo *readymade*. Esse outro que começa por ser quem o encontra, ou o escolhe, ou o faz, com que se associa e que se conclui quando se presentifica o encontro dos dois sobre a “mesa de dissecação”.

2. Pensar-*readymade*

O pensamento do artista – o pensamento visual, na expressão de Rudolf Arnheim – é, eminentemente, um pensamento que funciona por associação. Alguma coisa acontece na relação do artista com as matérias, com o objecto

– seja o objecto-tela, o objecto-tubo de tinta, o objecto-paisagem –, através de uma transferência que não será fácil de explicar (mas que se desenvolve num regime de prática tecnológica) que lhe permite captar aquilo que, noutra lugar, chamei a *imaginação da matéria*. A imaginação do artista coincide (no sentido em que a capta, ou que a persegue) com a “imaginação da matéria”.

São conhecidas as expressões atribuídas a famosos escultores do passado (desde Miguel Ângelo a Rodin) segundo as quais a sua execução, o seu trabalho, era uma tentativa para libertar a alma da pedra, dando-lhe assim a forma que ela pedia. Deixando falar nela um sopro vital que, no estado bruto, a bloquearia. Esta metáfora alude directamente à noção de que alguma coisa nas próprias matérias sugere (ou reclama) uma forma a vir. E que o momento do acontecimento da obra se constitui no instante em que a imaginação potencialmente contida na matéria encontra (fortuitamente) aquele que, pela intervenção da sua própria imaginação, a descobre, tal como o príncipe que acorda a bela adormecida.

Pensemos, a título de exemplo, na técnica da *frottage* que Max Ernest inventou. Esta consistia em fazer surgir a imagem através de raspagens, com tinta ou crayon, sobre uma superfície irregular, fazendo passar a imagem para a superfície do suporte – como as crianças fazem com as moedas raspando um lápis sobre um papel debaixo do qual colocam a moeda para obter um negativo da imagem – e, depois, sobre o que estas imagens sugeriam, o artista procurava novas imagens de estranhos e mágicos mundos de sugestão orgânica.

Através deste exemplo encontraremos uma medida desta procura que, ao longo de toda a história da arte moderna, consistiu em buscar a sugestão de forma que as próprias matérias já contêm potencialmente, e que designei antes com a expressão *imaginação da matéria*.

O que pretendo afirmar é que o artista – o que aliás estava implícito na expressão atrás citada de Duchamp – ao fazer e ao pensar (o artista pensa fazendo e faz pensando) parte da noção desse encontro com algo que já lá estava.

Generalizando, poder-nos-íamos interrogar se o próprio pensamento, analogamente, não funcionaria pela fulgurância subitamente revelada pelo encontro de dois elementos linguísticos e de conhecimento anteriormente distintos entre si, suscitados pela intervenção do acaso no trabalho da reflexão. Uma anotação, uma observação longamente esquecida, pode subitamente emergir, despertada para um encontro fortuito com alguma coisa – um novo conhecimento, uma nova observação – que anteriormente estaria isolada e que, por associação, por excitação da consciência das nossas forças (o que Kant chama *animi strenui*) ganha o carácter de uma revelação que se condensa num novo pensamento, à imagem da “criação poética”, ela também funcionando por processos de revelação.

Ora, neste sentido, e a ser verdadeira a hipótese colocada, o pensamento agiria por um processo análogo ao do *readymade*. Não se produzindo *ex-nihilo*, nas-

ceria do encontro casual (uma vez que o seu trabalho não exclui a intervenção do acaso) de coisas já feitas (que podem inclusivamente ser obras, no caso do pensamento estético). E que, uma vez em situação de aproximação, permitiriam a emergência de uma nova luz, de um novo conhecimento anteriormente imaterial, invisível, impensado, em que naturalmente a lógica da imaginação ganharia um papel revelador.

3. O intervalo, o *readymade* e a aura

Mas o que acontece realmente ao nível do processo do pensamento no *readymade*, seja ele visual ou concreto (verbal, linguístico), ocorre num espaço intervalar, no espaço do entre-dois. Acontece na medida em que, de modo não dialéctico, a aproximação de dois elementos (ou mais) desperta a consciência da possibilidade de entrever um outro. É na medida em que dois elementos se aproximam que, entre eles, nesse espaço que Duchamp chamou do *infra-mince*, se pode suscitar um terceiro, que acorre não dialecticamente mas antes como uma iluminação, tal como esfregando dois paus ou duas pedras através de certas técnicas se pode produzir fogo. Mas o fogo, esse terceiro elemento, surge no entre-dois.

Igualmente o encontro entre o espectador e a obra (*ce sont les regardeurs qui font les tableaux*) suscita um terceiro que é a relação que por sua vez faz a obra. É nesse espaço intervalar que se insinua (ou se suscita) a possibilidade de um acontecimento. E esse acontecimento é da ordem de uma passagem de energia, tal como entre dois pólos (positivo / negativo) se produz um circuito energético. Ou como, entre dois ímanes, se pode produzir um efeito de atracção ou de repulsa (campo magnético positivo ou negativo) conforme a posição relativa dos dois. Essa reacção magnética, que é um modo de relação, é ela também intervalar, produzindo-se no entre-dois.

Estas observações levam-nos a considerar uma meditação tântrica que diz: "Dans le temps ou l'on perçoit deux objets prenant conscience de l'intervalle qui les sépare, il faut s'y installer sans fléchir. Qu'on les rejette ensuite simultanément tous deux: alors, dans cette faille, la Réalité fulgure"⁵¹. Esta meditação, que pertence às 112 meditações tântricas, reunidas há mais de quinze séculos, reconhece essa necessidade (aliás presente sempre na meditação tântrica, da passagem da consciência à energia) de reconhecer o fulgor da realidade no espaço do intervalo (temporal e espacial) entre dois objectos.

A realidade fulgura, diz o fragmento. O que fulgura é pois da ordem da aura, tal como já Benjamin o explicitou admiravelmente. Essa noção da aura é, em

⁵¹ Cf. *Cent Douze Méditations Tantriques (Le Vijñâna-Bhairava)*, aforismo 38, ed. L'Original, Paris, 1988, p. 84.

Walter Benjamin⁵², essencialmente uma noção de passagem (e de percepção) de uma energia que se anuncia. Mas para que essa energia se comunique é necessário que haja dois: o espectador e a obra. Dois *readymades*, portanto, entre os quais essa relação ocorre. Igualmente na associação de duas ideias ou de dois conceitos que produzem uma nova aproximação, algo passa entre os dois que é a energia dessa nova interpretação.

Generalizando, poder-se-ia dizer que na relação com a obra aquilo que acontece entre esta, enquanto *readymade* (ou seja coisa já feita, e mesmo se feita manualmente num primeiro momento), e o espectador – ele também *readymade* (porque vê com a soma dos seus conhecimentos e da sua sensibilidade) – o que ocorre é uma relação de tipo energético que pressupõe a aura (no sentido benjaminiano do termo) do objecto artístico em que se valoriza de algum modo o critério de presença⁵³) ou em que a aura se pode aferir, de modo mais explícito, a um critério de presença enquanto espaço de presentificação de uma energia que irradia do próprio objecto.

A ideia de presença, portanto, enquanto elemento estético – isto é, soma de efeitos que se conjugam em termos de impressionar aquele que vê e que o conduzem à contemplação – seria, neste caso, substituída pela ideia de energia. Ou seja, pela corrente, ou pelo fluxo embraiado por um objecto de arte (*un objet-dard*) que não depende tanto da acumulação de efeitos (culturais, estéticos) centrados na obra, mas que antes se define pela sua capacidade de suscitar no espectador uma determinada vibração. Produzida pelo que, à falta de melhor termo, designarei como um campo energético gerado entre um e o outro e quando – por razões que não é aqui lugar para estudar – esse encontro fortuito tem lugar (uma obra pode atingir um espectador e não atingir outro ou pode atingir um espectador em determinadas condições e não o atingir noutras). Não estaríamos longe, aqui, da concepção do objecto de arte enquanto portador de uma carga mágica susceptível de se gastar – tal como a aura benjaminiana – à medida que aumenta a sua exposição.

Igualmente poderíamos considerar que toda a arte romântica não foi senão a tentativa de captar, para o domínio da representação, a quantidade de energia suscitada pela visão da natureza, porquanto os românticos – e em particular refiro-me aos do *Atheneum*: Schlegel, Novalis – não distinguiam essencialmente entre a impressão estética causada pela arte e pela natureza⁵⁴ tal como Kant o não distingue nas suas *Observações sobre o Belo e o Sublime*.

⁵² Cf. *L'oeuvre d'art à l'age de sa reproductibilité technique*, ed. Denoel, Paris.

⁵³ Este critério foi crucialmente definido por Henri Maldiney. Cf. *Regard, Parole, Espace*, ed. L'Âge d'Homme, Lausanne.

⁵⁴ Cf. Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme Allemand*, ed. Flammarion, Paris, 1986.

Neste sentido se entenderão algumas observações de Olivier Chédin, no seu notável estudo *Sur l'esthétique de Kant*⁵⁵, nomeadamente quando comenta que “l'effet propre de la satisfaction esthétique est de provoquer un sentiment vital”. Ora este sentimento vital é da ordem do fulgor que referi atrás. O termo “fulgurante” curiosamente aparece no próprio texto de Chédin quando, comentando Giacometti, diz que este “ne sculpte plus pour le regard (...) il sculpte en braille”, observando o fenómeno “interminable et fulgurant, surgissant d'un passé infini en train d'émerger au futur, – comme une très vieille connaissance qu'on ne finirait pas de reconnaître” (p. 91). É esse fulgor ou sentimento vital, que tanto a natureza como a arte podem suscitar, como ensinou Kant, e que tentei definir como o lugar de uma troca energética.

A esta independência da contemplação estética de factores de sublimação ou artísticos, que afinal é crucial na estética kantiana, defini-la-á Chédin ao falar da “création de formes, qui 'ignore' complètement l'oeuvre et l'art” (p. 108). Esta anotação releva ainda daquilo que mais atrás referi ao chamar a atenção para a imaginação da matéria que implicava a questão da presença da própria matéria (da matéria enérgica ou da matéria/energia) como potencial objecto que designava já a sua forma futura.

Questão que, de resto, o mesmo Chédin aflora ao referir que “si l'artiste est appelé créateur c'est parce qu'il semble créateur *ex-nihilo* de la matière même et non seulement de la forme. Dans la belle oeuvre d'art comme dans la belle nature nous ne percevons aucune préexistence de la matière à la forme ni inversement. (...) Nous avons observé que leur forme ou information se produit dans un moment privilégié du temps ou tous les temps (le temps lui même indéterminable) font acte de présence immédiate et instantané” (p. 183).

Esta situação de presença imediata e instantânea (que evoca a transformação camoniana do amador na coisa amada) é, do ponto de vista que tento defender, a própria ocorrência dessa relação energética (ou vigorosa, como diz Kant).

Esta visão está próxima, por seu turno de diversas afirmações de artistas – e nunca prestamos suficiente atenção ao que nos dizem os artistas. Por exemplo Joseph Beuys disse que “a inspiração ou a intuição – creio que são melhores conceitos que o de visão (...) – não são coisas nebulosas mas formas superiores do conhecimento e do pensamento. (...) Uma energia não determinada que é, pelo movimento, posta numa forma determinada, é um processo”⁵⁶.

⁵⁵ Ed. Vrin, Paris, 1982, p. 25. Cf. também José Gil, *Les métamorphoses du corps*, ed. de La Différence, Paris, pp 88 e segs. Comentando a noção maussiana de Manã, escreve que “Il désigne toujours une énergie, une force, qu'il est impossible de voir signifiées dans des codes puisque ceci parle des choses et de leur relation et non de ce qui les rend possibles.”

⁵⁶ Cf. *Bâtissons une cathédrale, entretiens (Beuys, Kounellis, Kieffer, Cucchi)*, ed. L'Arche, Paris, 1988, pp. 190 e 197.

4. Presença e energia

Todavia, se a partir do que para trás fica dito é legítimo encarar a possibilidade de uma percepção afectante (no sentido em que afecta) que transita da obra para o espectador, ou da matéria para o artista e vice-versa, que ocorre entre dados da percepção ou do pensamento-*readymade* com vista a gerar novos pensamentos, novas formas, enfim processos e, mais do que isso, processos de transformação; se ao critério (moderno) de presença parece ser possível substituir agora o de energia ou de relação energética para avaliar o que acontece quando se estabelece não apenas uma relação de contemplação estética mas, mais em geral, todo um processo de criação por associação ou por encontro fortuito; se a noção de acaso tende, segundo este ponto de vista, a coincidir com a noção de necessidade, o facto é que uma questão que diz mais directamente respeito à contemplação estética fica por levantar. E essa questão é a seguinte: em que medida essa energia se conserva?

Não creio de momento poder oferecer qualquer resposta concludente para tal questão. Todavia uma anotação de Duchamp deixa em aberto uma pista de reflexão. Diz o artista: “Creio que a pintura morre. (...) É uma ideia fixa minha, que ninguém aceita, mas não importa. Penso que um quadro, ao fim de alguns anos, morre, como o homem que o fez; em seguida chama-se a isto história de arte”⁵⁷. Esta observação de Duchamp coloca a questão na crença de que essa energia se gasta, um pouco à imagem da aura benjaminiana, e na medida em que, segundo este, ao valor cultural tenderia a substituir-se o valor expositivo. No entanto, encarando-a tal como Duchamp o faz nas entrevistas, a “morte” da obra de arte, a sua morte física, corresponderia antes ao próprio desgaste das matérias nela aplicadas. Uma das explicações que dá para a necessidade técnica do *Grande Vidro* sendo justamente a de que entre dois vidros as cores, as tintas, teriam uma maior possibilidade de conservação. Nesta perspectiva haveria uma transformação das matérias, através de uma perda de vida ou de intensidade, que levaria por sua vez à perda de energia nelas contida.

Não sendo impertinente a suposição, somos levados a lembrar que, de facto, na chamada história da arte, há objectos que conservaram o seu poder de atracção ou de afectação por mais tempo do que outros. Provavelmente a duração de uma obra dependerá directamente não tanto (ou pelo menos não apenas) dessa qualidade das matérias, mas porventura mais da intensidade que o jogo das matérias (a forma) cria ou gera, acrescentada que seja da aura mística das obras, e que permite uma circulação mais duradoura da própria energia nelas contida ou que elas são capazes de irradiar, face a quem as contempla.

⁵⁷ op. cit.

Questão que tem que ficar, evidentemente sem resposta. Ou colocando-a de modo mais rousseliano (e mais duchampeano), que estão sem rês posta.

O Readymade como epifania

Quem me dera que este texto fosse, também ele, um *readymade*. Uma vez que é sempre pelo uso de palavras, e não de neologismos por exemplo, que se tenta exprimir esse pensamento – que talvez nem chegue a sê-lo – através do qual se tenta reflectir sobre aquilo a que chamamos arte. Porque não sabemos ao certo do que falamos quando falamos de arte, não é verdade?

Como escreveu Kosuth, parafraseando Wittgenstein, “What can be shown cannot be said”. O que significaria que há um lugar, para além da linguagem, que é ainda da ordem do que chamamos pensamento, mas que não se pode exprimir através das palavras, a que as palavras faltam. Uma espécie de utopia de haver um ainda não dito que a linguagem inscreveria como projecto e desejo de um devir. Mas também um espaço – porque é de um espaço que se trata – que através do visível pode aceder à percepção de um ainda não falável.

De que falamos, pois, quando falamos de arte? O falar de arte – *le parler-dart duchampeano* – não será finalmente aquilo a que chega a obra de arte, o objecto de arte, quando reivindica a sua condição extrema de já o não ser, ainda que sempre em nome da arte? Essa forma-(ou essa força)-limite a que chamamos nominalismo e de que Duchamp parece ter tido a intuição mais justa?

O que é um *readymade*?

É esse objecto que não era arte antes do artista (em nome da arte) o ter designado como pertencente ao próprio domínio da arte. O artista demiurgo que nomeia, quer seja Monsieur Marcel com o seu urinol, ou M. Magritte com o seu cachimbo.

Quero dizer que toda a arte depois de Duchamp, por mais fiel que seja às normas das Belas-Artes, não pode ser, senão por ingenuidade, mais do que um signo desse nominalismo que acabou por dominar (e que domina ainda) a arte do século XX. O que não impede a prática da pintura ou da escultura, mas as obriga a uma reprogramação conceptual.

Quando um artista designa o seu objecto, isto é, quando o mostra, o exhibe, o expõe, nesse *situs* em que o objecto se torna objecto de um *show (that can be shown)*, participa sempre da cerimónia nominalista uma vez que designar isto é arte – quer sejam as Marilyn de Warhol ou o ouro de James Lee Byars –, é sempre encontrar um espaço de legitimação (linguística, antropológica, etc.) do objecto, que lhe confere ao mesmo tempo uma proveniência e um destino. Ou seja, um espaço de enunciação e de circulação que o separa da circulação corrente das mercadorias.

É um gesto de poder ou de vontade de poder esse, que dá ao artista – aquele que foi privado de todo o poder – a possibilidade de designar o que quer que seja como sendo arte, desde que, bem entendido, as instâncias legitimadoras da circulação artística – a galeria, o museu, o *marchand*, o crítico, a revista –, o confirmem enquanto tal. Ou seja, a partir do momento em que ele consegue encontrar um ponto de inserção nessa linha que corre a que chamarei a instituição artística (e a que alguns chamam o sistema das artes) que lhe irá permitir não apenas dizer de um objecto: “isto é arte”, como de um sítio: “isto é um lugar da arte” (seja uma montanha fotografada passo a passo por Hamish Fulton ou uma acumulação de pedras por Richard Long).

Aquilo em que me quero deter, por agora, é apenas nessa interrogação sobre o poder da enunciação e do nominalismo no contexto contemporâneo. Ou, para dar exemplos, nessa situação em que o auto-proclamado artista (aquele que se autorizou, para falar à maneira dos psicanalistas) pode, através desse poder que lhe é dado pelo próprio estatuto de ser artista – coisa que não sabemos ao certo o que é –, designar um objecto conferindo-lhe a qualidade de ser arte.

É neste ponto que desemboca todo o nominalismo – pictural ou objectual –, quer dizer essa instância de enunciação que autoriza este ou aquele a dizer: isto é arte. Uma vez que não há de facto uma outra instância que possa contradizê-lo. E mesmo que as instituições legitimadoras renunciem a aceitá-lo enquanto membro dessa comunidade, será sempre uma questão de palavra contra palavra, como num julgamento a que faltaram as testemunhas.

O que quero dizer é que essa instância legitimadora é da mesma ordem que o campo aberto pela invenção do *readymade* e que este é um objecto maneirista por excelência pelo facto de não designar um campo específico mas, muito pelo contrário, um campo alargado onde não se pode mais distinguir, ou pretender decidir, o que é ou não é arte.

É preciso sublinhar que todo o trabalho da modernidade, de Duchamp a Magritte foi, muito mais do que uma atitude estética, uma atitude ética, de deslegitimação da estética ou, para o dizer em termos que se lembram de Lyotard, uma espécie de condenação à morte da Estética através de um trabalho de luto efectuado sobre o sistema dos objectos e sobre os sistemas da sua circulação.

Aquilo a que Lyotard se referia quando escreveu, no seu inteligente ensaio *Les Transformateurs Duchamp*, que se pode bem dar que “Duchamp tenha procurado e obtido em matéria de espaço e de tempo e em matéria de matéria e de forma, a contrariedade (a incomensurabilidade)”.

Ora essa inconsistência é a da maneira e do maneirismo, tal como o podemos pensar num contexto contemporâneo, quer dizer “o heroísmo estético do não heróico”, como o designou Christine B. Glucksmann no livro que dedicou ao maneirismo, *Tragique de l’Ombre*. Ou, retomando ainda os seus termos, “o oposto do voluntarismo da autenticidade”.

O *readymade* é, por natureza, inautêntico, anti-heróico. Duchamp dizia dos seus *readymades* que eram eles que o escolhiam, mais do que ele próprio os escolhia. Negava assim toda a autenticidade (toda a ontologia) do gesto criador, do gesto artístico.

Warhol, por seu turno, queria ser uma máquina e prestava-se a assinar o que quer que lhe fosse mostrado e onde pudesse não tanto reconhecer-se enquanto sujeito, como reconhecer esse vazio do sujeito a que ele próprio aspirava.

E Boltanski disse-me, a propósito da sua recente série de fotografias de suíços mortos recolhidas nos obituários dos jornais, que escolhera suíços (e não, por exemplo, judeus) porque assim tornava-se “mais universal”, quer dizer, mais impessoal.

Porque o *readymade* cria um vazio, uma vez que se trata de “uma obra de arte sem artista para a fazer”, como o disse Duchamp a Francis Roberts (na entrevista de 63). E, como muito inteligentemente notou Thierry de Duve a propósito dessa afirmação⁵⁸, “essa explicação é a carta roubada de Edgar Poe”. Tanto melhor se esconde quanto mais ficar à vista. Ao mesmo autor devemos a constatação que se refere ao facto de ser possível tomar o *readymade* enquanto instrumento interpretativo maior “e de maneira paradoxal da redistribuição das cartas teóricas que é o maneirismo”.

Esse vazio criado pelo *readymade*, entendido como instrumento maneirista, quer dizer enquanto instrumento de uma instrumentação, de uma astúcia, objecto de logros, é um vazio que tende e que pretende à contaminação. Ou seja, a esse estado ambíguo em que já não se sabe qual o regime em que se está, uma vez que aquilo que o *readymade* sugere é um espaço que perdeu as suas referências. Um espaço de impureza que nos leva, se o quisermos ilustrar com uma anedota, a já não sabermos quando saímos do espaço da arte, ou se de facto saímos. O que seria o mesmo que ver obras de Buren nos toldos de praia, de Beuys numa vitrina de loja de carpintaria, ou de Warhol num supermercado, reabilitando, numa ordem de legitimação estética, uma espécie de beleza indiferente do real quotidiano...

Esta contaminação é, porém, prolífica, produtiva. Tende para a proliferação, para a mestiçagem, para a disseminação a perder de vista. O pós-moderno, tal como podemos concebê-lo, é esse espaço ainda cultural (o pós-modernismo é sempre algo que só se pode referir claramente à noção do espaço, de onde o seu lugar referencial na arquitectura) onde não sabemos mais distinguir com à-vontade o verdadeiro do falso, o autêntico do inautêntico, onde essas categorias se diluem numa zona de indefinição.

Ora o *readymade* é o instrumento por excelência dessa operação metalinguística (ou metalinguística, como diria Lacan) em que o verdadeiro e o falso deixam de se opor, em que o falso se pode asseverar como instância de credibilidade

⁵⁸ *Résonnances du Readymade*.

nos termos daquilo a que Guy Scarpetta chamou uma “estratégia barroca”, ao afirmar que “a era do simulacro é também a do anacronismo generalizado⁵⁹”. O objecto de arte contemporâneo tornou-se instrumento dessa estratégia barroca num tempo – quiçá neo-barroco – em que se assiste, no plano de todas as artes, a uma fuga a uma realidade organizadora, e que leva a um “constante exercício sobre um tema enquanto variações de estilo⁶⁰”.

Vemos repetir-se, em toda a neo-objectística contemporânea, essa sequência de exercícios sobre o próprio tema do objecto que se põe em cena a si mesmo e enquanto tal, de Haim Steinbach a Jeff Koons e vice-versa, diluindo o nome do autor em benefício do nome da arte, fazendo do próprio mundo um espaço transcultural, sem fronteiras claras entre arte e realidade, em que se reabilita uma estetização generalizada.

Quero dizer que esse nominalismo generalizado se organiza a partir já não do nome do próprio artista enquanto gestor de efeitos de autoridade ou de autoria – excepções feitas a uns poucos que, como Beuys, previram uma estratégia de enunciação alargada – mas antes da própria arte enquanto agente denominador. Temos por isso cada vez maior dificuldade em distinguir um objecto de um outro e – salvo talvez para um especialista com uma memória-computorizada – torna-se cada vez mais difícil distinguir o autor de um qualquer objecto do autor de um outro objecto artístico. A arte contemporânea desenha-se, por esse facto, num horizonte de estabilidade que denega o lugar do autor e que apaga, ao mesmo tempo, o sujeito da arte.

A *superoggettività soggettiva* de que fala Bonito Oliva no seu livro *Superarte* não é de facto mais do que uma instância onde deixa de se poder fazer confiança nessa imagem recorrente da retórica modernista, que continuava a afirmar – talvez ingenuamente – que o estilo é o homem. A pós-modernidade dissolveu o homem ao mesmo tempo que o estilo e a possibilidade de identificação entre ambos.

O carácter epifânico do *readymade* revela-se – neste contexto em que ao objecto se confere o poder de nos despertar para uma consciência da realidade como que através de um acto de revelação mágica – sem que seja importante ou prioritário reconhecer o nome do autor. Do mesmo modo que, face aos objectos das culturas primitivas, a autoria se torna objecto de uma *vernheimung* (a dupla negação freudiana) em que o seu esquecimento ou o seu apagamento é proporcional ao reconhecimento e ao incremento da carga mágica (transferencial, transitiva) desses mesmos objectos.

O *homo-artisticus* tornou-se numa espécie de especialista em manufacturação de objectos de arte. Uma espécie de homem de ofício que espera, no contexto das artes contemporâneas, tornar-se mestre duma obra de que sabe já não ser

⁵⁹ Cf. *L'Impureté*, Paris, 1985.

⁶⁰ Cf. Omar Calabrese, *A idade neo-barroca*, ed. Setenta, Lisboa.

o autor mas, antes, o continuador, o *transformer*, como se de facto vivêssemos numa nova Idade Média, metáfora afinal desta nossa Idade Mediática.

Caberá então à arte, num estádio super-artístico, dizer um dia quem é o seu autor. No sistema das artes contemporâneo já não compete ao artista afirmar a sua autoria mas, pelo contrário, submeter-se a uma espécie de estoicismo que o obriga a calar-se e a sofrer (ou a gozar) abstendo-se de gerir a sua autoridade, enquanto espera que o dito sistema das artes o autorize.

Essa perda de estatuto simbólico do lugar do artista é legitimada, num outro plano, por um dispositivo de compensação em que alguns, os eleitos, os artistas-xamanes, legitimam o sistema. Daí a importância definitiva de nomes como os de Beuys ou Warhol e poucos mais, para dar um rosto (humano?) a essa espécie de barbárie generalizada que se gerou através de uma crescente socialização dos dispositivos de consumo e circulação mediática da imagem da arte no contexto da democratização cultural.

Nesse contexto encontramos esse retorno da nostalgia ou da melancolia que é, também ela, uma ressurgência ou uma ressonância do maneirismo, como muito bem viu Fernando Pessoa, esse “teórico do maneirismo moderno” (C. B. Glucksmann). Esse estado que repõe em cena o axioma de Gracián quando dizia “Oh, como o nada é tudo”. Consciência, no plano psico-ontológico, de si mais do que dos outros, consciência de uma necessidade de ser para si em vez de uma consciência da necessidade de ser para os outros.

De onde o ressurgimento de uma enorme dose de narcisismo na arte contemporânea, que contribui (paradoxalmente) para a própria dissolução do sujeito do artista. Situação em que o sujeito se torna ex-cêntrico, em que circula numa cadeia, desorbitado, anamnésico, e referenciado apenas enquanto alguém que procede ainda em nome da arte, essa arte que o pulveriza, denunciando-o como alguém que está a mais, que cada vez mais se torna num elo apenas de uma cadeia mais vasta. Ora essa cadeia é a da produção e reprodução do próprio sistema das artes, artifício maneirista por excelência que, por si mesmo, legitima ou não o artifício do artista. Desse artista que necessita do sistema para poder em desespero negá-lo, enquanto autor, uma vez que a arte já está feita, já é *readymade*.

Bigode de Velázquez na Gioconda (L.H.O.O.Q.) de Duchamp que Dali retomará como signo desse nominalismo canibal do sistema/clube privado das artes, em que cada um espera a sua oportunidade de se tornar mestre. Ao produto o sistema opõe a produção, a cadeia, o encadeamento: é então o devir-industrial da arte que o *readymade* anuncia no seu *flirt* maquínico e celibatário, lacónico e fragmentário.

O *readymade* pressupõe um estado de espírito distanciado, voltado para a indiferença e para a indiferenciação do sujeito do artista, cuja atitude só pode ser a de um novo estoicismo. O que Glucksmann, no seu inteligente comentário de Pessoa chamou: “um sublime da pequena forma opondo-se ao sublime

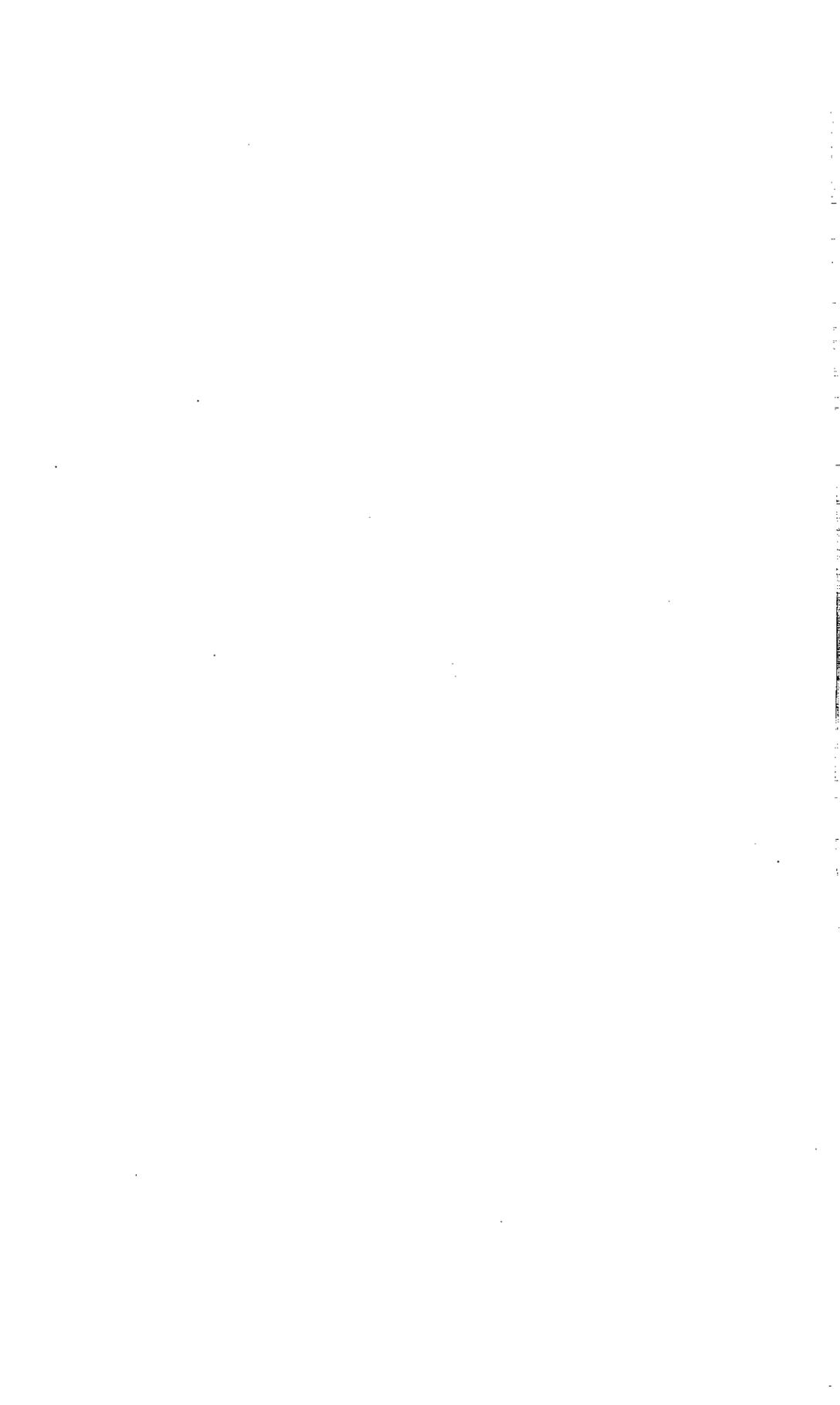
da elevação, da grandeza e do terrível que dominou a estética”, ou então um “minimalismo estético”, de facto tão presente em toda a obra de Pessoa, nessa paixão heteronímica de devir-outro: “eu não sou nada/não serei nunca nada/não posso querer ser nada/dito isso, transporto em mim todos os sonhos do mundo”.

Neste estado de não-ser ou de nada ser (de *des-ser*), que tem em Pessoa ainda uma marca de melancolia mas que toma, em Duchamp e na sua atitude pirronista, o que seria antes da ordem de um bem-estar, encontramos a ressonância maior do *readymade*: esse estado de objecto (que não deixa de lembrar o célebre *objecto pequeno* a de Lacan), levado a um grau zero que interioriza a não-forma ou o informe, e que faz tábua-rasa de toda a estética.

Estado em que se vai fundar uma pós-estética do contemporâneo sob a forma de um perpétuo trabalho de luto observado sobre a perda da grande forma ou da grande maneira, atributos ainda da modernidade. E que se materializa na impessoalidade do *objet trouvé*, na impureza inerente à perpétua deslocação dos objectos de um contexto para outro (a circulação), na imaterialidade que paradoxalmente exibem os objectos de arte contemporâneos, mesmo quando se mostram no luxo das suas matérias. É sempre para uma espécie de estado anamnésico que reenviam esses objectos feitos já não d'*après-nature* mas, claramente, d'*après-industrie*.

Indistinção esta que se efectua já não só entre forma e fundo – como acontecia com os modernos – mas entre forma e forma.

Sempre em nome da arte, nesse exercício demencial de nominalismo que o *readymade* criou enquanto campo de manobras para a arte contemporânea, enquanto modelo de apreensão epifânica da realidade que é afinal a nossa...



O sorriso da “Gioconda” ou a aura da reprodutibilidade

Será hoje necessário inverter os termos de Walter Benjamin cuja equação se tornou padrão do pensamento estético da modernidade e que diz que ao acréscimo do valor expositivo corresponderia uma diminuição do valor cultural e logo da aura dos objectos de arte?

Todo o movimento contemporâneo parece querer afirmá-lo, com a multiplicação ineludível de dezenas, senão de centenas, de revistas, livros e outros dispositivos de mediação visual que fazem do objecto de arte o seu objecto por excelência.

Que me seja permitido evocar uma situação que verifiquei através da minha própria experiência. Durante anos, no Prado, o museu entre os museus, dezenas de japoneses esperavam, de câmara fotográfica a postos, quais ávidos caçadores, a possibilidade de fotografar o quadro atribuído a Leonardo Da Vinci e representando uma outra versão da “Gioconda”.

Não sei se os mesmos se outros japoneses, perfilavam-se em estranhos exercícios, depois ou antes, face à “Gioconda” do Louvre. O sorriso enigmático, premonitoriamente fotogénico, que fascinou os séculos, parecia agora destinar a sua energia àquele momento mágico em que a câmara dispara e, regressados às suas casas, os japoneses que assim se acotovelavam, poderiam mostrar às famílias, se é que as tinham, que também para eles a “Gioconda” havia sorrido. Poderiam naturalmente comprar o postal com a reprodução, mas isso não seria suficiente para exibir como testemunho dessa proximidade e dessa intimidade. Um postal pode comprar-se em qualquer parte, até no Japão. Uma fotografia tira-se no local. E o local da presença – que é o local de um crime porque se trata afinal de roubar uma imagem a uma outra imagem – é, no imaginário de viagem de cada um, ou pelo menos no imaginário japonês, uma condição de prova. Prova de ter viajado pela Europa, prova de haver visto a “Gioconda” – por exibição, se necessário, do próprio negativo –, prova de ter estado afinal no lugar de peregrinação cultural obrigatório. E obrigatório justamente porque exibia a “Gioconda”.

Ao gosto de coleccionar objectos, os contemporâneos (ou pelo menos os japoneses) sem posses substituíram o gosto por coleccionar imagens, lembrando-nos aqueles soldados que num velho filme de Godard (*Le Petit Soldat*) regressavam a casa não com os despojos do seu saque – como outrora as tropas de Napoleão ou, mais tarde, as de Hitler – mas antes com imagens reproduzidas dos lugares por onde passaram, e como se a posse dessas imagens significasse uma efectiva posse dos próprios lugares, uma conquista perpetrada no terreno.

Ora, em visitas recentes ao Prado, verifiquei que os japoneses haviam desertado o extraordinário quadro do horizonte das suas atenções, não se tendo no entanto verificado idêntico fenómeno em relação com aquela outra “Gioconda” que no Louvre repousa.

Estranha situação esta que não pode deixar de nos dar que pensar. A única coisa que mudou, no quadro do Prado, é que agora, em vez de ser atribuído a Leonardo, é atribuído a um anónimo, provavelmente um discípulo, como sendo uma obra *d’après* Leonardo. Porque os historiadores postularam que a verdadeira “Gioconda” é a do Louvre, desvalorizando a do Prado. Subtraindo-a, enfim, e ao mesmo tempo, do seu valor cultural (porque lhe retiraram o prestígio de ser a original) e do seu valor expositivo (pelo efeito corolário de afastamento das hordes japonesas, atrás referidas).

Porque razão se afastaram então da “Gioconda” do Prado os turistas culturais? Pela simples razão de que o quadro, por decisão da comunidade dos historiadores de arte, provavelmente acertada, deixou de ser a “verdadeira” “Gioconda” para passar a ser uma sua reprodução. Mas em que é que a sua aura específica foi, de facto, alterada?

Constatamos que o que aconteceu é que apenas a aura do seu nominalismo – o dispositivo que antes permitia dizer “esta é a verdadeira Gioconda” – é que se alterou, na medida em que a essa asserção se substituiu uma outra que diz precisamente o contrário: “esta não é a verdadeira ‘Gioconda’”. Frase que traz consigo o peso enfático da verdade porque provém de um regime de frase enunciado por uma comunidade suposta saber, a dos historiadores da arte, detentores potenciais do discurso de legitimação museológica.

Constatamos, depois, que o valor “intrínseco” da própria obra conta afinal pouco ou mesmo nada: a sua aura parece ter-se desvanecido mal foi extinta a sua nomeação no regime de identificação da sua imagem (é a “Gioconda”) e, sobretudo, da sua autoria (é um Leonardo).

Ora as Giocondas – quer a do Louvre, quer a do Prado – tinham sido reproduzidas centenas, senão milhares de vezes; fotografadas talvez milhões de vezes (pelos milhões de japoneses que as visitavam) e apenas uma parece ter perdido o seu efeito mágico de atracção, ou seja a sua aura, nos próprios termos em que a definiu Benjamin.

Haverá então que reconhecer, deveras, que esse efeito não é tanto produzido pela presença da obra mas, antes, pela presença do espectador (*ce sont les*

regardeurs qui font les tableaux, como dizia Duchamp). Por outro lado, que a presença do espectador é condicionada por uma aura que não emana da própria obra mas de um regime de frase que a credita, e que é, por sua vez idêntica, embora numa diversa esfera de acção, daquela que lhe confere o seu valor expositivo ou de reprodutibilidade.

Assistimos, portanto, diante deste caso paradigmático, à emergência de um novo dispositivo aurático que, à falta de melhor termo, poderíamos designar por *aura da reprodutibilidade*.

Porque a reprodutibilidade, no sentido amplo do termo, não se esgota naturalmente no número de vezes que uma obra é vista ou reproduzida mas, mais complexamente, em todo o envolvimento discursivo que a abarca: a saber, o número de vezes que se fala dela, o modo como se fala dela, os lugares onde se fala dela, enfim a atribuição da sua autenticidade no interior de um regime de legitimação.

Neste entrecruzamento a perder de vista de frases e de regimes de frase se vai tecendo afinal quer o discurso da História da Arte, quer aquele que define e delimita a instituição artística (e que alguns designam pelo sistema das artes).

É esta que torna credível – no sentido em que confere uma credibilidade aos objectos de arte, sejam eles do passado ou do presente – a circulação desses mesmos objectos enquanto dignos de pertencer a um certo nível e a um certo estatuto no interior do regime cultural vigente.

Os japoneses (enquanto espectadores) deixaram de fazer o quadro “Gioconda” do Museu do Prado na sequência de uma ordem emanada do lugar de saber dos historiadores que usou o imperativo *ceci n’est pas* “Gioconda”.

A instituição artística – que inclui os artistas, os historiadores, os críticos, as instituições, os coleccionadores e mesmo o público dos *regardeurs* – constituiu-se pois como a instância legitimadora por excelência da autenticidade da obra de arte, podendo esta deixar de ser considerada autêntica quando elementos dessa mesma estrutura possam fundamentamente decidi-lo, com a concordância, ou em nome, do sistema. É pois a instituição artística que diz aos japoneses do seu direito a “fazer” (ou a desfazer) a parte que lhes compete do quadro enquanto espectadores.

Ora esse problema que tentei enunciar partindo de uma simples anedota verifica-se em todo o sistema de creditação da obra de arte, e apenas foi tomando formas diversas no decorrer da história. Seria pois legítimo afirmar que toda a História da Arte é sempre uma História da instituição artística.

Se, nos remotos tempos da Renascença, funcionavam como instâncias legitimadoras os grandes mecenas que, através das suas encomendas e das suas protecções e influências, creditavam os artistas; se, mais tarde, foram as Academias e depois os Museus as entidades que tomaram a seu cargo a tarefa de decidir do valor das obras, no nosso tempo tende a instituir-se um outro critério de legitimação que funciona igualmente com assinalável eficácia e que cada vez mais se joga no inte-

rior de dispositivos mediáticos de circulação do saber e da informação, tendendo a alargar-se o campo em que se manifesta a imagem dessa legitimação.

Nas sociedades mediático-democráticas assistimos a uma acelerada multiplicação deste saber com a passagem da informação dos livros eruditos de arte para os livros de divulgação, destes para os catálogos e, depois, para as revistas e os jornais. Por outro lado sabemos que, por natureza, os sistemas mediáticos vivem e se alimentam da própria lógica da reprodutibilidade. Somos então, e mais uma vez, conduzidos a reflectir sobre a questão da aura da reprodutibilidade fornecida pela generalização do “museu imaginário” através da crescente proliferação de todos esses dispositivos de reprodução.

A lógica da reprodutibilidade é, de certo modo, viral. Credita-se a si mesma através da reprodução enquanto sistema sem limite. Por exemplo: o jornal ou revista confirmam, por reprodução, a autenticidade da imagem reproduzida em catálogo que, por sua vez, confirma a reprodução da imagem do livro, que é já reprodução de uma imagem do original.

Tome-se, agora, o exemplo, também ele considerável, da já referida obra “L. H. O. O. Q.” de Marcel Duchamp, que partiu de uma reprodução da “Gioconda” (acertadamente a do Louvre) e sobre a qual o artista pintou grosseiramente uns bigodes e uma pequena barba. Se, ao longo de quase todo o século XX, os especialistas não encontraram melhor classificação para esse gesto do que a sua origem numa atitude dadaísta – de resto, a reprodução dessa reprodução apareceu pela primeira vez em publicações ligadas a círculos de conhecidas simpatias dadaístas – o facto é que, vista à luz da informação de que dispomos hoje em dia, uma obra tão simples, e no entanto tão eficaz, ganha subitamente uma nova luz, no plano das possíveis interpretações.

Naturalmente que só num plano simbólico é que os bigodes que Duchamp acrescentou à Gioconda poderiam constituir uma hipotética projecção do seu desejo dadaísta de os pintar não sobre uma reprodução mas sobre o próprio original. A reprodutibilidade da imagem, disponibilizada pela invenção e aperfeiçoamento da fotografia, foi o factor técnico que permitiu o gesto de Duchamp. Tal como, depois, lhe foi possível glosar a mesma questão numa outra obra em que realizou o museu portátil da sua própria obra completa em edição de vários exemplares.

Foi a reprodutibilidade que inverteu os termos românticos (uma vez que tais premissas sobre a inviolabilidade do segredo e da magia das obras de arte remontam à estética romântica) do valor aurático.

À aura (da irreprodutibilidade) teorizada por W. Benjamin sucedeu pois a aura da reprodutibilidade cuja primeira (e não pequena) consequência para a arte deste século foi justamente a invenção, por Duchamp, do *readymade*, que veio, como se sabe, a constituir-se como modelo por excelência de muita arte que desde então se fez.

No desejo (ou vocação) “maquínico” de Warhol reitera-se o efeito repetitivo da estética duchampeana, tal como nas bodas mediáticas de Jeff Koons e de

Ciciolina se ensaiou a reprodução em variante de *tableau-vivant* da “Mariée mise-à-nu par ses celibataires, même” de *maître* Marcel.

Podia então Duchamp saber que o destino da obra de arte seria, no futuro, o da sua reprodutibilidade? Tudo o que parece indicar. A leitura que fazemos hoje da sua obra bem como da sua acção enquanto divulgador desta parecem confirmá-lo. Alguns estudiosos dessa obra insistem nesse ponto e deverá referir-se em particular Thierry de Duve⁶¹. Afinal de contas, o próprio modo como funciona, num plano teórico, o *readymade* – não apenas enquanto objecto em si mas sobretudo enquanto objecto que ilustra a intencionalidade de uma operação de transformação estética – remete directamente para essa consciência.

Sabemos que foi Duchamp quem primeiramente designou como nominalista essa atitude do artista quando “decide” que um determinado objecto (um *objet trouvé*) passa a ser uma obra de arte. Estar-feito (isto é, ser *readymade*) num determinado regime de visibilidade e de utilidade que é o da sua utilização corrente para depois ser transformado pela intencionalidade do artista que o desloca para um outro regime de visibilidade e de utilidade (uma utilidade inútil, que é o próprio da obra de arte, ou uma operação de inutilização fundadora da lógica do modernismo) é o que caracteriza a teoria e a prática do *readymade*.

Desde a sua invenção por Duchamp – nesse longo caminho que a arte do século XX percorreu – os regressos do *readymade* enquanto modelo operacional eficaz da arte não cessaram de se verificar em constantes ecos.

Das acumulações de brinquedos de Tony Gragg às instalações de pedras de Richard Long, das fotografias de paisagens percorridas de Hamish Fulton às latas de Brillo ou de sopas Campbell de Warhol, passando pelas acumulações de electrodomésticos de Koons ou pelos graffitistas nova-iorquinos do início dos anos 80, incessantemente se reproduziu a lógica perversa desse modelo, em variações mais ou menos imaginosas.

Naturalmente que o *readymade* pertence a toda a gente, como ainda recentemente o reclamava um jovem artista num cartaz exibido, enquanto obra de arte, numa qualquer galeria de um qualquer país. Mas é justamente essa pertença a toda a gente (que se inscreve na sua definição) aquilo que o torna fascinante. Na medida em que cumpre o destino que o mesmo Duchamp consignava à obra de arte: o de ser completada (senão mesmo feita) pelo espectador, quer dizer, por toda a gente. Essa crescente dimensão de contaminação nominalista que tomou de assalto a maior parte da produção contemporânea e que levou um crítico a escrever que o melhor que os jovens artistas tinham a fazer seria começar por se afastar da perversa influência de Duchamp é, por seu turno, um facto consumado que não podemos negar sem, ao mesmo tempo, negar uma grande parte do património artístico contemporâneo.

⁶¹ Cf. *Nominalisme Pictural*, ed. Seuil, Paris e *Résonances du Ready-Made*, ed. Jaqueline Chambon, Nîmes.

E a inversão dos termos que comecei por propor na afirmação que diz que existe uma aura da reproduzibilidade é confirmada, no sistema das artes contemporâneo, pelo modo como se propaga o efeito viral, reprodutivo, do valor expositivo dos objectos na generalização do espectáculo do Museu Imaginário.

As revistas, os catálogos, os livros, ao tornarem-se os novos modelos de creditação do objecto de arte e ao aumentarem *ad infinitum* o número de vezes que uma obra de arte é reproduzida ou exposta, parecem crescer-lhe o seu valor cultural por um efeito perverso de deslocação mediática do culto do original pelo culto da reprodução, tal como se pode constatar pela pequena fábula da "Gioconda" que comecei por narrar.

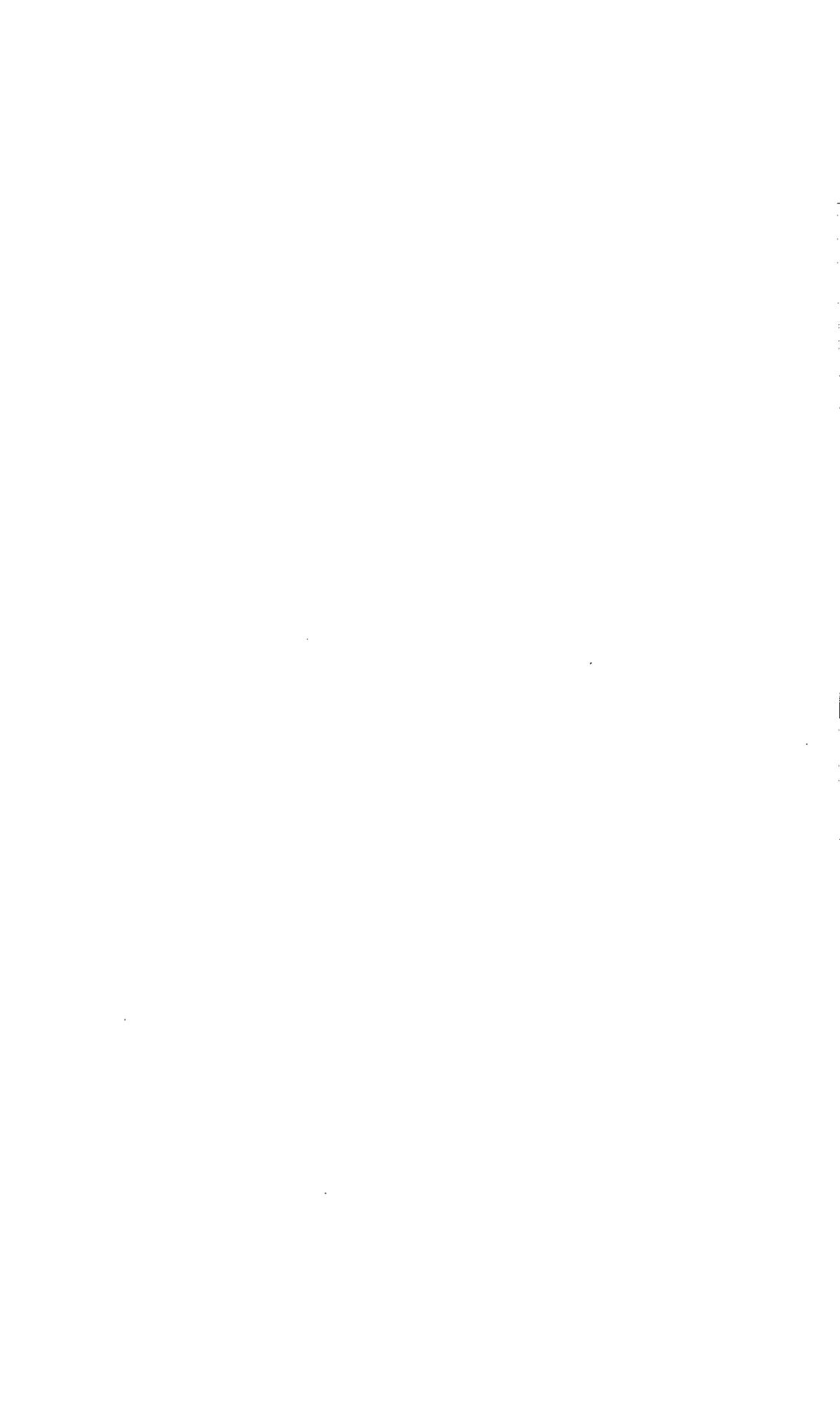
A situação da arte contemporânea tornou-se, de algum modo, numa analogia do que acontece com a circulação do dinheiro que é creditado pela existência de uma certa quantidade de ouro que lhe assegura a sua validade. O ouro seria o objecto em si e o dinheiro (isto é, o seu múltiplo em circulação) o número de vezes que esse objecto é reproduzido, numa relação de recíproca garantia. Como escrevi noutro lado, "tal como o capital que hoje é garantido pela mera circulação do dinheiro (tendendo o próprio dinheiro a converter-se num imaterial com o uso crescente dos seus sucedâneos: cheques, cartões de crédito, etc.) também a arte tende a ser garantida ou legitimada pela mais-valia da sua circulação e da sua reproduzibilidade (...) dir-se-ia que a arte ensaia hoje o modelo da sua futura reproduzibilidade, organizando-se em termos de fotogenia, é UM SER PARA A IMAGEM. A radicalidade de Warhol foi fabricar sempre imagens diferidas, imagens de segunda mão, imagens cujo original se perdeu. Toda a obra de Warhol é reprodução sem referente (...) Cada nova reprodução é, assim, e sempre, uma reprodução de uma reprodução. Legitima uma reproduzibilidade sem princípio nem fim (*Lápiz*, 1990)".

A condição do objecto de arte no contexto contemporâneo, ou seja, enquanto objecto inserido no sistema das artes dominante é, portanto, a de um *ser para a imagem*, esgotando-se no padrão da sua visibilidade reprodutiva: assistimos à generalização viral do Museu Imaginário como crianças fascinadas pela sucessão de imagens num caleidoscópio.

Esta parece ser, por enquanto, a nossa situação estética, ou seja aquela que nos é deixada como margem de contemplação e de complemento dos objectos que vemos circular no interior dos sistemas de reprodução mediática. Até que uma outra arte, com outros objectos, suscite um novo vínculo para com a irreproduzibilidade, que negue ou ultrapasse a aura dominante do reproduzido (e do seu fascínio) ou que a interrompa, sem por isso pôr termo à necessária dimensão de comunicabilidade, própria do objecto artístico.

O que não poderá ser efeito, como é obvio, de uma censura qualquer ao actual sistema vigente, sequer o já proclamado retorno à ordem, mas antes advir da transformação desse sistema pela própria lógica de afirmação do objecto artístico, situação de que, para já, conhecemos apenas breves sinais.

Continua a ser válida a máxima duchampeana segundo a qual “art in the future will go underground”. Enquanto tudo isto ocorre, no silêncio dos museus, (no Prado ou no Louvre), diante das câmaras ou nas salas desertas, enigmáticamente a “Gioconda” sorri.
Provavelmente de tudo isto...



SECÇÃO III
O PINTOR DA VIDA PÓS-MODERNA



História da Arte e Estética da Recepção (História, ficção, interpretação, manipulação, ideologia)

A escrita da História da Arte pode funcionar, hoje e cada vez mais, como modelo por excelência de combate e de resistência à multiplicação dos dispositivos de manipulação e de reprodução ideológica e, mormente, do próprio historicismo, essa doença infantil da História que pretende instituir como válido o princípio generalizado das relações de causa e efeito. Porque justamente procura surpreender e cingir a “realidade” da arte no próprio lugar em que esta se dimensiona enquanto resistência à interpretação. Nesse sentido poderemos entender a escrita da história da arte como o território privilegiado do *neutro* no sentido que Blanchot deu ao termo.

Ou seja, a de um constante regresso a uma espécie de grau zero, o que eventualmente é verdadeiro para todo o campo da interpretação histórica. Nesta perspectiva se poderia afirmar que, em certa medida, o território da história é, basicamente, o do palimpsesto.

Por natureza a história só existe na medida em que se reescreve e em que, ao reescrever-se, reinscreve sucessivamente novas modalidades de interpretação onde cada testemunho ganha o peso do seu próprio esplendor conceptual.

O que quer dizer que, a partir de uma dada base de dados, é possível construir constantemente novas teorias interpretativas, todas elas participando de um grau não tanto de verdade como de verosimilhança. E que aquilo que mais interessa é justamente a produtividade incessante dessas várias interpretações. Mais interessante será, nesta perspectiva, uma interpretação que abarque o mais largo leque de acontecimentos, fornecendo-lhes um suplemento de sentido que seja correspondente ao “sentido” que esses acontecimentos agenciam ao ser postos em relação uns com os outros, deixando que uma margem de fricção e de organização “interna” possa emergir da própria relação que uns com os outros estabelecem.

De onde se poderá inferir que toda a escrita da história (e no caso da arte ainda mais visivelmente) participa de um carácter eminentemente fictivo.

Naturalmente que se procedermos a um levantamento dos dados relativos a uma determinada questão recente, desde que deles exista um registo, permaneceremos no campo que se poderá designar como o do puramente factual. Até aí a interpretação não entra: esta só vem depois, quando queremos inferir alguma coisa desses dados. Essa é a margem criativa da interpretação, a sua constante abertura e a condição de uma liberdade.

Tanto mais que se multiplicam, hoje em dia, os espaços em que se inicia a escrita dessa mesma história e mesmo nos anais críticos mais credíveis aquilo que se perspectiva já com adequado perfil é um primeiro passo no sentido de uma interpretação histórica operada sobre o próprio presente.

Tomemos, como exemplo, a argumentação entre duas opiniões. A dirá que um determinado factor poderá ter sido decisivo para um determinado contexto. Enquanto B insistirá na pouca relevância do mesmo acontecimento, em detrimento de uma outra interpretação.

Tanto quanto A e B se mantiverem dentro das proporções do bom senso e do debate honesto (isto é, interessado na procura desinteressada da verdade, mesmo tendo em conta a relatividade deste termo) defendendo os respectivos argumentos, ambos terão razão, cabendo a um terceiro, chamemos-lhe C, a possibilidade de formular, a partir dos argumentos anteriores, ora uma outra opção, ora uma nova interpretação.

Este processo é, por si mesmo, eminentemente dinâmico e dialéctico (ainda que não progressivo) e o seu modelo poderá reproduzir-se infinitamente, ou quase, à semelhança de um jogo.

Pretender que esta argumentação nos colocaria num mero plano sofístico, condenável como tal, corresponderia a pretender que, sem qualquer princípio de racionalidade, num determinado momento uma das interpretações se poderia sobrepor às outras, como a mais válida (ou a mais “verdadeira”) e que, enquanto tal, poderia também encontrar os mecanismos de legitimação (necessariamente exteriores ao seu próprio plano argumentativo) sobrepondo a sua verdade às verdades dos outros. Entraríamos, assim, num plano de instrumentalização totalitária da interpretação, do tipo que foi descrito por Orwell.

A escrita da história permanece, deste modo, como um território aberto, e aberto, antes do mais, àquilo que Ricoeur designou como o “conflito das interpretações”.

Hans Robert Jauss propôs um modelo extraordinário de anti-historicismo com a sua teoria de uma estética da recepção. Como ele próprio escreveu, “a estética da recepção restitui o seu direito ao papel activo que compete ao leitor na concretização sucessiva do sentido das obras através da história”. O que afinal vai ao encontro daquela já bem antiga ideia de Merleau-Ponty segundo a qual tudo aquilo que se diz ou escreve sobre uma determinada obra passa a integrá-la e, de certo modo, a inscrever-se nela, como algo que lhe pertence.

Sem essa possibilidade de reequacionar constantemente os dados, a escrita da história tornar-se-ia no mais assustador instrumento dos pensamentos totalitários. Assumir a dimensão narrativa (e fictiva) da História é saber que não é possível reconstruir o passado tal qual, como na metáfora borgesiana do mapa-mundo à escala do próprio mundo. Toda a história é, sempre, interpretação. No que respeita à história da arte ou da literatura, é preciso constatar que estas comportam, e até pela própria natureza do seu objecto, uma esfera de ainda maior subjectividade no domínio da interpretação – mesmo que se respeite a factualidade –, que remete para essa dimensão fictiva ou narrativa que ocorre sempre que se entra no domínio da interpretação.

A História da arte surpreenderá assim a singularidade do “fazer” desterritorializado do artista e tentará reconduzir esse fazer a um plano de territorialização latente e provisório que lhe é pedido pelo seu inerente “desejo de interpretação”, mas na consciência de que não existe, nunca, uma última palavra.

Um livro, como outra obra qualquer, continua ou completa-se no seu espectador ou no seu leitor (voltamos ao problema de H.R. Jauss, ou se quisermos, a Duchamp). É ao leitor, no caso, que compete decidir, transitoriamente, por um dado percurso interpretativo. Só o tempo dará ou não razão às razões da cada um.

Se é o espectador que faz o quadro, como o pretendeu Duchamp, será o leitor que faz a interpretação histórica, mesmo para além do “autor”, na medida em que o completa, continua, etc. A tarefa do historiador, em certa medida, consiste justamente em detectar os acontecimentos ou as singularidades e, reconhecendo-as, projectá-las criticamente no território em que opera, aguardando o contacto da sua com as outras interpretações.

A própria crítica de arte só poderá, nesta medida ser pensada não enquanto promoção da amnésia (isto é, da recusa a operar a partir da História entendida enquanto factor de contextualização precisa), mas enquanto máquina de produzir sentido, agenciadora e promotora de uma capacidade de teorizar sobre as obras enquanto discurso eminentemente aberto, no sentido que Umberto Eco deu ao termo. E isto de modo a que possa integrar compreensivamente novas situações, reincorporando e reinscrevendo em cada uma dessas situações as modalidades de uma nova interpretação histórica (como Argan o apontou, de resto, no seu texto sobre História e crítica da arte).

Obras que “chegam” do passado revelam-se constantemente incontornáveis na sua actualidade e pertinência, suscitando constantemente o espaço para novas, e quantas vezes produtivas, interpretações. O próprio da arte será assim ser, simultaneamente, desconstrução/reconstrução da memória e definição de um novo território. A este constante desafio a história da arte deverá responder então como uma permanente *mise en question* dos seus próprios pressupostos, actualizando o seu campo interpretativo em moldes cada vez mais amplos e abertos, capazes de integrar as condições de uma espécie de meta-estética da recepção.



Corpo-Figura-Escultura

Se arte há do corpo – agora que tanto se reclama o corpo para referenciar a arte –, arte que é nítida e claramente marcada pela sua presença referencial desde a sua própria génese enquanto tal, essa é a arte da escultura.

Foi pelas suas próprias características que a escultura, desde os seus inícios, se reclamou do corpo.

De facto, pelo menos desde a *Vénus de Willendorf* – que se toma frequentemente como ponto de partida desta aventura do conhecimento humano – até às recentes experiências no campo da chamada *body art* que, até pelo próprio facto de existir na tridimensionalidade, a escultura se baseou no corpo (e mais em particular na sua projecção através da figura humana) como sua referência preferencial.

A escultura instituiu-se, ao longo de toda a sua história no ocidente, como um poderoso modo de representação baseado na figura, o que desde logo a diferencia dos modos de representação que caracterizam a pintura, mesmo se podemos reconhecer momentos recíprocos de contaminação em que a pintura se torna escultórica ou a escultura ganha uma inesperada configuração pictórica, como ocorreu no período Barroco. Porque será assim?

Creio que se tal ocorre é principalmente porque a escultura é movida interiormente pela questão da escala. A escala, isto é, a necessidade de referir a sua dimensão concreta a uma medida exterior a si mesma. Ao contrário da pintura em que a definição da medida é, essencialmente, interior. Compreendemos isto se pensarmos por exemplo na noção da perspectiva como dispositivo de organização e de representação do espaço típico da pintura.

Por outro lado a escultura está também livre dos constrangimentos da bidimensionalidade inerentes à pintura, dispensando assim mais facilmente as determinações da função mimética.

Talvez pelo facto de estar mais próxima das formas naturais, a escultura parece precisar menos da imitação. É afinal isso que nos leva a projectar facilmente

uma imagem de escultura num conjunto aleatório de pedras acumuladas ao acaso.

Naturalmente que a escultura não se esgota, historicamente, no tratamento do tema da figura humana – basta pensar nas decorações de motivos vegetalistas ou animalistas da escultura românica e gótica ou nas experiências recentes da arte minimal e conceptual –, ainda que de algum modo esse tenha sido, em todas as culturas que conhecemos, o seu tema por excelência, da Europa à Ásia, da África às Américas.

Assim sendo, quer se tomem as figuras imaginadas quer os fragmentos da figura, quer a própria ausência da figura, aquilo com que nos deparamos é sempre, e essencialmente, com a própria noção de Figura.

Figura imaginada será então, na história da escultura, toda aquela que se organiza como símbolo ou metáfora que substitui o seu referente.

Fragmentada aquela que se reporta à perda das certezas quanto a haver uma unidade essencial do próprio humano.

É ausente a que reporta a nostalgia de uma ordem perdida e que tenta refazê-la através de um processo ritual. De todas elas se darão, mais adiante, exemplos. Todavia, se é verdade que, por um lado, a escultura é um modo de representação autónomo e mesmo diverso do da pintura e que, por outro lado, se relaciona com a figura como elemento referencial por excelência, não é menos verdade que também nela a fidelização relativamente aos seus modelos se libertou historicamente mais cedo do que a pintura das obrigações de representação naturalistas.

Foi muito cedo na história da arte ocidental que essa fidelidade naturalista desapareceu. Desde as obras finais de Miguel Ângelo pelo menos, passando pela tradição maneirista e chegando até à crescente insistência na tensão expressiva – de Rodin a Degas e sobretudo a Picasso, que interrompeu a tradição narrativa – que a escultura se foi libertando desse constrangimento ao naturalismo que no entanto persistiu na história da pintura durante o mesmo período.

Deve ser por isso também que conhecemos, apesar de tudo, relativamente poucos exemplos interessantes e significativos de uma escultura totalmente abstracta no Ocidente – mesmo se reconhecermos dos construtivistas aos dadaístas, de Arp a Torres-Garcia, de Calder a Antony Caro ou de Chillida a Kounellis e Sol Le Witt ou, mais recentemente ainda, a Anish Kapoor, há decerto uns quantos que fazem a excepção.

Nesse aspecto, curiosamente, certos modelos orientais foram deveras precursores: é o caso dos jardins Zen japoneses, cuja teoria geral do espaço, sendo de referência cósmica, se desliga da referência à figura e caminha abertamente para a abstracção.

Por seu turno, naquilo que se refere às representações paisagísticas ou utopistas na escultura ocidental – lembremos as obras de autores como Robert Smithson, Dennis Oppenheim ou Richard Long – constituem sempre, ou quase

sempre, evocações de jardins. Isto é, formas tendentes a modificar a Natureza inscrevendo-a de um princípio humanizado de organização que a transforma em lugar projectado para a circulação dos corpos. Estas obras estão, por assim dizer, e para retomar a tipologia atrás referida, do lado do que se designou como a figura imaginada.

O caso de Joseph Beuys é, por outras razões, exemplar. Ainda que a figura humana esteja sempre ausente, formalmente, das suas obras, o facto é que todas elas se constroem na suposição de ela ali estar: seja a figura do espectador – com quem estabelecem uma relação essencialmente didáctica – seja a do próprio artista, de cujo gesto demiúrgico são como que vestígios. Não se trata pois de uma ausência da figura (ou do corpo de que a figura é projecção) mas de uma figura ausente que manifesta essa ausência como forclusão de uma presença sempre referida.

Para Beuys a escultura remeteu sempre, e nisso ele continuou a tradição romântica, para uma ideia-imagem de presença e de energia – e não de forma – cujo horizonte é o humano entendido antropológicamente. É essa dimensão antropológica (ou, se quisermos, xamanística) do gesto artístico que o reverte incessantemente para uma situação figurativa. Seja esta implícita – através da memória –, seja explícita – através dos rituais que a relacionam com o humano entendido num sentido alargado.

As performances de Beuys, por seu turno, não conduzem a uma problematização do pós-humano, como acontece com certas formas mais recentes, mas investem, pelo contrário, uma radicalização do campo do próprio humano. Só assim de resto se poderá entender o seu conceito determinante de “escultura em sentido alargado”.

Para dar agora exemplos do que poderia ser um entendimento da figura fragmentada, referiria antes de todas a chamada escultura futurista – a de Boccioni, Balla ou Depero, por exemplo, em que a figura tende a dissolver-se em torções da forma; a obra de Jacques Lipchitz, cuja maneira de seccionar as figuras lhes retira a unidade primordial, ou finalmente os objectos de Rauschenberg cujas formas, retomando embora a memória da figura, se projectam claramente num campo de anti-formas.

Também do tema da figura fragmentada se inscreve muita da nova escultura brasileira, nomeadamente a que nos foi proposta por autores como Lígia Clark, Hélio Oiticica ou, mais recentemente Ernesto Neto. No caso destes artistas o corpo é figurado através de fluxos e de circuitos, de segmentações e de cortes vários que metaforizam a circulação dos fluidos e das intensidades vibratórias da sensação. A figura, nestes casos, não apenas é fragmentada como remete para a dimensão incerta de um espaço interior que só pelas próprias formas se revela enquanto tal.

Seria de resto interessante fazer a história da escultura moderna à luz desta tipologia e suas invariantes, à semelhança do que propus no ensaio *O Plano*

de Imagem (Lisboa, 1996). Tentando ver caso a caso os seus principais autores, rapidamente nos daríamos conta do modo como a figura se aloja nas respectivas obras ou as deserta para aventuras realizadas no horizonte limite da não-forma, senão do próprio *informe*, para retomar uma terminologia batailleana.

Creio que uma das razões que concorrem para só conhecermos, como já referi, escassos exemplos de escultura abstracta (isto é, literalmente não-figurativa) consiste precisamente no facto de toda a escultura existir enquanto forma portadora da marca de um gesto que a inscreve subterraneamente de uma força que o próprio corpo transmite e cuja escala se constrói sempre a partir da relação com o corpo que a projecta, continuando a habitá-la.

Que quer isto dizer?

Precisamente que na história da escultura nunca foi gerado esse processo de exteriorização do corpo e da representação relacionada com o corpo que permite passar à abstracção. E que esse processo que preside à abstracção provavelmente decorre da geometrização que se iniciou, na tradição da pintura, com a invenção da perspectiva.

Na pintura, essa dimensão pode realizar-se fora do constrangimento do gesto físico, ou como pura concepção ou como estrita execução. É o caso recente da pintura monocromática, por exemplo, em que o artista pode fazer banhar a tela de uma única cor sem se preocupar com o gesto que a aplica.

Aí a pintura realiza-se ao nível da concepção e, permanecendo exterior relativamente ao seu gesto, exclui-se também relativamente ao corpo com que passa a relacionar-se como pura exterioridade.

A diferença entre a pintura e a escultura, neste caso, é em muitos aspectos semelhante daquela que distingue a execução de uma partitura da sua escrita de composição.

É verdade que alguma escultura actual participa de uma execução que é exterior ao gesto do artista. Alguns artistas literalmente mandam executar, a partir de instruções precisas, obras que parecem filiar-se no interior do campo da escultura. Alguma da retórica deste procedimento deriva de um entendimento nem sempre completamente esclarecido da lição de Donald Judd e o seu antecedente mais vezes reivindicado permanece o *readymade* duchampeano.

Mas podemos interrogar-nos quanto a este limite: será o *readymade* ainda escultura? Ou, posto de outro modo: será já escultura?

O *readymade* parece de facto ter vindo abrir um novo campo – dir-se-ia semântico – para a acção artística que não teve continuidade efectiva na tradição que historicamente lhe foi sequente.

Nem pintura nem escultura, mas participando dos dois modos pela negativa, isto é, recusando-se obstinadamente a ser um ou outro, este novo tipo de objecto, ainda não específico mas justamente geral, aspira no entanto a uma espécie de beleza e a uma espécie de sagesa. Nem belo nem verdadeiro segundo as coordenadas da beleza na estética clássica, ele instaura no entanto uma espécie

de nova tipologia em que a beleza se confunde com a verdade numa explosão de pura imanência.

O *readymade* seria, assim, portador de algo que evoca essa admirável ideia leibniziana das mónadas. Circunscrevendo-se ao puro acontecimento numa dimensão de não-forma-artística, acontece numa margem em que a ideia de arte se suspende para dar lugar á emergência da própria vida num movimento epifânico. Ausenta-se assim, do seu processo como do seu movimento interno de concepção, qualquer relação figurativa.

O *readymade* projecta de facto a possibilidade de uma outra ordem para as coisas que, ao contrário da escultura futurista, se relaciona mais com a fragmentação do mundo do que com a fragmentação da figura.

É antes algo que participa da pequena forma e que se abriga sempre sob a consciência da inexorável passagem do tempo projectando num futuro incerto, qual arqueologia a *rebours*, o destino da sua legitimação. Esse é o seu mistério e a razão maior do seu encanto.

Tudo parece indicar que a escultura, ao contrário do *readymade*, existe sempre como afirmação ou desse já ou desse ainda, como marcação de alguma coisa que já é, ou que ainda é. Por não ser escultura é que o *readymade* se suspende entre um já e um ainda, versando uma temporalidade que perverte, dela se afastando, a diacronia inerente à narrativa da história da arte.

Aqueles que hoje se reivindicam da estética do *readymade* parecem precisamente não chegar a compreender o quanto de anti-estético se aloja, ainda agora, nas próprias ideia e forma dos *readymade*. Cedem assim a um gesto de reificação daquilo que se exime justamente a ser reificado.

Talvez por essas razões se possa compreender o esforço conceptual de Donald Judd ao propor a noção de objecto específico (*specific object*) para a sua própria prática. Objecto específico ou seja, nem pintura, nem escultura nem *readymade*, mas outra coisa que se relaciona de novo com o campo da arte entendendo-o na sua especificidade e na sua autonomia.

Essas formas da escultura actual que referi, que prescindem da execução do próprio escultor e que parecem inspirar-se ora de Duchamp ora de Judd, não entenderam geralmente nem a recusa ética e estética do primeiro nem o cometimento ético e estético do segundo. E não entenderam sobretudo o quanto o segundo se opôs ao primeiro.

Alojam-se assim num campo problemático que resvala para a indiferença estetizada do *design* quando se não confina a uma estrita existência de ordem ilustrativa ou sociológica de puras constatações. Creio bem que é nesse plano que se afirmam obras como as de um Hans Haacke ou quaisquer outras que, como as dos seus muitos discípulos, se esgotam no esgrimir de uma mensagem política.

É por isso que estas experiências que referi acima da escultura recente, que prescindem do gesto do artista para serem executadas por outros, lidando em-

bora com o espaço tridimensional que é um tema fundador da escultura desde sempre, mas abstraindo de problematizar o lugar da figura nomeadamente pela definição de um espaço abstracto, se inserem no horizonte incerto de uma prática que vive paredes meias com o efeito decorativo.

Concluindo então provisoriamente o tema que me propus abordar, diria que fora de algumas atitudes radicais como as que referi para exemplificar uma escultura abstracta, o tema da figura – entendendo-se a figura como contorno de projecção de imagens do corpo – parece de facto ser fundador da ideia de escultura. Parece inscrever-se nela, como tentei demonstrar, desde a sua origem até hoje, passando pela maior parte das obras importantes da escultura moderna, através de inúmeros registos que envolvem quer a sua fragmentação quer a sua própria ausência, mas permanecendo sempre como significante maior da sua organização e do seu movimento.

O pintor da vida contemporânea

Scribere qui nescit nullum putat esse laborem
Anónimo, séc.XII

O homem de arte

Ei-lo que caminha, de galeria em galeria, de museu em museu, de conferência em conferência, de debate em debate. Profissão? Vaga. Afectos? Parece ser conhecido, quase a raiar a intimidade, de toda a gente, mas ninguém o conhece realmente.

Será subtilmente vago nas suas afirmações, parcimonioso no expressar das suas opções, silencioso, esguio, equívoco nos seus pareceres. Apesar da assiduidade com que se insinua em todos os meios da arte, sempre informado, soçobrando a última revista ou o mais recente livro, citando o último autor de quem se fala, evita porém e sempre como quem disso fez regra, o ter juízo próprio. Mas resguarda-se, confortavelmente e com à-vontade como quem veste fato que já se amoldou a cada prega do corpo, no juízo alheio que, com idêntico à-vontade, sabe habilmente fazer seu.

Descendente remoto e bastardo do dandy-amador de Baudelaire, e mais remotamente ainda do homem de corte de Gracián, mas sem a sua candura ou engenho, já não é exactamente homem do mundo, das multidões e criança de que falava o poeta, mas antes envelhecido rasto, resto e rosto daquele outro. E move-se lento na vida com a mesma falta de propósito, de entusiasmo ou de convicção que intimamente atribui à própria arte.

Convém-lhe esta porém. A sua tradicional indefinição disciplinar, o seu território de dúvida. Angústias, propriamente, não as tem ou não as dá a conhecer, guardando para si aquilo que lhe não pertence.

A sua avidez é a de parecer e de aparecer, mais do que a de reflectir ou de ajuizar, muito menos a de amar o mundo de que se reclama e em que se contempla.

O que procura este homem silencioso, pusilânime e discreto? A dissolução também discreta numa comunidade alargada e vagamente identitária onde a sua simples presença lhe há-de eventualmente vir a conferir um estatuto breve e

modesto de reconhecimento que o salve de um odioso anonimato. A sua aparente modéstia e discrição não sendo, de facto, mais do que a fina capa com que encobre a falta dos únicos traços positivos que o poderiam salvar na comunidade dos homens: os da ambição confessada ou os da convicção combativa.

O seu aspecto é grave, circunspecto é o seu dito. Aquilo que faz passar por opinião é um convívio rarefeito e cúmplice com o mutismo que aprendeu a compreender que pode, quando doseado, equivaler à força de uma opinião que se reserva. Passa por ser frio, por não ter paixões, e não as tem. Não tanto porque com o tempo tenha aprendido a dominá-las mas mais simplesmente porque nunca lhes conheceu a força de convicção.

Isso dá-lhe a aparência de uma atenção que não dispensa, de uma exigência que ninguém poderá julgar por falta de termos, de uma objectividade que se resguarda do conflito com as subjectividades em presença, e que passa por ser uma equidistância ditada pela sabedoria e pela experiência quando, no fundo, não é senão a impossibilidade funda de ter opinião própria ou de confessar-lhe a falta.

Aprendeu, na vagueza do seu próprio carácter – se carácter se pode ainda chamar a este deserto da alma –, que um silêncio oportuno e elíptico, um sorriso habilmente dispensado, uma hesitação no falar, uma suspensão de juízo onde a dúvida impera é, mais do que qualquer outra atitude, um modo e uma estratégia de evitar aquilo que mais teme: a *gaffe*, o dito que pudesse ser ridículo. Não tanto porque esta seja um mal em si mesma, que se não pode corrigir, mas porque não existindo na sua natureza o sentido da correcção, jamais saberia como ultrapassar, sequer assumir aquilo para que não foi dotado.

Parece ter visto tudo, lido tudo, passado longas horas a reflectir sobre a muita informação que ostenta mas que na sua distracção aparente nunca refere explicitamente. Conhecem-se-lhe as viagens, foi visto aqui, ali e acolá. Parece nunca ter faltado a nenhum acontecimento ou encontro seja de média ou grande importância. No seu silêncio haverão de projectar a suspeita de um tormento de quem procura um sentido para cada pequena coisa. Nas suas alocações breves e recheadas de citações e de referências saberá deixar, como o rasto de um perfume difuso, a marca de uma misteriosa dúvida a que não parecem bastar, para alguma vez se sossegar, todas as respostas, todo o saber do mundo.

Sendo intemporal e difuso, grave na aparência e no convívio, é também parcimonioso no sorriso, se sorriso se pode chamar ao breve esgar que, de quando em quando, lhe tolda os lábios e que exhibe com a deferência da modéstia.

Quando sorri, então, e para admitir que é sorriso e não outra coisa a tal sombra de expressão que lhe perpassa o rosto, ilumina brevemente a expectativa dos que o rodeiam com a suposição de assim manifestar opinião, ainda que distante e sempre ambígua, que valerá para cada um aquilo que a cada um mais convier na ocorrência. Que pode ser até, conforme a inflexão que tomar, sinal aparente de concordância profunda e identificada com um movimento de simpatia que para cada um terá valor diferente tal a vaguez da expressão.

Aprendeu que o sorriso pode constituir sinal de assentimento ou de desdém que, se frugalmente distribuído, em sábio dosear, garante o seu perpétuo estado de não ter opinião nem convicção, parecendo ao mesmo tempo aquilo que não é, por deixar a suspeita de que se forjou no íntimo de uma reflexão desinteressada e atenta a quanto o envolve, em silenciosa partilha com aqueles de quem se aproxima.

Não se lhe conhecem amizades nem cometimentos políticos ou sociais. Sequer traços que o possam identificar como a pertença a um grupo, a um gosto, a uma família. Tal convém à sua imagem de mistério em que chega a fazer passar a assiduidade com que se arrasta por uma raridade de convívio generosamente dispensada.

Ser universal e apócrifo, o homem de arte é a caricatura e o exemplo mais acabado, e mais subtil também, do hipócrita. A nada e a ninguém ama, virado que está sobre o seu total autismo. Dos outros se alimenta, qual vampiro, e a sua assiduidade nos meios é o outro lado da moeda do deserto que lhe habita o espírito, o sinal exterior mas sempre disfarçado da sua desumanidade e do seu egoísmo, do seu vazio interior como da sua falta constitutiva de convicção.

Ser doente e abúlico, passeia como um fantasma breve a alucinação da sua solidão sem remorso.

A este homem, que passará por sábio, geralmente o esperam distinções, cargos, honorarias e prestígio.

O prémio dos seus silêncios, dos seus sorrisos fugazes, da sua inconvicção, enfim, poderá um dia ser a atribuição de um qualquer cargo, igualmente vago. Uma vez nele empossado a sua natural incompetência será vista como o prolongamento natural desse seu modo misterioso de atravessar as coisas sem as ter tocado ou de relativamente a elas se decidir por um qualquer princípio de referência e de atributo.

Será, pelo menos, consultor, senão desde logo responsável institucional, de quem se espera a parcimoniosa distribuição de um ajuizar que continuará a não ser mais do que emanação dessa profunda e reiterada incapacidade de formular juízos ou de ter, mesmo se brevemente, convicções.

O valor da sua assinatura será proporcional a essa colecção de evasivas, de prolongados silêncios, de fugitivos esgares com que laboriosamente construiu a sua fama. O seu proveito será sempre político porque à natureza do político está quase sempre colada, como um estigma inseparável, como uma sombra, a incapacidade da decisão e do confronto corajoso.

Uma vez instalado no seu cargo, não terá mais do que continuar a gerir esse capital de coisa nenhuma com que se fez ao mundo e que esse mesmo mundo recompensará com benesses. Até por rever nele, no nosso estranho herói, as suas próprias incertezas, a funda raiz das suas dúvidas, a sua atribulada relação com o que está para vir num tempo de mudanças e de sobressaltos.

Um dia se saberá, e se dirá, que ia tão nu como o rei da fábula, mas então será já tarde. Já terá auferido do seu quinhão de honra e de prestígio e já terá igualmente formado discípulos, porque a ninguém se presta tanta atenção como a quem a não merece.

E já desses discípulos, espalhados por todo o lado, quais cópias fielmente reproduzidas, um outro se estará perfilando com ligeiras nuances, para vir a suceder-lhe na sua abúlica deambulação por uma terra de fantasmas e de incertezas que, noutros, de menos engenhosa mediocridade, suscitam antes o furor da intervenção ou a paixão, mesmo que equívoca, da causa e da acção.

O pintor da vida contemporânea

Quando, há mais de um século atrás, mais precisamente em 1863, Baudelaire escreveu esse texto exemplar que intitulou “O pintor da vida moderna” – tornado desde então um texto-chave incessantemente comentado que constituiu autêntico pilar fundador da crítica de arte que se lhe haveria de seguir –, designou figuras e atitudes que, hoje, porventura, terão já perdido a sua actualidade.

Naturalmente que esse texto nos serve ainda para avaliar as práticas estéticas modernistas que incluíram entre os seus protagonistas as figuras tutelares de Manet ou de Courbet e, depois, dos Impressionistas. Mas com o tempo esse texto em certa medida foi perdendo a sua operatividade na delimitação de um horizonte estético e ético para aquilo que veio depois. Porque o que veio depois foi precisamente o fim desse “ciclo” que, num plano teórico, afinal ele próprio inaugurou: a saber, o processo da Modernidade.

Não apenas porque se desenhou entretanto um horizonte de pós-modernidade que, antes de todos, Adorno intuiu, mas também porque as práticas artísticas e sociais que disso decorreram – a nova paisagem estética e a emergência de uma cada vez mais potente e dinâmica “indústria da cultura” – vieram demonstrar a própria inoperatividade dos termos e das figuras desse ciclo estético senão do próprio conceito do “moderno” no sentido baudelaireano, bem como das práticas artísticas que se lhe associaram.

E ainda porque, mais profundamente, se verificou um deslocamento (senão um eclipse) do próprio sujeito “moderno” ou do sujeito da modernidade, nos termos em que Baudelaire o investiu nessas figuras que esboçou (o *dandy*, o *flâneur*, etc.) que permanecem como o rosto mais nítido de uma cultura e de um determinado período de tempo histórico duradouro mas já longínquo do nosso horizonte cultural.

Procurar hoje, entre os escombros da modernidade, na continuação desses pressupostos, o lugar que seria o de um “pintor da vida contemporânea” – ou

seja, de um sujeito capaz de agregar as tipologias e figuras do contemporâneo – face à crise de legitimidade que caracteriza o nosso tempo histórico e estético por um lado e, por outro, às crescentes pressões da indústria da cultura num movimento que se poderia designar com o da mass-museificação do mundo, não seria mais do que perseguir um movimento vão, incerto, errático, que provavelmente não conduziria a lado algum.

Não nos é possível, ao menos por agora, pensar ou sequer imaginar um tempo de longa duração histórica (Braudel) continuado do nosso em cujo horizonte estético pudéssemos projectar, com um mínimo de firmeza, os contornos do que será, futuramente, o lugar da arte e dos artistas, à imagem justamente do que fez Baudelaire no texto referido. Tanto mais que todas as utopias se têm vindo a revelar, com maior ou menor rapidez, obsoletas e inadequadas. Do mesmo modo que não nos é possível cometer as representações desse lugar a um único sujeito que, qual “clássico moderno” – como Picasso ou Joyce, por exemplo, o foram ainda – atravessasse as épocas, os gostos, os estilos e as formas, reinvestindo o lugar (dir-se-ia heráldico) capaz de representar no tempo aquilo que no tempo vai diferindo, sem perder o sentido de uma continuidade histórica. Ou seja, assimilando a tradição e projectando os contornos do devir em antecipação intuída.

O excesso de história que nos habita neste tempo que é o nosso é também o factor que impede o surgimento dessa figura, desse sujeito, que fosse capaz de agregar a responsabilidade de re-presentar a pluralidade desse mesmo tempo de uma forma plena.

O que acontece portanto com o nosso próprio tempo, aquilo que o difere, é que ele se tornou, de alguma maneira, irrepresentável.

Resta saber se esse horizonte de irrepresentabilidade decorre de um esgotamento dos próprios mecanismos da representação ou se, pelo contrário, provém da impossibilidade que emerge de uma crise de representatividade que caracteriza a própria situação social e cultural contemporânea. Ou seja, do facto de assistirmos a uma espécie de inadequação fundamental entre a multiplicação de modelos e de vivências que constituem as realidades sociais, políticas e culturais presentes e as formas da sua respectiva representação.

Nesse sentido, no que respeita às artes, a nossa é hoje uma condição de orfandade. Depois da morte de Warhol e de Beuys – que a seu modo foram ainda artistas capazes de inscrever nos seus trabalhos as formas e as forças mais prementes e contraditórias das culturas americana e europeia, simultaneamente atingindo um estatuto de visibilidade que os autorizava a “representar” historicamente os seus respectivos contextos culturais – a arte do ocidente vive numa situação nova.

Esta situação, que enquanto tal só poderá ser superada pela emergência de novas configurações epistemológicas, caracteriza-se por uma redefinição do estético entendido agora enquanto território de multiplicidades e de pluralidades

que se realizam segundo o modelo e as figuras de um princípio de proliferação entrópica.

Nesta perspectiva, fenómenos como as recentes vagas culturais americanas das *gender politics* ou do politicamente correcto só poderão entender-se como sintomas mais do que como causas.

O sujeito desse imaginário – e todavia inimaginável – “pintor da vida contemporânea”, se pudesse definir-se, teria que ser ao mesmo tempo homem, mulher, homossexual e transexual; branco, negro e de várias cores de pele; autor de uma multiplicidade de expressões que fossem capazes de dar forma às múltiplas modalidades que configuram este tempo de diáspora e de emergência de sensibilidades parcelares e desencontradas.

Ou seja, teria que ser um não-autor, se é verdade que um autor não pode deixar de ser, ao mesmo tempo, produto e interlocutor de um contexto específico, simultaneamente histórico, social, político, cultural e sexual.

Tal autor, ou tal sujeito, não existem, portanto.

Mas se a sua inexistência é, por um lado, libertadora – na medida em que deixa de haver constrangimento, obstáculo ou bloqueamento à emergência do diverso e do plural –, não é menos verdade que, por outro lado, essa mesma inexistência dimensiona a nossa cultura num plano de pura horizontalidade, de contornos quase desérticos, segundo uma modalidade próxima da já proposta por Gilles Deleuze.

É assim que as figuras do trágico tendem a deslocar-se para fora do campo da arte – ao contrário do que acontecia ainda na pintura de Picasso ou no teatro de Artaud, por exemplo – para reemergirem no plano do político (através dos fundamentalismos), do social (nos excluídos, nos doentes, nos sem-abrigo) ou mesmo do cultural.

Entendendo-se este regime difuso do cultural como horizonte ainda de uma estetização, mas esvaziado já daquele princípio de diferença e de especificidade que caracterizou o território da arte enquanto prática social autónoma e diferenciada no período histórico dos modernismos (pense-se, por exemplo, na obra de Donald Judd).

O *cultural* nas artes corresponde então a esse território novo que, da pintura à fotografia, da instalação às experiências multi-mediáticas, emerge como aquele espaço que agora pode ser justamente inscrito de signos de pluralidade ou seja, como palco aberto e espaço estético ideal para a projecção de figurações e de expressões – por vezes obsessivas, quase históricas (no seu regime de *self-expression*). Mais concretamente, dos sinais reivindicativos da fala e do corpo das vítimas dessas mesmas exclusões sociais e políticas. Tal é o caso das peças de teatro ou dos filmes sobre o problema da sida interpretados e realizados por actores e cineastas em estado terminal.

Não faltam claro as carpideiras sado-modernistas para chorarem por essa ausência do referente, tal como sobram os gestos oportunistas que, um pouco por

todo o lado, ganham visibilidade em nome dessa mesma ausência. Em ambos os gestos se assinalando, em suma, um nominalismo da ausência.

Os que se aproveitam desta situação inédita para desviar do cometimento artístico todo o propósito ético comprazem-se tão somente em fazer equivaler à crise da legitimação uma legitimação da crise cujo corolário consiste numa espécie de “vale tudo” que se escuda sob o eventual liberalismo do cultural decorrente da situação dita de pós-modernidade.

Tais parecem ser, em termos simplificados, os traços gerais que caracterizam a situação contemporânea da arte (ou a situação da arte contemporânea) cujo debate, por isso mesmo, importa levar mais longe na ordem das reflexões teóricas que alguns autores têm tentado levar a cabo em campos tão diversos como a sociologia, a antropologia, a história ou a crítica de arte.

Não se trata, de modo algum, da tentativa de reinstaurar um *rappel à l'ordre*, parafraseando o título de uma obra do alemão Gerhard Merz, como antes de atender à necessidade de perspectivar as possibilidades de determinação de uma arte que recupere um sentido do tempo mais alargado (histórico, antropológico) e que seja capaz de o reflectir.

Ou seja, que em vez de se limitar a referir e a espelhar uma problemática que se esgota no estrito domínio do sociológico – como por agora parece acontecer com alguns dos artistas que vão ganhando espaço de visibilidade, e na sequência natural da crise de mercado que sucedeu ao entusiástico *boom* financeiro dos anos 80 –, se torne capaz de reintroduzir a dimensão de uma consciência autoral e histórica no próprio devir de que a arte participa.

Tão-pouco se trata de projectar a messiânica chegada de um super-homem de contornos nietzscheanos, eventual autor de uma super-arte. Trata-se antes, e bem mais modestamente, de procurar reintroduzir no domínio da reflexão sobre arte, a dimensão antropológica e histórica que esta não conseguiu deixar de reflectir face à crise, de há muito anunciada, dos modelos das vanguardas artísticas históricas.

O “pintor da vida contemporânea”, esse artista a *vir*, no sentido que Blanchot e, depois dele, Agamben, deram ao termo, será o sujeito de uma arte que tenha reencontrado, no próprio devir que a sua obra projectar como horizonte aberto, essas dimensões temporariamente eclipsadas.

Ou não será.

O interessante: contingência da arte e arte de contingência

A work of art needs only to be interesting,
Donald Judd

Críticos, comissários de exposições, directores de museu, coleccionadores e os próprios galeristas, debatem-se cada vez mais com um problema: o que deverá ser digno de figurar, e a que título, respectivamente como objecto de crónicas, exposições, colecções?

O fenómeno da dúvida afigura-se particularmente nocivo para os coleccionadores e os encarregados de organizar as colecções de museus de arte contemporânea. Se, por um lado, muitos dos fenómenos novos que surgem todos os dias na cena internacional, podem constituir objecto de reflexões críticas e de uma certa euforia por parte dos eternos descobridores de novos talentos ou muito mais simplesmente da própria novidade, na sequência da procura de inovação que caracterizou o projecto estético da Modernidade, não deixa de ser verdade que, por outro lado, há cada vez mais quem se inquiete com a ideia de que as suas colecções, privadas ou públicas, num prazo de poucos anos, não tenham senão integrado objectos que rapidamente perdem o valor de testemunho, e que vão para os depósitos apesar de, em certo momento terem constituído matéria de eleição para os entusiastas do novo, aí se incluindo os críticos que, através do seu discurso (comprometido, nas melhores intenções, com a dimensão cúmplice do promocional e da circunstância), elegeram esses mesmos objectos como paradigmáticos de época.

A questão é tão antiga como a da própria relação entre a organização das colecções (públicas ou privadas) e o discurso crítico tomado enquanto referência legitimadora. É, de resto, provavelmente uma das questões centrais no próprio processo de legitimação da Modernidade, e está na origem da constituição dos discursos museográficos vigentes, desde que a crítica se tornou, com a Modernidade, o paradigma por excelência legitimador da arte.

Radicalmente, a situação leva a um impasse que, anedoticamente se poderia resumir do seguinte modo: a breve prazo, museus e colecções privadas ver-se-ão cheias de “lixo” que, num determinado momento, foi considerado como

o mais relevante da actividade artística pelos críticos e comentadores, no exercício livre das suas funções, e sem que a estes possam ser imputadas quaisquer culpas no processo.

O que é o mesmo que dizer que assistimos, por esta ordem de ideias, a uma “louvreização” dos museus contemporâneos, na sua urgência de tudo recolher, coleccionar, classificar e acumular, como se fosse possível coleccionar o próprio mundo. Muita da arte de hoje, de resto, parece ir de encontro a este fenómeno, duplicando o próprio mundo. Não já através de mecanismos de distanciação irónica ou de (auto)desvalorização do gosto, como acontecia com a prática dos *readymade*, não apenas com Duchamp como com toda a posterior corrente neo-dadaísta, de Broodthers a Rauschenberg ou a Warhol, mas antes através de uma reestetização (ou de uma reificação) da mercadoria.

Esta arte, que decorre de uma estética entrópica, não copia a natureza, como acontecia até ao Impressionismo, tão-pouco a transforma em função das impressões que dela colhe, e também já não reinventa a realidade a partir da imaginação: limita-se a duplicar o quotidiano banalizado, reproduzindo um acidente de automóvel, apropriando-se de dejectos ou, mais simplesmente, reconstruindo *maquettes* da própria realidade em que já não se opera qualquer tipo de distância crítica.

A curto prazo, os exemplos já frequentes de situações deste tipo, criadas pelos próprios mecanismos de aceleração histórica e de consagração crítica e comercial que rapidamente descambam no mais completo esquecimento (quem se lembra ainda da maior parte dos artistas que, há vinte anos atrás eram considerados os principais mentores da actualidade pelas mais importantes revistas da especialidade?), estão a gerar mecanismos de desconfiança e de bloqueio nos coleccionadores públicos e privados, que acabam por atingir o próprio mercado, e sobretudo os artistas, gerando efeitos complementares de crise que agravam aqueles que decorrem da própria recessão económica do sistema capitalista.

Seria redutor pretender inferir do que para trás se escreveu que o discurso da crítica deva ser condicionado por um processo de interiorização de censura, que o limitaria na liberdade da sua reflexão sobre a actualidade: o que é hoje interessante poderá deixar de o ser pouco tempo depois por razões de tipo diverso que não são previsíveis no momento do interesse suscitado. (A título de exemplo entre outros, um artista surpreendente hoje pode academizar-se rapidamente e desvalorizar assim o potencial prometido pelos seus inícios, do mesmo modo que o contrário pode acontecer).

Pelo contrário, uma das mais nobres tarefas da crítica de arte é justamente a de detectar a emergência do interessante, que é o sinal mais positivo do actual, desprendido do peso de “valor de eternidade” que um certo discurso moralista (senão fundamentalista) pretende conferir à produção artística, do mesmo modo que liberto do simplismo das situações que, como atrás se descreveram, mais não fazem do que repetir, até à exaustão, modelos já de si esgotados.

O fundamentalismo, que pode ser o dos que combatem tudo aquilo que não trás o cunho da originalidade absoluta, acrescentando uma mais-valia estética à longa tradição da arte (como se tal fosse possível), ou que pode revestir a forma de uma afirmatividade acrítica diante de tudo o que se produz desde que legitimado por efeitos circunstanciais de interesse de mercado ou ideológicos (como acontece com as formas provenientes do discurso dito “politically correct”) ou ainda, e finalmente, com a eterna cruzada dos campeões da novidade pela novidade, encontra uma barreira diante da dimensão relativa do interessante.

O interessante, contaminado pelos sinais da sua própria esfera de temporalidade, absorve aquilo que, no tempo, também é sinal de época, de moda, de moral e de paixão (retomando os termos de Baudelaire), projectando no plano da arte a beleza e a força daquilo que é efémero e contingente.

O interessante não espera a legitimação crítica ou museográfica para se exprimir. No seu anti-fundamentalismo de raiz, limita-se a reflectir o próprio tempo, descomprometido da missão de enobrecer a grande tradição com mais exemplos ou, pelo contrário, de se submeter ao *diktat* das causas exteriores à arte como um valor de exemplo. Muito daquilo a que hoje se chama “arte sociológica” corresponde justamente a esta postura que se limita a reflectir actualizadamente sobre o actual, de Basquiat a Keith Haring, de Robert Gober a Jeff Koons ou Sherrie Levine, para citar exemplos que toda a gente conhece. O domínio relativo do interessante não abole a função crítica mas, pelo contrário, estimula-a e desafia-a a reencontrar de cada vez o seu próprio lugar de enunciação, deslocando-se e retrazando novas linhas de interpretação fundamentadas pela emergência do que é testemunho do mais actual.

Que critério fica pois para o sistema da crítica, atento à sua época, para poder nomear e comentar livremente, sem mecanismos auto-censórios, aquilo que o motiva, sabendo de antemão que há sempre no seu discurso uma componente legitimadora que poderá reflectir-se noutras instâncias do sistema das artes?

Colocando a questão a partir de um outro ponto de vista, que atitude deverá ser a dos encarregados de aquisição de obras de arte para as colecções públicas e privadas face à constante oferta de novas modalidades de experimentação artística comentadas favoravelmente pelo discurso crítico: aceitá-las cegamente ou ganhar sempre um recuo de distância histórica que lhe permita comprar em segurança as obras que integrarão as suas colecções, mesmo se sujeitando-se a vê-las subir no seu valor comercial até preços que acabam por torná-las proibitivas? Ou será que o interessante vem justamente descategorizar esta dimensão cumulativa de museificação do mundo, propondo-se como alternativa não reflectir mais do que a própria dimensão do acontecimento breve em que se cristaliza com leveza aquilo que resta da espuma dos dias?

Esta parece ser uma questão central que afecta a própria ética do mercado e, sobretudo, a das relações de necessária transparência e acerto que devem estar em relação no encontro entre discurso crítico e discurso museológico.

Não terá sido por acaso que Marcel Duchamp, quando através da sua Sociedade Anónima lançou as bases do que viriam a ser as grandes colecções de arte americanas nas primeiras décadas do século, sugeriu, como se depreende dos registos conhecidos obras, impressionistas e pós-impressionistas, apesar de estar em posse da maior parte da informação referente ao que de mais actual faziam os seus contemporâneos europeus. Dir-se-ia que o artista punha em prática o seu paradigma do *retard* em vez do *regard*.

De facto, muito do que hoje ocorre na arte contemporânea, aliás como terá sido sempre o caso, tem um inegável interesse em termos de actualidade, podendo servir de pretexto a importantes reflexões críticas e estéticas, mas sem contudo atingir o valor do exemplo. Estamos, nestes casos, diante de exemplos da contingência da arte, ou face a objectos de arte contingentes.

Muitas vezes acontece que as obras exemplares e de síntese surgem depois, quando captam o essencial dessas reflexões e o projectam para novos sentidos que as obras anteriores, por interessantes que fossem, não continham ainda potencialmente.

Afigura-se então de pleno cabimento a proposta que Gilles Deleuze faz de que se considere o interessante como uma categoria em *Qu'est ce que la philosophie?*. Deleuze escreveu: "La philosophie ne consiste pas à savoir, et ce n'est pas la vérité qu'inspire la philosophie, mais des catégories comme celles d'Intéressant, de Remarquable ou d'important qui décident de la réussite ou de l'échec."

O interessante percorre, com o encanto do transitório, a episteme que é a nossa e deve ser tido em conta como um sinal determinante para toda a reflexão crítica, sem por isso exigir que os seus exemplos sejam creditados pela instância museológica. O interessante de hoje pode ser o lixo ou a simples curiosidade de amanhã, sem que no seu próprio tempo devesse ter passado desapercibido.

Os chineses antigos diziam que para escrever um livro era preciso ter lido mil. Também mil obras de arte são muitas vezes necessárias para que se produza (ou para que aconteça) aquela que mais exemplarmente as resume e sintetiza.

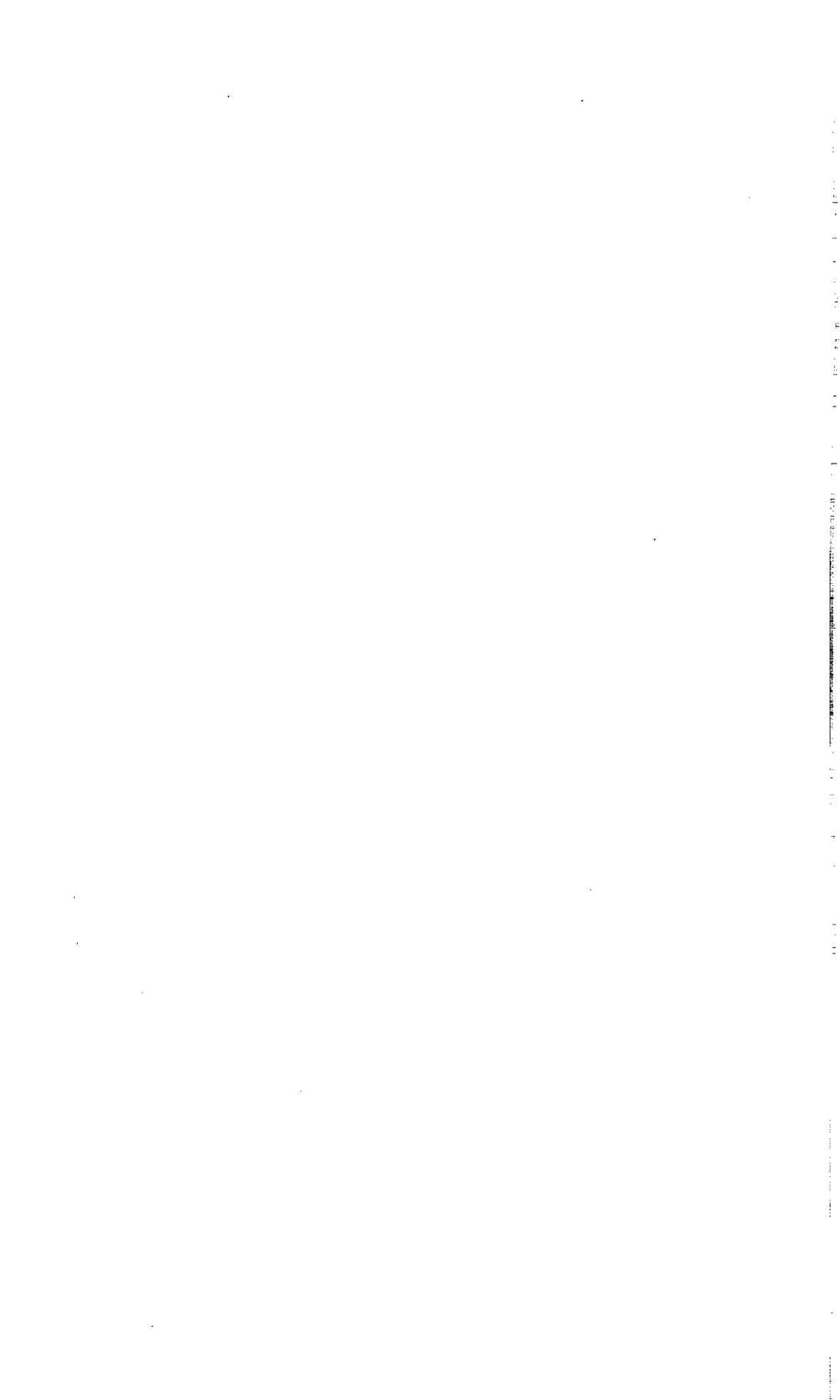
A museificação do mundo – que é a outra face da moeda da sociedade do espectáculo, e que como tal é urgente combater – deveria levar-nos à maior prudência no que toca aos processos de colecção que são, por natureza, processos de selecção.

A obsessiva compulsão para coleccionar tudo, tão característica do nosso tempo (e oriunda provavelmente no desacerto oitocentista entre os objectos legitimados pelo discurso crítico e aqueles que a história se encarregou de tomar como exemplares) não constitui, por si mesma, critério de qualquer espécie, e evoca aquela parábola borgesiana do mapa do mundo à escala do próprio mundo.

O medo de falhar na constituição de colecções de arte tem levado a situações extremas em que se descobre, em muito curto espaço de tempo, que ou se constituíram colecções totalmente insignificantes, ou se limitaram os seus encarre-

gados a repetir incessantemente os mesmos critérios, tornando os museus de arte contemporânea em réplicas uns dos outros, com uma matriz comum que os torna desinteressantes, o que só pode conduzir a uma legitimação estética do mercado, em vez de promover diversidades enriquecedoras do ponto de vista cultural. O interessante é justamente aquilo que, com mais capacidade afirmativa, desmente este processo de reificação.

A aparente banalidade do tema não o torna menos interessante e, por isso mesmo, digno de ser reflectido como um dos problemas mais legítimos que se podem colocar ao debate cultural contemporâneo.



Da revista de arte como *panoptikon*

Aqueles que se dedicam, por profissão ou tão-somente por curiosidade, a ler ou mais simplesmente a folhear as revistas de arte contemporânea, ter-se-ão apercebido já de uma sensível modificação que, nos últimos anos, se tem vindo a processar no interior deste *media*, essencial ao próprio funcionamento do “sistema das artes”.

Fulano dirá que a revista x já nada tem que ler porque quase todas as páginas são ocupadas por publicidade, enquanto Cicrano defenderá que é isso justamente o que permite uma constante actualização sobre o que vai ocorrendo no pequeno mundo da arte contemporânea. Quem tem razão? Ambos, provavelmente...

Por outro lado, já poucos serão os que não sabem que, em tempos de liberalismo triunfante, os anúncios que saem nas revistas de arte não dependem, exceptuando raros casos, de um critério rigoroso das redacções (e portanto de uma orientação programática) da própria revista como, sobretudo, do lucro que esses mesmos anúncios poderão trazer à revista, considerada como empresa no plano da indústria cultural.

Assim, dizer que os artistas x ou y devem ter alguma importância porque apareceram anunciados na revista z é uma ingenuidade ou uma fantasia de quem não conhece (nem quer conhecer) estes pequenos mecanismos promocionais que, como qualquer outra forma corrente de *marketing*, se agenciam em função de interesses que são, antes do mais, estritamente comerciais.

Tanto mais que, com a crescente tendência a que se vem assistindo para aquilo que se designa, ao menos desde Adorno, por industrialização da cultura, os lugares de difusão cultural tendem a transformar-se em montras dessa mesma indústria e sem dúvida que um dos meios privilegiados de circulação da informação referente ao que acontece no seio dessa indústria é a revista de arte.

Naturalmente que, até para melhor salvaguardar a sua própria credibilidade “cultural”, a sua culturalidade, qualquer revista de arte que tenha atingido

alguma notoriedade não deixará de fazer publicar nos seus números artigos de maior ou menor interesse, entrevistas com este ou com aquele artista reconhecido, ensaios de algum peso teórico ou, pelo menos, depoimentos de figuras de alguma respeitabilidade nos meios intelectuais.

Assim se garante e se gere uma imagem de prestígio e se justifica culturalmente a existência de um processo que é, cada vez mais, de índole puramente comercial.

É sabido que algumas revistas tidas por sérias, praticamente assediam as galerias na perspectiva de uma certa assiduidade nos seus anúncios, chegando a oferecer discretamente, em troca, um artigo dedicado de quando em quando a alguma exposição ocorrida nessa mesma galeria. Não há que ser moralista: essas são as regras do jogo, exceptuando uns quantos casos, de resto cada vez mais raros. Tudo isso se passa, aliás, no plano da sugestão cúmplice.

Será porém interessante constatar que esta multiplicação da informação é inversamente proporcional à pretendida visibilidade das próprias obras e artistas. O que significa que aquele que folheia a revista dificilmente poderá reter mais do que um ou outro nome, verificando-se assim um duplo dispositivo: por um lado, só por repetição incessante dos mesmos nomes é que estes adquirem notoriedade através da produção daquilo que poderíamos designar por um efeito de ressonância, que age por reiteração; por outro lado, todos os restantes nomes ou figuras que, por uma ou por outra razão, são mais raramente reproduzidos, estão condenados ao rápido esquecimento porque tenderão necessariamente para o que se designará por efeito de ruído.

Estes últimos servirão então como moldura ou pano de fundo aos primeiros e, no conjunto, a revista que assim proceder acaba por gerar um efeito geral de banalização.

Sabe-se que toda a multiplicação de informação tende para gerar a banalização do seu próprio objecto: assim com a violência na TV. Nesta medida cabe interrogar se será de facto benéfico (ou vantajoso) para um artista ou para uma galeria de poucos recursos fazer-se anunciar numa revista de grande peso de anúncios ou se, pelo contrário, ao fazê-lo não irá justamente incluir-se no número daqueles que entram apenas na grande zona do ruído.

Neste sentido, uma vez mais a arte se sujeita ao regime geral da mercadoria e cada imagem parece vir apenas reforçar esse unanimismo gerado pela globalização. Ao efeito de raridade, que assinalava o prestígio aurático da obra e do artista, tende assim a substituir-se, progressivamente, o efeito de massificação e, para contornar ou contrariar este mecanismo perverso, só organizando os termos da sua própria *mise-en-scène* nas páginas da revista é que se poderá escapar à lógica publicitária (e graficamente determinada) deste tipo de informação visual: os *magazine adds* de Jeff Koons servindo aqui de exemplo de uma apropriação calculada e eficaz em benefício próprio, participando conscientemente da lógica do próprio sistema.

Uma série de artistas têm, de resto, operado nesta perspectiva, a do chamado realismo mediático, por vezes com uma acentuada e intencional carga política, de que o trabalho de Barbara Kruger é exemplar, imediatamente determinando, através desse mesmo gesto, um limite territorial ao seu próprio campo de investigação e de pesquisa e marginando assim também a respectiva possibilidade de invenção, face aos limites que essa opção circunscreve.

Alguns críticos de arte, por seu turno, sujeitam-se muitas vezes a esta tirania mediática ou porque precisam de garantir meios de subsistência ou porque tentam negociar assim as condições de alguma visibilidade para os respectivos discursos.

E não são poucos os casos de artistas conhecidos que, julgando-se já em condições de poder instrumentalizar qualquer crítico, lhe sugerem que ficam à espera do seu artigo ou recensão, como se isso fosse uma obrigação daquele, como se estes não fossem mais do que funcionários desse apregoado “sistema das artes” que se instituiu deste modo, à revelia e quase “naturalmente”, na época em que vivemos.

Tudo isto se tornou de facto tão assustadoramente natural (tão hiper-real) que aqueles que o estranham são tomados por ingênuos e vemos ascender em velocidade meteórica qualquer escrevinhador que se disponha ou sujeite a jogar segundo as regras: ou seja, saber no mundo das artes quem é quem, frequentar os poderosos e, sobretudo, incensá-los através de artigos que nada dizem de novo, mas que vão circulando, enquanto esperam tranquilamente pela promoção que daí lhes possa advir. Estar no sítio certo no momento certo e, sobretudo, com a pessoa certa, a tanto se poderá resumir, no seu aspecto mais escatológico, o micro-funcionamento deste macro-sistema.

Do mesmo modo, a estes “funcionários” mais interessará publicar notas de *review* numa qualquer revista de grande nomeada, por pouco ou nada que reflectam, do que escrever artigos de carácter ensaístico ou monográfico numa revista de menor visibilidade mas de maior exigência editorial, onde a direcção da revista só publicará depois de ler e de avaliar da pertinência e adequação dos ditos artigos aos seus próprios critérios.

Até porque é mais difícil atingir a qualidade mínima para chegar a publicar numa revista de prestígio, que afinal tem uma tiragem relativamente limitada, do que publicar nalgum *media* mais em moda e de grande projecção internacional. Do mesmo modo gera-se assim um efeito de saber e de poder que, cada vez mais, interdita uma lúcida relação crítica capaz de reflectir sobre as obras de modo independente, ganhando com o tempo o respeito dos leitores interessados.

Ao prestígio de publicar numa revista de maior seriedade crítica podem bem sobrepor-se as vantagens de um imediatismo gerado pelo simples reconhecimento mediático.

Tal mecanismo (que não é apenas inerente como fundador do tal chamado “sistema das artes”) vem separando cada vez mais o pensamento crítico da

História e Crítica da Arte, abrindo lugar a um crescente número de “jornalistas culturais” capazes de debitar umas quantas páginas sobre qualquer assunto, com a conveniente dose de efeito informativo para consumo rápido. No limite poderia ser mesmo interessante ver aparecer os próprios anúncios comentados criticamente, tornando-se a publicidade num suporte de um pensamento reflexivo/crítico e desconstrutivo. Poderá transformar-se esta situação?

Seria ridículo, senão quixotesco, pretendê-lo, pelo menos a partir de um ponto de vista moralista. A questão é, antes do mais, ética e política. A própria sociedade pós-industrial assumiu os valores de uma estetização generalizada que assenta nas imagens de fascínio e de sedução: da moda às próprias formas de publicidade (isto é, quer nas marcas distintivas que se apõem ao corpo como nas formas de difusão dos produtos de consumo) assiste-se ao triunfo de um princípio generalizado de *design*.

O *design* tornou-se numa espécie de língua universal. Como que um esperanto de uma nova cultura visual planetária. Participa de quase todas as actividades e tende a substituir-se à própria arquitectura, de que nasceu, autonomizando-se enquanto princípio unificador. O *design* tornou-se em certa medida na linguagem preferencial da informação, uma vez que transforma esta em espectáculo visual universal. Dos automóveis ao mobiliário, do grafismo ao vestuário, dos objectos de uso comum e doméstico à própria “produção” do corpo de cada um que subtilmente se vai descorporizando para se tornar no suporte de uma imagem produzida que a moda se encarrega de reproduzir.

No que a isto diz respeito, o único que se pode legitimamente esperar das revistas de arte é que algumas de entre elas continuem o seu trabalho profilático de separação das águas e a garantia de isenção que nos oferecem alguns dos nomes da crítica de arte no plano internacional. Tanto mais que estas, enquanto dispositivo, se tornaram na metáfora ideal do sistema pan-óptico da arte contemporânea.

Convém começar por esclarecer os termos. Será adequado considerar a arte contemporânea como um sistema pan-óptico?

Tudo o parece indicar. O projecto de quase todos os agentes e elementos do dito “sistema das artes” parece ser o de nada deixar escapar à sua infatigável atenção.

Os museus com alguma dimensão que visitamos repetem à exaustão colecções que integram as obras dos mesmos artistas e, de alguma maneira, pelo seu próprio exemplo, parecem determinar que bem fraco será o museu que não dispor no seu acervo obras desses mesmos artistas. O director de museu sentir-se-á angustiado de cada vez que lhe faltar a representação deste ou daquele artista que está incluído na colecção do museu “concorrente”. E o coleccionador disputará no leilão a obra imprescindível tal como a criança anseia pelo cromo que virá completar a sua colecção.

O crítico exercerá verdadeiro exercício de ginástica física e mental para conhecer tudo o que se mostra – não vá revelar ignorância – e por estar atento a tudo o que se escreve, não vá falhar por falta de informação. A informação tornou-se no denominador comum do sistema: estar informado equivale a perceber antes dos outros. Ou seja, a não arriscar errar o alvo, a não perder o vasto comboio da história no seu rolar em direcção a lado nenhum.

O atletismo da crítica de arte constitui, hoje em dia, um dos mais estimulantes desafios: como pensar o objecto de arte enquanto negação da mercadoria na era da sua mercantilização generalizada? Como discernir criticamente (isto é, a partir de critérios naturalmente subjectivos de diferenciação e de exemplaridade) no interior de um sistema que tende para a indiferenciação, a indistinção, a informação global em detrimento da comunicação específica? A impossibilidade de propor um sistema geral de interpretação (de que a teoria da arte de Adorno terá sido o último bastião), face à situação de falência daquilo que Lyotard designou como as grandes narrativas, gera uma crise geral de legitimação que interdita os próprios fundamentos de um pensamento crítico, cedendo progressivamente o lugar a uma espécie de imobilismo que se reflecte tanto na prática artística quanto no pensamento estético do nosso tempo.

Tanto mais que aquilo que melhor parece caracterizar o referido “sistema das artes” é o facto de consignar a cada um dos seus “agentes” um lugar relativamente clarificado (uma competência ou uma pertinência, como dizem os linguistas) que os isola no interior de uma dada esfera de acção.

O artista não deverá ser crítico, ou vice-versa, sequer vendedor do seu próprio trabalho, uma vez que, para melhor funcionalidade, quanto mais clara for a divisão do trabalho mais eficazmente poderá processar-se o agenciamento e reprodução do próprio “sistema das artes” enquanto maquinaria autónoma.

A grande maioria dos artistas tornou-se, nos anos recentes, numa espécie de grupo de andarilhos que vão de cidade em cidade, atentos a tudo o que se passa, para não perder qualquer exposição (e se possível participar nela), para não faltar ao *vernissage* onde se estabelecem os “contactos”.

Estabelecer contactos tornou-se já tanto ou quase tão importante como a obra a realizar. E talvez a obra que se realiza, em muitos casos, não seja senão o resultado evidente dessa infinita rede de contactos que se traduz por influências, apropriações, citações, paródias...

O historiador da arte, esse vê-se na contingência do compendiador ou do enciclopedista, face ao gigantismo de uma tarefa borgesiana que é a de sistematicamente coligir toda a informação disponível. E no lugar da interpretação surge o contorno cumulativo dos dados, das datas, dos nomes, dos inventários de exposições. A história da arte ameaça tornar-se, assim, num gigantesco arquivo descritivo de nomes, datas e de acontecimentos que entre si não produzem um sentido susceptível de propor e suscitar o campo aberto da interpretação.

Por isso talvez o modelo culturalmente pobre e popular das feiras de arte se tenha tornado no mais eficaz dispositivo do dito “sistema das artes”: aí se procede no interior de um mesmo não-lugar (M. Augé), de uma espacialidade e de uma temporalidade transitória e fugaz ao já referido contacto, à troca informativa, à visão directa de cada uma das obras que, às centenas, aí (também) se exibem, como um pretexto.

Aí tudo funciona segundo a lógica cumulativa e recíproca da circulação de informação e da mercadoria. A comunicação, essa ficará para depois, adiada para um incerto amanhã. E a feira de arte (mais até do que o seu equivalente, culturalmente mais elaborado, que é o da mega-exposição), enquanto dispositivo circense da indústria cultural e figura de proa dos mecanismos de recuperação do capitalismo liberal, tornou-se já no *ersatz* por excelência do museu. É a realização do museu imaginário numa versão instantânea e populista.

A feira de arte tornou-se no super-museu em circulação permanente, flutuante e nómada, vitrina em deslocação vertiginosa de cidade em cidade, de país em país, qual espectáculo permanente e permanentemente actualizado de toda a suposta novidade: espelho da produção. E lugar por excelência do contacto – esse famoso contacto tão indispensável no léxico *yuppie* do mais recente *art-world* –, que é regresso incessante do Mesmo na promessa sempre adiada do Outro.

Tornada a arte uma mercadoria e a cultura uma indústria, compete à feira dar a ver o espectáculo desse processo de acumulação sem fim da malha produtiva.

Na feira de arte tudo parece susceptível de ser mostrado: desde as obras dos chamados “clássicos” (aí se incluindo os pioneiros da modernidade que a História, seja lá o que esta for, já consagrou) até às novas tendências das artes performativas e, no seu ambiente mundano e encantatório, os próprios visitantes são tocados pela aura espectacular da vertigem do “efeito cultural”.

Porque o próprio deste dispositivo é o esbater das diferenças (sociais, económicas, políticas, regionais, geográficas) e a redução de tudo a uma única malha identitária de redução ao Mesmo, em que se abole o “efeito de história” substituindo-o pelo “efeito de cultura”, entendida a cultura como planificação e integração, meio de aplanar divergências e contrastes face a um mesmo denominador comum cuja lógica participa de uma vertigem de tudo dar a ver. Como se cada objecto, individualmente ou por si mesmo, não ganhasse identidade senão em função desse mesmo todo que finalmente o legitima.

As mega-exposições institucionalizam por seu turno, num plano de credibilidade cultural, o modelo exausto e exaustivo da feira de arte: funcionam como a reiteração do seu modelo abolindo a sua vertente, digamos assim, “menos cultural”. Escapando à função menos nobre daquelas, que é a venda das obras, acrescentam-se entretanto da mais-valia do seu próprio prestígio institucional: tal é, hoje, o sentido profundo de acontecimentos como a Documenta de Kassel, por exemplo.

Mutuamente complementam-se, substituindo-se numa o efeito aurático do prestígio ao efeito não menos aurático do comércio, mas permanecendo as duas ligadas pelo comum laço do efeito de sobre-exposição espectacular de uma ideologia da cultura.

E a revista de arte? perguntará o leitor. Essa será então o catálogo permanentemente actualizado dessa vertigem de tudo dar a ver. Cada número ou fascículo se constituindo como mais um tomo a acrescentar à imparável enciclopédia da informação directa. Ou, dito de outro modo, da reprodução tornada modelo por excelência da transmissão de conhecimento, da pan-opticidade, em suma, que todo o sistema mais do que pede, exige, e que parece mesmo ser-lhe inerente, constitutiva, fundadora.

Mostrar tudo (ou tudo dar a ver), tal parece ser a lógica implacável deste movimento gerado pela própria lógica da informação e da mediatização do mundo, que incessantemente promove a transparência como modelo fundador, indistintando as esferas do público e do privado no mesmo movimento com que indiferencia diversos planos de acção cultural.

A revista de arte contemporânea mais exemplar, segundo este ponto de vista, será então aquela que mais anúncios incluir, que mais reproduções carregar, que mais for capaz de dar sinal deste interminável espectáculo em que a cultura se tornou. Em resumo, será aquela que mais informação contiver, e mais actualizada, na perspectiva de que nada lhe escape no interior de um sistema de circulação de informação generalizado, em que o lugar da crítica será acessório ou mais perversamente conduzido à simples situação legitimadora da breve recensão.

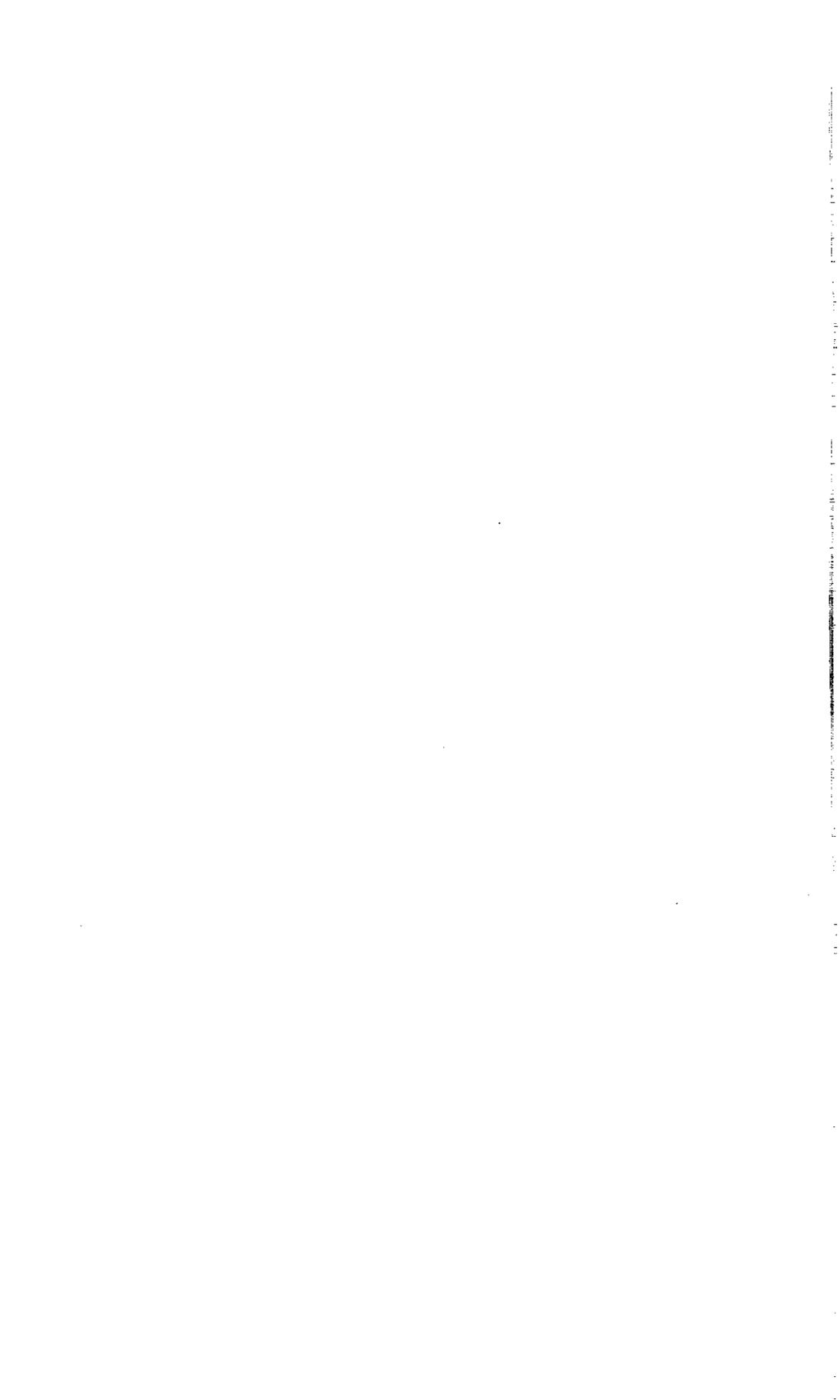
Tal é a lógica pan-óptica da informação e, com ela, dos *media* que se lhe sujeitam. Que o espectador pouco ou nada possa discernir no meio desta enorme confusão, tudo isso é secundário face à própria lógica de reprodução, reificação e perpetuação do assim chamado “sistema das artes”, tal como se instituiu.

Tudo isto, afinal, que não deixa de ter também o seu próprio humor, durará apenas o tempo que tiver que durar. Tudo isto não passa de mais um sinal, uma figura, uma aparição breve mas muito sintomática do niilismo contemporâneo. Porque à alegria da comunicação se substituiu por agora o território desertificado e acrítico (senão estúpido) da informação que se justifica a si mesma ininterruptamente. E se, como dizia Gombrowicz “quanto mais estúpido mais inteligente”, tornemo-nos então capazes de sorrir, com sentido de divertimento e distância, diante deste gigantesco carnaval.

Art in the future will go underground, disse Duchamp há muitos anos. Basta desviar os olhos do feérico espectáculo de disformidades circenses que nos promete este processo delirante para reencontrarmos, na atenção interessada do olhar, o rasto subtil do que nos vai reconciliando com as nossas próprias representações, por inquietas que estas possam ser.

Tal será o sentido de uma resistência à maquinaria contagiante da informação-espectáculo. Tal será o princípio de um reencontro com as nossas próprias necessidades estéticas, entendidas como comportamento agenciador de diferença e de reencontro fundador com uma dimensão antropológica de que toda a arte participa por natureza.

Secção IV
O ESPELHO SEM REFLEXO



Manet e a crítica de arte no seu tempo

“Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament, mais – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. (...) Quant à la critique proprement dite, j’espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire: pour être juste, c’est à dire, pour avoir sa raison d’être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c’est à dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qu’ouvre le plus d’horizons.” Assim escrevia Baudelaire no “Salon” de 1846⁶², a propósito do que entendia dever ser a crítica de arte.

Os cinquenta anos que se iriam seguir, ao longo de toda a segunda metade do século XIX, dar-lhe-iam razão. A crítica de arte seria doravante parcial, apaixonada e política.

É notável ver como evolui o pensamento crítico em França ao longo desse meio século, período em que Manet vai realizar o essencial da sua obra, curiosamente pintando muitas vezes retratos de influentes críticos, numa aproximação de simpatia que, dado o seu carácter hostil à bajulação, deverá ser entendida como modo de exprimir uma afinidade intelectual.

É o período em que inúmeras publicações sobre arte se vão desenvolver e, dos escassos meios de que a crítica de arte dispunha ao tempo, passar-se-á velozmente para uma situação nova em que dezenas de críticos de arte surgem – por vezes vindos da literatura, de outras vezes da política – sendo possível assistir ao cortejo de alguns dos grandes nomes da literatura francesa da época – Zola ou os Goncourt – pelas lides da crítica, nos muitos jornais e revistas que passam a permitir à actividade do crítico um lugar por excelência de afirmação e onde virão a

⁶² O.C., p. 418 e segs.

travar-se também as grandes batalhas pela afirmação de uma pintura moderna. Manet foi, neste contexto, mais ignorado do que a sua obra merecia – Courbet colhendo a quase unanimidade dos admiradores de entre os modernos e Delacroix vendo celebrada a sua obra por todos os novos críticos, como um precursor. Seria pois necessário esperar pela sua morte (e apesar da Legião de Honra com que foi agraciado), para que a devida justiça lhe fosse feita.

Folheando as revistas da época e as recensões às exposições que se iam realizando, encontramos muito do clima cultural da França (e de Paris especialmente) nessa época que foi a de uma grave e profunda transformação na arte que, moderna já, precedia em amplas linhas o advento de um século XX que se fazia esperar com ansiedade. Manet irá atravessar cerca de três décadas como um nome recorrente mas poucas vezes totalmente reconhecido como fundador de um novo espírito.

É o que tentarei examinar em seguida através da análise de alguns dos escritos que então se produziram, não apenas sobre a sua obra como também sobre as aspirações dessa nova geração de críticos que preparou o advento da arte moderna e que tornou possível afinal que, pouco depois da sua morte, já Manet fosse objecto de uma ampla exposição retrospectiva, ou que, por instâncias de Monet, o quadro “Olympia” que havia causado escândalo quando da sua primeira aparição pública, fosse adquirido para as colecções do Estado.

É que, através da leitura das páginas de crítica de arte da segunda metade do século em França, assistimos de facto a uma profunda transformação de mentalidades. Esta terá como correspondência imediata o descrédito progressivo da modalidade dos “Salons” e dos júris académicos, e o advento de novos valores estéticos de juízo que permitirão o mais rápido reconhecimento dos Impressionistas e o incremento de um mercado de arte substancial, em termos que virão modificar as relações do artista com o público. Do mesmo modo que se assistirá ao surgimento de um assinalável (e crescente) número de galerias a que corresponderá um inusitado desenvolvimento da própria vida artística e das relações desta com outros planos da vida social.

Toda a crítica da época reconhecia (sobretudo depois de Baudelaire) o gigantismo da figura e obra de Delacroix. Ingres era ainda uma sombra incómoda, ao mesmo tempo admirada e todavia polémica, e não tão credora, por parte da jovem crítica, do louvor e da celebração.

Do mesmo modo, é comum constatar-se nos escritos da época, ainda que sem a grandeza de estilo e a justeza de ideias (aliada à profunda erudição) de Baudelaire, uma generalizada vontade de modernidade ou seja, o surgimento de uma linguagem plástica e de imagens capazes de celebrar as grandezas da vida moderna.

O poeta havia escrito, já em 45, no “Salon” desse ano, que “M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes. Cela est ainsi, qu’y faire? Aucun des amis de M. Delacroix, et des plus enthous-

siastes, n'a osé le dire simplement, crûment, impudemment, comme nous"⁶³. Baudelaire reivindicava-se pois de ter sido o primeiro a colocar no seu lugar e de modo radical, cru, simples, impúdico, o artista por quem tanta admiração professava. Escreveu-o num capítulo dedicado aos "Tableaux d'Histoire", e o lugar de que se reclamava pertence-lhe: ninguém de facto o havia dito assim, antes nem depois.

Num texto já referido, dirá que na exposição que comenta nada viu de Delacroix, "et nous croyons que c'est une raison de plus pour en parler"⁶⁴, num artifício de retórica que prossegue a constância com que, ao longo de toda a sua vida, se referiu a este grande mestre do século XIX francês.

Por essa época, Baudelaire professava ainda o ideal romântico que se deprende de um escrito ("Qu'est-ce que le Romantisme?") incluído no "Salon" de 1846: "Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau (...) Qui dit romantisme dit art moderne – c'est à dire infinité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens qui contiennent les arts"⁶⁵. No mesmo "Salon", Baudelaire volta a constatar que Delacroix é "le vrai peintre du XIXème siècle (...) Otez Delacroix, la grande chaîne de l'histoire est rompue et s'écoule à terre."⁶⁶

Nesta admiração e capacidade de exaltar as virtudes e génio de Delacroix foi deveras Baudelaire um precursor. A crítica que se lhe seguirá, continuará, pacificamente, esta tarefa.

Do mesmo modo a afirmação de um desejo de modernidade na obra de Baudelaire será doravante seguida pelas gerações de críticos que, a partir de meados do século, começam a exprimir-se, cada um a seu modo e estilo.

Paul Mantz (1821-1895), historiador e crítico, a propósito do "Salon" de 1847⁶⁷, defenderá que os assuntos modernos, quotidianos, exprimem os interesses e desejos do povo do século XIX, recusando uma concepção do realismo que se limite à imagem fiel dos objectos, e defendendo o espaço do quadro como um conjunto de linhas, planos, cores, criticando a Courbet (de quem constata que "O Enterro em Ornans" será, na História da arte moderna as colunas de Hércules do realismo) o estar na fronteira entre o feio e o verdadeiro: "M. Courbet n'est plus là dans la vérité, il est dans la laideur, c'est à dire, dans l'exception, dans l'accident."⁶⁸

⁶³ Cf., O.C., p. 418.

⁶⁴ O.C., p. 353.

⁶⁵ O.C., p. 420.

⁶⁶ O.C., p. 440 e segs.

⁶⁷ Cf. "Sartorius", Paris, 1847.

⁶⁸ Cf. "L'Événement" (jornal fundado por Victor Hugo e onde tiveram lugar importantes debates sobre arte), Paris, 15 de Fevereiro de 1851.

Champfleury, amigo de Baudelaire, foi também um defensor do realismo. Numa carta a George Sand, intitulada “Du réalisme – lettres à Madame Sand”, escreverá que “À l’heure qu’il est, madame, on voit à deux pas de l’Exposition de peinture, dans l’Avenue Montaigne, un écriteau portant en toutes lettres: DU REALISME. G. Courbet. Exposition de quarante tableaux de son oeuvre. C’est une exhibition à la manière anglaise: Un peintre, dont le nom a fait explosion depuis la révolution de Février, a choisi, dans son oeuvre, les toiles les plus significatives, et il a fait bâtir un atelier.

C’est une audace incroyable, c’est le renversement de toutes institutions par la voie du jury, c’est l’appel direct au public, c’est la liberté, disent les uns.

C’est un scandale, c’est l’anarchie, c’est l’art trâiné dans la boue, ce sont les trétaux de la foire, disent des autres.

J’avoue, madame, que je pense comme les premiers, comme tous ceux qui réclament la liberté la plus complète sous toutes manifestations. Les jurys, les académies, les concours de toute espèce, ont démontré plus d’une fois leur impuissance à créer des hommes et des oeuvres (...) Je ne vous définirais pas, madame, le réalisme; je ne sais d’où il vient, où il va, ce qu’il est; Homère serait un réaliste, puisqu’il a observé et décrit avec exactitude les moeurs de son époque.”⁶⁹

Nestas notáveis afirmações compreende-se a sensibilidade de toda uma nova geração: é todavia em Courbet que ela se vai rever, como podemos constatar desta e de outras passagens que citaremos.

Os Goncourt, por exemplo, sobre o “Salon” de 1852, deplorando com distância aristocrática as inclinações do público, escreverão que “dans une salle pleine, il y a deux personnes de goût. Voilà pour votre public (...) Vous entendez par Art populaire la nature comme elle est; c’est interdire le choix. Donc votre idéal, c’est un daguerreotype promené par un aveugle qui s’arrête pour s’asseoir quand il a du fumier.”⁷⁰ Estas breves linhas testemunham da hostilidade dos críticos em relação ao academismo e uma posição de clara defesa de valores de modernidade.

A retórica radicalizar-se-á – “un daguerréotype promené par un aveugle” – à medida de um desejo crescente de ver surgir obras que assinalem a condição contemporânea. É preciso insistir em que esta geração deve a Baudelaire muito do seu impulso.

Théophile Gautier, em 1857, no jornal “l’Artiste” em defesa de Gavarni (que tratava como um exemplo, à semelhança do modo como pela mesma época Baudelaire elegeu Guys), escrevia: “à lui la gloire non médiocre d’être franchement, exclusivement, absolument moderne (...) Il fait des hommes et non des

⁶⁹ Cf. *Du Réalisme – Lettre à Madame Sand*, in “L’Artiste”, Paris, 2 de Setembro, 1985.

⁷⁰ Cf. *L’Éclair*, N.ºs 14 a 23, Paris, 1852, p. 5 e 6.

statues habillés; nul ne connaît mieux que lui la pauvre charpente de nos os étriqués par la civilisation; il sait les maigreurs, les misères, les défauts, les calvities des dandys parisiens”, numa prosa que é, ela própria, moderna, no estilo e na agressividade com que argumenta.

No mesmo texto, um pouco adiante, escreve ainda: “Si vous voulez retrouver le Parisien de 1830 à nos jours, avec son costume, son allure, son attitude et sa physionomie, sans mensonge et sans caricature, (...) feuillotez l’oeuvre de Gavarni.”⁷¹

Ainda que elogiado por alguns críticos⁷², Cabanel, que podemos tomar a justo título como expressão por excelência do gosto dominante dos “Salons”, será repudiado vivamente por outros sectores. Num texto virulento que lhe dedicou após a sua morte, o notável escritor Octave Mirbeau escreveu: “Et la foule vint, se précipiter, étonnée, charmée, (...) On ne parvint à le calmer un peu qu’en lui décrochant une nouvelle Académie dont il n’était pas et dont il fut. Car je pense que les Académies ne furent créées que pour le spécial usage de M. Cabanel.”⁷³ Nesse mesmo texto em que Manet é referido com exaltação como o paradigma de tudo o que se opunha a Cabanel, Mirbeau usa já (estamos em 89) o termo “Académico” num sentido abertamente pejorativo.

É um momento em que claramente se pode perceber uma sensível evolução do gosto e uma tomada de partido radical da modernidade no plano de uma pequena arqueologia da crítica de arte do século XIX francês.

Mas inúmeras vezes o nome de Manet aparece citado, ora para o repudiar ora para o exaltar.

Em 1866, Manet vê “Le fifre” recusado no “Salon”, sendo Corot e Daubigny membros do júri, enquanto Courbet é aceite e mesmo comprado para o Musée du Luxembourg por ordem do Conde de Niewerkerke, e até Monet se vê representado com uma obra. No ano anterior tinha sido recusado o “Déjeuner sur l’herbe” e no seguinte será a vez da “Execução do Imperador Maximiliano” (ainda que neste caso se possam entender razões de ordem política). Nesse mesmo ano o artista fará construir, como Courbet, o seu próprio pavilhão independente na Exposição Universal.

Ainda no “Salon” de 1876 verá obras suas recusadas quando já Gauguin aparece representado, o que demonstra que as suas presenças nos “Salons” (a que nunca deixou de ir concorrendo) não foram pacíficas, nem sequer já nos finais da sua vida.

⁷¹ Cf. “L’Artiste”, Paris, 11 de Janeiro de 1857.

⁷² Nomeadamente por Paul Mantz no seu “Salon”, de 1863, in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1 de Junho de 1863, pp. 483.

⁷³ Octave Mirbeau, “Oraison funèbre”, in *L’Echo de Paris*, Paris, 8 de Fevereiro de 1889.

Num artigo de 1863, Fernand Desnoyers escreveu com alguma ironia e azedume: “je comprends que l’amour du calme et le respect de l’Académie fassent reculer les juges devant (...) “Le Bain” de M. Manet (...). Tous ces tableaux (os vários que o crítico enumera e entre os quais cita os de Manet) très remarquables, ou très osés, ont du troubler des gens chargés de la défense du bon gout, de l’Art de la Science et de beaucoup trop de choses que personne ne veut attaquer.

Tout le monde peut s’assurer que ce plaidoyer pour les Refusés est juste; que je ne dis que des vérités et que ces vérités sautent aux yeux. (...) Dieu! Que c’est ennuyeux L’Exposition.”⁷⁴

Théophile Thoré, no ano seguinte, apesar de alguma reticência, elogiará a obra de Manet afirmando que “nous avons plaisir à répéter que ce jeune peintre est un vrai peintre, plus peintre à lui tout seul que la bande entière des grands prix de Rome”.⁷⁵

Em termos elogiosos Duranty escreverá sobre Manet que “Nous avons jadis compté sur lui à cause de ses belles qualités de peintre, pour fonder le grand atelier moderne”⁷⁶ e, mais tarde, já em 1879, referindo-se a uma exposição dos Impressionistas (a quarta dos artistas independentes) confirma que “les étonnantes franchises de clarté qui n’appartenaient qu’à M. Manet donnèrent la dernière et décisive impulsion à un groupe de peintres parmi lesquels M. Pissaro cherchait et tâtonnait avec ardeur dans diverses voies.”⁷⁷

Outras referências se deveriam juntar a estas: é o caso do texto póstumo que lhe dedicará Albert Wolf em 79, no *Le Figaro*, onde escreveu: “Mon album des peintres contemporains qui représentent une forme particulière de l’art serait incomplet si M. Manet y manquait. Il est incontestable que M. Manet a eu une influence considérable sur son temps. C’est lui qui a donné le premier coup de pioche à la routine; il a montré du doigt la voie à suivre; il est dans l’art moderne ce que le poteau indicateur est dans les champs; cela indique le chemin de la nature aux jeunes artistes de son temps. (...) La première condition que l’amateur devrait imposer à M. Manet, serait de ne pas exposer son oeuvre. Aux heures d’abandon, quand le peintre travaille pour lui et non pour le dehors, il produit l’Enfant à l’Epée, qui fait penser à Velázquez, et une esquisse espagnole, que possède Alfred Stevens et qu’on peut mettre à côté du plus beau Goya.”⁷⁸

⁷⁴ F. Desnoyers, “Le Salon des refusés”, cf. *La peinture en 1863*, ed. Azur Dutil, Paris, 1863.

⁷⁵ T. Thoré, “Le Salon de 1864”, in *L’Indépendance Belge*, Bruxelles, Junho de 1864.

⁷⁶ Duranty, “Le Salon de 1870”, in *Paris Journal*, Paris, 5 de Maio de 1870.

⁷⁷ Duranty, in “La Chronique des Arts et de la curiosité”, Paris, 19 de Abril de 1879.

⁷⁸ A. Wolff, in “Le Figaro”, 1 de Maio de 1883.

Poderia referenciar-se ainda, neste apanhado de opiniões, a informação de Charles Ephrussi, de 1880, em que se lê: “Où est M. Manet? Où est son presque homonyme M. Monet? Où sont MM. Renoir et Sisley? Deux d’entre eux préférant la pompe officielle des Champs Élysées à l’hospitalité moins solennelle des boulevards, réservent les fruits de leur labeur annuel pour le prochain Salon (...) et c’est vraiment dommage! Il eût été curieux de voir M. Manet au milieu des siens, dans son atmosphère propre, sous son vrai jour, bien placé, à l’abri du voisinage de toiles si différentes des siennes qu’elles lui nuisent et qu’il leur nuit”.⁷⁹

Veja-se ainda o que sobre o artista escreveu Louis Gonse em 1884: “Lorsque notre époque aura depuis longtemps disparue, on retrouvera dans les tableaux de Manet quelques uns des accents véridiques du parisien sous la troisième République (...) Manet est un point de départ, le précurseur d’une révolution. D’autres, plus habiles, plus souples, plus maîtres de leur grammaire et de leur orthographe, récolteront les fruits de la semence qu’il a jetée dans le sillon de l’art. Avec un bagage d’une trentaine d’œuvres profondément originales, le nom de Manet vivra plus longtemps que celui de serviteurs de la foule dont la renommée semblait indestructible.”⁸⁰

A este comentário poder-se-iam somar os de Zola, de Claretie ou de Barbey d’Aurevilly que dedicou substancial parte do seu texto sobre o “Salon” de 1872 ao quadro “Combat du Kearsarge et de l’Alabama” (de 1864).⁸¹

Este pequeno itinerário por alguns dos textos dos comentadores da arte exposta na segunda metade do século XIX em Paris, com natural destaque para os que referem Manet, permite-nos agora compreender a medida da aceitação do artista no seu tempo.

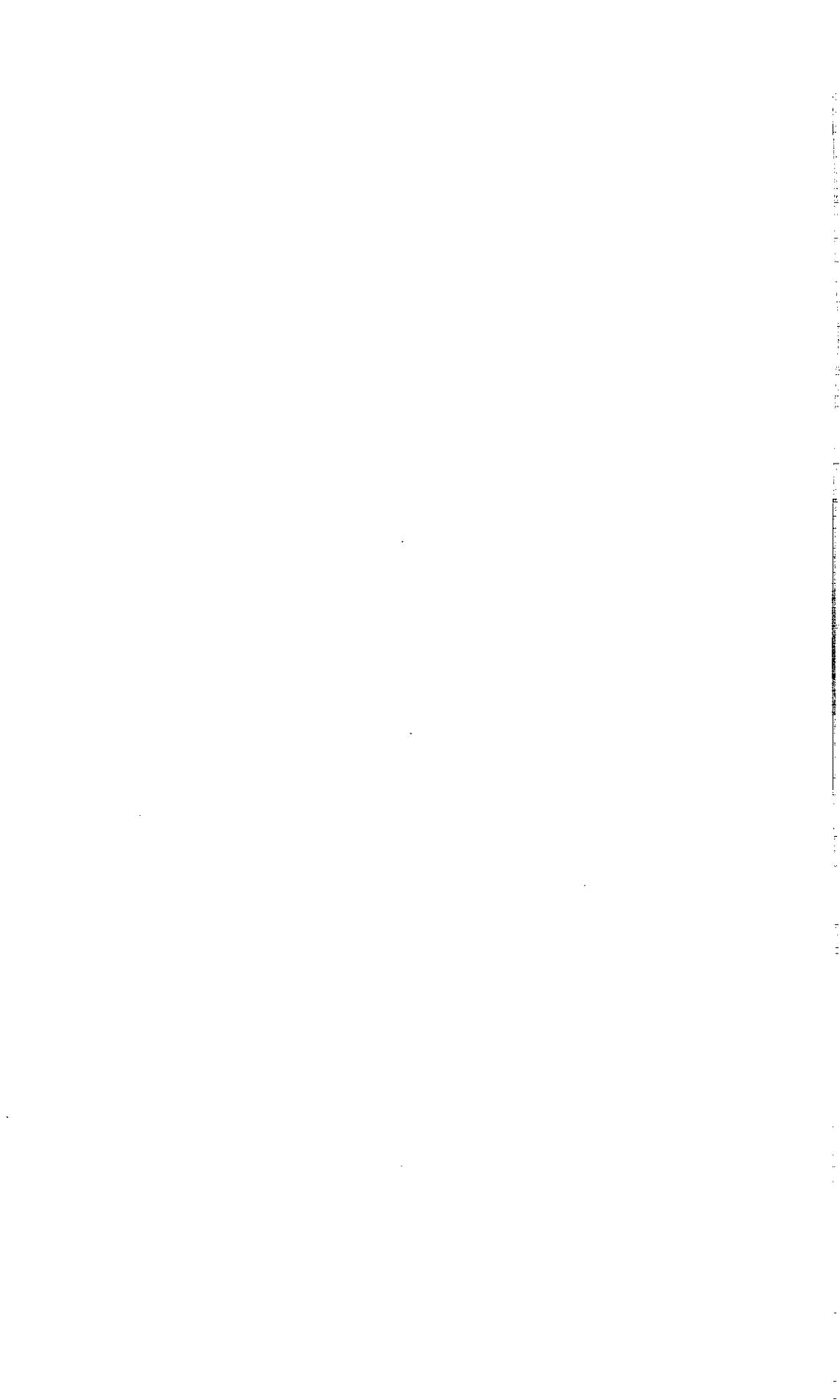
Nestes excertos adivinha-se então o que compreenderam e não compreenderam das implicações da obra de Manet os seus contemporâneos, quer aqueles que o elogiaram quer os seus detractores, num contexto epocal e histórico que nos permite ter uma visão geral do seu lugar no seu tempo e das razões pelas quais tantas vezes se viu recusado nos “Salons” a que persistia em concorrer.

E permite-nos, mais do que isso, significativamente compreender que só com o aproximar dos finais do século XIX a crítica se começava a dispor a entender o contributo de Manet para o que seria o movimento dos Impressionistas, adiando assim o seu comprometimento definitivo para com uma obra que lhes escapava no seu essencial, mesmo se o seu combate era idêntico no plano das ideias.

⁷⁹ Charles Ephrussi, Exposition des artistes indépendants, in “La Chronique des arts et de la curiosité”, Paris, 16 de Abril de 1881.

⁸⁰ Louis Gonse, “Manet”, in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Fevereiro de 1884, p.135.

⁸¹ Barbey d’Aurevilly, “Salon”, in *Le Gaulois*, Paris, 3 de Julho de 1872, pp. 334 a 337.



O espelho sem reflexo

em memória de António Dacosta

Um dia, no intervalo de um Colóquio internacional de Estética organizado por José Gil, a que ambos assistíamos, na Fundação de Serralves, o meu querido amigo António Dacosta, como sempre aparentemente a despropósito segundo aquela lógica capaz das mais inesperadas sínteses, própria do pensamento surrealista de que nunca perdera o jeito, exclamou:

– Já sei!

– O quê António?

– Já sei como é que nasceu a arte. Foi de uma vez em que um daqueles nossos antepassados pré-históricos que talhava sílices olhou para um dos que tinha acabado de fazer e, afastando-o dos demais, disse para si mesmo: “este eu não o troco por nada”. E foi poisá-lo noutra lugar para que não lho levassem.

Esta pequena história, que desde então não deixei de lembrar para sempre, serviu-me e servir-me-á hoje para guiar uma reflexão que, não tendo decerto aquela mesma inteligência viva do António, permitirá, ao mesmo tempo que o evocar aqui, ao menos um pouco ajudar-nos a pensar a questão do objecto de arte e do seu lugar.

Comecemos então por analisar que passos teriam sido necessários para que tal pudesse chegar a acontecer, mesmo tendo em conta que se trata apenas de uma fábula, evocadora do mito da origem.

Antes do mais, teríamos que esse objecto suscitou uma forma de espanto, porque aquele que o executou reconheceu, nele, um valor autónomo, imediatamente distintivo dos restantes que já conhecia.

Depois, que ao ter assim acontecido, esse homem se deu conta de que uma tal sorte de reparo o obrigava a um gesto de separação do dito objecto em relação aos restantes, começado no mesmo momento em que foi para sempre deslocado do regime geral da produção.

Em terceiro lugar que, separando-o dessa ordem primeira, teve que instituir, a partir dele, uma outra ordem, uma outra classificação para essa nova ordem

de objectos que assim se iniciava, por forma a que uma nova série pudesse ter lugar.

Por último, que teve que a nomear, a essa nova ordem e, com ela, aos objectos que passavam a pertencer-lhe.

Estes quatro movimentos, aparentemente imperceptíveis, dificilmente susceptíveis de serem pensados hoje por nós separadamente, teriam no entanto que implicar, na duração de vida e de aquisição de competências de um homem pré-histórico, infinitas gerações para que chegassem a ter lugar. Mas, apenas por facilidade de raciocínio, imaginemos por agora que todos eles tiveram lugar sequencialmente, de tal modo que um mesmo indivíduo os teria realizado a todos.

A primeira questão a colocar dirá então respeito ao primeiro desses gestos, que terá sido o de se espantar, a ponto de se aperceber de uma diferença essencial. Como terá reagido o nosso homem? Que forma tomou a forma do seu espanto? Teve medo ou antes rejubilou diante da sua descoberta?

Riu-se, como pretendeu Georges Bataille no seu magnífico texto sobre *Lascaux ou la naissance de l'art*⁸², ou, pelo contrário, angustiou-o a sua descoberta? Ou descobriu, apesar de qualquer outra suposição, um novo tipo de emoção que não tinha até então conhecido e que teve, depois, que nomear também, indexando-a, a essa nova forma de experiência sensorial, à descoberta de tais objectos?

Viria, depois, uma segunda série de questões que deveríamos metodologicamente associar ao segundo desses gestos. Toda a forma de separação, sobretudo quando serve a fundar uma ordem que antes não existia, consiste sempre num acto violento, através do qual se manifesta um sentido de agressividade e, por isso mesmo, algo da ordem daquilo que Freud chamou a pulsão de morte. Teríamos, então, que esta separação não apenas se associou desde a sua origem a uma prática violenta, como que esse mesmo gesto, que por isso mesmo foi instituidor de uma nova ordem, separada daquela que garantia a subsistência e, portanto, a regra dominante da economia dessas sociedades. E, nesse caso, pensando agora numa direcção que vai em sentido diverso da reflexão de Bataille, que esse gesto poderá não ter sido instituidor de um sentido de ludicidade ou, como aquele o designou, de abertura para um mundo de jogo e de festa, que quebrava a ordem do trabalho e da produção, mas, ao contrário, precisamente uma primeira forma da tomada de consciência de que a vida é atravessada por aquilo que dentro de si mesma a nega, que é a consciência da morte. Desse modo, a arte estaria associada desde a sua origem à consciência da finitude. Ainda que o homem se terá então dado conta de que essa descoberta não era

⁸² Ed. Skira, Genève, 1955.

apenas a de que a sua morte estava presente na sua vida, mas também, e talvez ainda mais determinante, que essa ordem de coisas se opunha à outra, a da economia, que lhe garantia a subsistência e, portanto, a permanência. Ora a forma da separação instituiria neste caso, simultaneamente, uma oposição funda – e nisto reaproximo-me de Bataille – entre o mundo da produção e o mundo da arte, agenciando um propósito cuja razão de ser não se entendia como vital.

Em terceiro lugar, então, e outra vez, que mesmo não sendo vital na sua forma de garantir a subsistência, esse gesto interpunha, não apenas uma nova forma de conhecimento e de reconhecimento do mundo à sua volta – quantos outros objectos misteriosos estariam ainda em vias de ser associados àquele? perguntar-se-ia o nosso homem – como, mais ainda, uma outra possibilidade de orientação do trabalho, em que o trabalho não teria o sentido imediato de uma economia, de uma forma destinada a uma futura e rotineira troca de utilidades, mas precisamente um trabalho que se indexaria a uma outra ordem, a uma outra série que assim se inaugurava, distinguindo-se então, no interior do próprio trabalho, formas imediatamente conducentes à preservação da economia e outras que se separavam dessa ordem geral para instituir uma outra, simbólica.

Finalmente, mantendo a referência a esses quatro movimentos inicialmente descritos, que para essa nova ordem e para os seus objectos terá sido necessário um trabalho de nomeação, de distinção, decerto, mas ao mesmo tempo de classificação, capaz de reintegrar essa série nos possíveis da linguagem, fundando-se assim no interior do próprio corpo da linguagem o que passaria a ser matriz de toda a futura reflexão estética.

E ainda, uma vez que tal descoberta só teria sentido enquanto susceptível de ser partilhada com os demais, porquanto permitia uma outra forma de integração e de socialização, que essa mesma descoberta terá instituído, em grande medida, as primeiras formas de separação, ou ao menos de diversificação do trabalho.

Assim, ao separar aquele simples sílex dos demais que até então talhara, o nosso herói remoto, talvez sem se aperceber de que a sua descoberta estava a pontos de competir com a da roda, inventava ao mesmo tempo a coisa, a sua nomeação e a separação do trabalho, enquanto abria, em si mesmo, lugar a uma outra forma de pensamento e, sobretudo, de campos emocionais.

No entanto caberá aqui que nos interroguemos quanto a um aspecto ainda não referido. Uma vez que essa separação estava feita, e com tudo o que tal implicava, como vimos, a que sistema de referências poderia ele ligar a sua descoberta? Como foi possível identificar uma determinada coisa e a sua emoção e até a sua nomeação, antes de haver com que a identificar? Ou terá o nosso homem descoberto, nesse mesmo momento, igualmente a identificação, ou para retomar o termo de Worringer, a *einshelung*, a empatia, como modelo de reconhecimento baseado precisamente na não – referencialidade da experiência artística, experimentando ainda, também ao mesmo tempo, aquilo que, um pouco mais tar-

de, se haveria de designar como a experiência do sublime, e mais em particular do sublime kantiano?

Poderemos partir primeiramente da noção de que alguma coisa suscitou a sua curiosidade tendo-o conduzido à separação. Mas teremos imediatamente que reconhecer que essa separação é que foi o gesto instituidor de todos os demais encontros já descritos.

O que nos leva a recolocar a questão de outra maneira: a arte, ou antes, a artisticidade, digamos assim, daquele objecto, estava nos seus olhos, que subitamente se davam conta de uma beleza que antes não tinha sabido admitir e reconhecer e que pela primeira vez aflorava aos seus olhos ou, pelo contrário, estava no próprio objecto, e ele reconhecia-a enfim, diante de uma qualidade que verificava como exterior a si?

Dito de outro modo, desejamos um determinado objecto porque o seu valor é intrínseco ou, ao contrário, porque como sujeitos desejantes projectamos sobre um determinado objecto a nossa pulsão? O que remete, do mesmo modo, para formas económicas, não apenas de ordem libidinal como de carácter mais geral. As coisas têm valor porque as desejamos, ou nós desejamo-las precisamente porque são portadoras de uma forma de valor intrínseco?

Segundo o modelo kantiano, que depois acabou por ser matricial do modelo da subjectividade freudiana, a descoberta da beleza, ou de qualquer outra forma de mediação desejante, é uma afectação do próprio sujeito. Nessa perspectiva, o sujeito kanto-freudiano possui em si mesmo, ou é possuído de uma transcendentalidade que o relaciona com o mundo a partir de uma situação a-priorística. Por outro lado, e segundo certas formas do pensamento materialista, a afectação pertenceria antes ao objecto e realizar-se-ia no sujeito como reconhecimento e como dialéctica. Nesta perspectiva, o sujeito seria sempre sujeito de um mundo concreto, e todo o seu campo referencial se realizaria enquanto introjecção e, portanto, reflexo material das realidades concretas desse mesmo mundo. E a experiência subjectiva seria sempre reflexo de uma ordem primeira, de natureza objectiva.

Sem querer por agora deter-me sobre as contradições que subjazem a qualquer um destes conceitos, e muito menos à definição do que seria o campo da subjectividade, diria que a experiência estética é precisamente aquela que abre o campo da mediação.

Ou seja, aquele movimento que, ocorrendo entre um sujeito e um objecto, seja esse objecto ele mesmo um outro sujeito, define a natureza de uma relação que, não pertencendo em definitivo nem ao sujeito nem ao objecto, existe apenas na relação entre os dois e nasce desse encontro, não sendo susceptível de ser pensada, e muito menos experimentada, sensorial ou sensivelmente, fora dessa forma relacional.

O nosso homem, para não o abandonarmos agora a um bem triste esquecimento, num momento em que reflectimos sobre algo que ele mesmo afinal nos pro-

porcionou com o seu gesto fundador, descobriu, nesse momento desgraçado em que separou aquele sílex dos demais que até então fabricara escrupulosamente, que essa mediação existia e que ela consistia numa das formas da sua experiência do mundo e, logo, que através dela simultaneamente se prendia mais e se afastava desse mesmo mundo. Levando este raciocínio ainda um pouco mais adiante, seria possível associar este processo de identificação ao momento, também ele fundador, da descoberta da linguagem.

Ou seja, diria que essa percepção da mediação como forma não apenas de reconhecimento e de experiência concreta do mundo mas, sobretudo, como espaço de ocorrência e de reconhecimento de uma forma diferenciadora, específica, da experiência sensível e intelectual, em que se realiza o próprio sujeito como sujeito de um determinado objecto e portanto, como sujeito alienado, coincidiria com o da descoberta da linguagem.

Sem com isso querer significar que a arte, ou mais geralmente a experiência estética, é ela mesma linguagem, mas tão-só que ela é indissociável da linguagem, estando provavelmente na sua origem na medida em que parece ter constituído a primeira experiência de mediação entre o sujeito e o objecto, ou seja, entre a interioridade e a exterioridade, suscitando a necessidade da nomeação como forma de partilha e de sociabilização.

O que significaria que a experiência estética poderia ser precisamente aquela que estaria na origem – a ter que haver uma origem – de uma das formas mais diferenciadas da socialização, fundadora de uma ordem também ela diversificada da produção e da partilha: mais propriamente, a primeira e doravante indissolúvel, forma do que chamamos a troca simbólica.

A aceitar estes pressupostos, poderia dizer-se, continuando o raciocínio sobre o gesto do nosso amigo cortador de sílices, que o agenciamento requer ao menos quatro momentos que passaríamos a designar como segue:

– um primeiro momento, fundador, decisivo, em que o sujeito se apercebe, antes do mais através do seu afecto e da elaboração desse afecto em torno de um objecto concreto, de uma relação especial com um dado objecto e que entre os dois se chega a estabelecer o processo da empatia.

– Um segundo momento em que o sujeito, em nome do reconhecimento dessa percepção, separa o referido objecto do regime geral dos objectos e da sua economia.

– Um terceiro momento em que, recontextualizando-o, ele procede ao acto da nomeação.

– Um quarto momento em que, em virtude da sua partilha com o restante corpo social que igualmente o reconhece, lhe pode ser atribuído um valor, integrando-se então o objecto numa outra esfera económica, passando a servir outra forma de troca e de uso, não necessariamente utilitário, no plano da sua imediata rentabilização.

Este processo, em meu entender, é aquele que tem que se verificar sempre que se trata, hoje como no mais remoto momento da história da humanidade, de estabelecer que se está diante de uma obra de arte.

Tudo então estaria bem se ainda isto não levantasse uma nova ordem de problemas. Entre estes, o único que aqui trago hoje é condicionante de todos os restantes.

Consideremos ainda mais uma vez o nosso fabricante de sílices. Vimos como ele operava no interior de uma ordem económica restrita, utilitarista, baseada em simples critérios de uso fundados na garantia de subsistência quando, para seu espanto, diante de um elemento surgido no interior da massa dessa produção, se apercebeu de que outras formas poderiam ter lugar, destinadas a usos de carácter por assim dizer não directamente ligados ao assegurar da dita subsistência. Que era, ao menos até então, a única imagem que tinha e que podia ter por certa da sua vida, que não concebia como separada da ordem geral do universo em que se inscrevia e no interior do qual fizera a sua aparição.

Mas desde que a arte se autonomizou como prática distinta do artesanato, ou, abreviando, digamos desde que o processo da modernidade começou a preparar-se e a actividade artística ganhou leis próprias, quer estéticas quer económicas, o que permite ao artista autorizar-se como tal, isto é, assumir que aquilo que faz é, de facto arte? E qual é o horizonte do seu reconhecimento e da sua partilha posterior?

Diante da tela em branco – entendendo aqui tal metáfora, inválida embora para apreender toda a riqueza do horizonte da experiência artística contemporânea, como significando o momento em que o artista se prepara para accionar o que Duchamp chamou “o processo criativo” –, tudo nos leva a crer que, a mediação ainda não pode ter tido lugar. Uma vez que, para que mediação haja, já vimos que é necessária, indispensável, a presença simultânea não só de um sujeito e de um objecto, como também de um laço que se estabeleça entre ambos sobre cujo agenciamento se pode passar a falar propriamente de arte. E uma vez que, como vimos, a arte não está nem no sujeito nem no objecto mas precisamente na relação entre os dois e na partilha posterior dessa experiência com terceiros.

Ou seja que, e a ser verdadeiro o que Merleau-Ponty e, sequentemente Jacques Lacan, a propósito desse laço que liga objecto e sujeito postularam como o que seria da ordem da pulsão, referindo-a em particular como uma “pulsão escópica” – esse movimento do olhar que parte do sujeito quando diante de um determinado objecto e o cinge, transformando-o em representação, para regressar ao sujeito acrescentado de uma mais-valia decorrente do reconhecimento e da apreensão de uma experiência estética –, a experiência da criação artística consistiria então, propriamente, na instauração de uma situação muito particular. Aquela no interior da qual existiria um sujeito, existiria também já, ao menos como potência, esse laço que o ligaria ao objecto, mesmo se ainda de forma indefinida, como intencionalidade ou como vontade de criação, mas o que não existiria ainda seria justamente o objecto concreto de uma relação.

O acto criativo seria, assim, o espaço de uma relação sem objecto, aparentemente fundado sobre uma nomeação ela mesma anterior ao nome concreto da coisa. Mas que pressuporia uma intencionalidade e naturalmente um sujeito dessa intencionalidade, assim como uma convicção de que existe um espaço cuja nomeação poderia ser anterior à própria coisa. Ou seja, o espaço muito abstracto de uma mediação sem medida, de uma mediação in-sustentada entre os dois pólos sujeito-objecto, assente apenas na convenção de que um dado sujeito está em medida de gerar o objecto de uma relação que ainda não chegou a ter lugar. Puxando agora de consignados termos psicanalíticos, o que seria o inconsciente de um não consciente e não tanto do sujeito de uma consciência. E uma vez que esse objecto é justamente aquele que ainda não chegou a ter lugar, o que ainda virá a ser, o que se prepara ou se deseja, mas cuja forma é, ainda, totalmente desconhecida do seu sujeito, ele não pode ainda ter um nome, senão um nome abstracto, de ordem geral, arte por exemplo, que o nomeia antes mesmo de ele existir como tal.

Postulando-o agora de um modo algo metafórico, dir-se-ia, dessa famosa tela em branco, ser ela um espelho sem reflexo, um espaço anterior à nomeação, que justamente o artista se prepara para inscrever de existência sem todavia saber o que está a fazer.

Para um pensamento estruturalista, tudo isto seria simples, porquanto nele se postula sempre, como uma metafísica, o haver uma estrutura que precede o sujeito, uma linguagem que precede a fala. Do mesmo modo que, para um pensamento hegeliano, o que afinal não é assim tão diverso, o sujeito estaria desde sempre destinado a cumprir esse gesto na ordem transcendente e absoluta da história.

Como o pensaremos, porém, fora dessas determinações metafísicas, quer como acção quer como nomeação?

A chamada “teoria institucional da arte”, postulada sobretudo por George Dickie e, mais recentemente, por Arthur C. Danto, entenderia desde logo estarmos aqui diante de um falso problema, porquanto arte é tudo aquilo que um número significativo de pessoas, aquelas que se responsabilizam pela existência da própria instituição artística em concreto, designariam como arte. Sendo finito o número daqueles que a constituem, a instituição artística seria então uma coisa material, uma máquina, um dispositivo ou uma instância concreta, legitimada pela história, não se sabe exactamente por que motivos, de reconhecimento e de nomeação, que serviria para assegurar, a todo e cada momento da vida histórica das sociedades, o que é e o que não é arte.

Mas então, se essa teoria de pendor hegeliano fosse verdadeira, que instituição poderia ter designado como artístico esse sílex remoto que o nosso remoto herói separou da sua restante produção material com consequências tão trágicas, para nós sobretudo?

Avançarei, para concluir, que segundo a minha perspectiva, a instituição artística não é uma coisa concreta, como tão-pouco é uma ordem de legitimação. O termo instituição, do meu ponto de vista, terá que ser alargado no plano do seu entendimento, para o termo de função instituinte. E, nessa ordem de ideias, deveríamos considerar que, desde a sua mais remota origem, foram algumas as funções instituintes que presidiram à fundação das sociedades humanas, continuando a ser as mesmas que organizam o funcionamento de qualquer sociedade, seja o seu modelo histórico ou não, precisamente porque elas estão articuladamente presentes em todas as que conhecemos.

Essas instituições, ou essas funções instituintes, seriam, deste ponto de vista, as seguintes: a económica, a política, subdividida nas ordens jurídica ou diplomática e militar, e, finalmente, a imaginária – desdobrando-se esta em três esferas, a religiosa, a clínica e a estética ou artística –, cuja interacção dinâmica constituiria, quando vertida no plano da sua expressão, a matéria e a matriz da linguagem que se teria forjado no preciso momento da sua constituição.

Peço, ainda assim, que me entendam: não se trata, aqui, de defender o que seria a variante de uma concepção estruturalista, ainda que de carácter esotérico, resolvida num modelo de sistema tripartido.

Pelo contrário, o que pretendo afirmar é que é possível detectar, na origem da sua formação bem como na existência material de qualquer sociedade, com ou sem história, a presença simultânea, em doses variáveis e nunca internamente determináveis ou susceptíveis de identificar no plano da ordem de importância das suas respectivas atribuições, não apenas estas três formas, como a sua inter-articulação, cada vez mais complexa, conforme a evolução de cada uma, e variável em cada momento do seu desenvolvimento.

E que a presença agente delas, no seu conjunto, constituiria propriamente aquilo que, sem sabermos bem do que falamos, chamamos a ordem simbólica, uma vez que ela une indissociavelmente as três restantes, submetendo-as a uma interacção que consiste exactamente naquilo que chamamos linguagem. Julgo que, se alguma coisa fala, no mais interior de toda a ordem social, manifeste-se isso nos comportamentos colectivos ou individuais, é precisamente a forma das relações com essa mesma ordem simbólica que organiza matricialmente as próprias sociedades.

Aquela que nos habita, individual e colectivamente, e no interior da qual a linguagem se forma e se fala, não apenas enquanto a própria relação de todos e de cada um com essa ordem como, também, enquanto tentativa de restabelecimento de um sentido original que permanece por decifrar.

As instituições fundadoras reelaborar-se-iam, nesta perspectiva, através de instâncias várias, variáveis no tempo cultural de uma determinada sociedade, e nunca apenas através das instituições concretas que pretendem deter o discurso que as determina, mas muitas vezes contra esse mesmo discurso, temporaria-

mente dominante, ainda que quase sempre incapaz de assumir o reconhecimento concreto do que realmente mais importa e que lhes dá sentido.

Assim, por exemplo, certas formas da medicina, quantas vezes excluídas, tal como certas formas de arte ou mesmo de pensamento da política, seriam sempre susceptíveis de ser dominantes num determinado momento mas jamais para além da sua dependência na manutenção de uma ordem que as supera. Pelo que a transformação dessas sociedades, seja esta encarada no plano da realidade económica, política ou imaginária de qualquer cultura, permaneceria como uma possibilidade sempre em aberto, desde que fosse capaz de não quebrar a manutenção do vínculo essencial dessa mesma sociedade à sua ordem simbólica, que a sustenta e que lhe dá um sentido. Sendo que a transformação de qualquer uma delas agirá sempre, indelevelmente, na transformação das restantes, por espelhamento recíproco e a perder de vista. Daí por exemplo que no nosso tempo a subsunção da arte à esfera do económico, em virtude da sua quase imediata conversão em mercadoria, ameaça a cadeia simbólica com um sentido de empobrecimento que pode chegar a desestruturá-la.

Tal seria o sentido da história numa dada sociedade: a transformação interna da sua ordem através da transformação relativa das suas várias formas instituidoras, não tanto pela sua contestação, que exprime apenas como Lacan referiu já o que é da ordem da agressividade, mas antes a partir da sua dissolução recíproca, como no exemplo que acabei de referir. Do mesmo modo, numa utopia tão negra como “1984” de George Orwell, aquilo que se dissolve é precisamente essa ordem através da usurpação pela instância política das outras duas, a económica e a imaginária.

A sociedade de hoje, tal como a arte de hoje, a economia e a política, parecem ameaçadas por uma falência ou por um enfraquecimento do elo simbólico pela necessidade acelerada de laicização que o capitalismo selvagem comporta bem como pela incapacidade da arte que se faz chegar a competir com as formas imediatas da sua difusão ou mesmo com a aceleração dos restantes *media*. Do mesmo modo que a quebra do vínculo com a Natureza – que para os Românticos pôde ainda assumir uma dimensão sacralizada – através de sucessivas agressões feitas em nome do desenvolvimento selvagem, ameaça fazer ruir um dos vínculos mais palpáveis dessa relação simbólica que o homem não pode deixar de entretecer com o mundo.

Parafraseando Merleau-Ponty, quando colocava a questão sobre o que faltaria ao mundo para ser quadro, diríamos que o que falta hoje ao mundo é essa capacidade de espelhamento numa ordem simbólica sem o qual a relação com o real se torna esmagadora.

O acréscimo histerizado de uma hiper-realidade, nos *media* como na maioria das formas de mediação social actuais, ameaça partir o espelho das nossas mais fundas crenças sem que do outro lado se divise mais do que o fundo baço de uma superfície que perdeu todo o apelo do sentido.

Em torno das gravuras de Foz Côa

Ao José Adriano Fernandes

1. Algumas notas prévias sobre as gravuras do Vale do Côa e sobre história da arte

A suspensão das obras da barragem do Côa constituiu porventura um gesto fundador no que toca às relações sempre problemáticas entre política e cultura. Que importa, ainda, sublinhar, uma vez que aí se jogou uma opção determinada e determinante pela cultura que não tinha tido paralelo nas coisas da vida pública em Portugal.

Constituiu esse um momento raro em que a voz de todos aqueles, artistas e intelectuais, que clamaram pela preservação das gravuras – mesmo se isso obstava uma também desejável obra pública que decerto traria benefícios de ordem vária – se sentiu pela primeira vez ouvida e justificada nas suas convicções mais profundas. No que decerto ganhou mais o País – no horizonte futuro de todos aqueles que ainda hão-de vir – do que se a opção tivesse sido a de avançar com as obras da barragem.

No entanto, a todos os que se interessam verdadeiramente pela questão da arte, que levam esse interesse a querer compreender o lugar e o alcance da arte pré-histórica na cultura contemporânea, não terá deixado de se colocar uma questão assaz curiosa, algo insidiosa no seu modo de se formular.

Porque é que as gravuras agora descobertas não o haviam sido antes, ao longo de dezenas de anos, de séculos mesmo, para não falar de milénios, em que necessariamente outros as viram e as observaram, aparentemente sem disso dar sinal?

A resposta que se me afigura mais simples, e eventualmente a mais verdadeira também, é que essas gravuras, que ali são testemunho de uma pré-história da humanidade desde sempre presente, ou ao menos desde o momento em que esses nossos longínquos antepassados ali as gravaram sobre as pedras, só muito recentemente puderam ser elevadas a esse ambíguo estatuto de arte.

Porquê? Porque de todos os motivos da história, a arte foi sem dúvida dos mais tardios a estabelecer-se como disciplina digna de estudo. Com os seus sacerdotes e rituais, com os seus paramentos de ordem universitária, com o seu cortejo de fiéis e de devotos.

Há um século atrás apenas, a história da arte mal havia começado. Uns quantos pioneiros excêntricos haviam-se interessado, em finais do século XVIII, pelas antiguidades greco-romanas. Eram por todo um grupo de curiosos, alemães, ingleses, franceses, que se dedicavam a ir procurar, no que restava das ruínas de Roma outrora imperial, os vestígios de um saber que davam por quase perdido. Nostálgicos de uma ordem mais antiga que contrariasse a modernização que os tempos anunciavam. Ferozes cultores do que depois se chamou e se chama ainda neo-classicismo. Chamaram a essa viagem o *grand-tour*, de onde veio depois, por simplificação, a palavra turista, que tanto sucesso tem hoje no léxico e no comércio universal das nossas vidas. E delas nos deixaram testemunhos vários, desde tratados mais ou menos ingénuos a observações curiosas que constituíram a recepção possível que fizeram ante esse súbito conhecimento misteriosamente exposto pelas ruínas. Mas não eram, ainda, mestres de história da arte, senão aprendizes extasiados com as suas descobertas.

Antes deles, os Vasari italianos, os que haviam escrito as biografias dos seus principais artistas, não eram também, nem tal se pretendiam, historiadores nem arqueólogos, como o não foram os enciclopedistas nem Diderot, crítico de arte *malgré-lui* e, já agora, *avant la lettre*.

Depois deles, desses ousados pré-arqueólogos amadores, outros vieram, que sistematizaram, que investigaram, que estudaram, que classificaram e que fizeram enfim do saber da arte uma ciência que haveria de esperar quase um século até se disciplinar em história particular de um ofício. E que fez de todos esses os seus antecessores pré-científicos.

Mas a história da arte para se constituir como tal, teve primeiro que se perceber como um ramal que era da história da cultura, e em particular de uma instituição abstracta, a arte, cujas funções, objectos, campos e interesses foram mudando ao longo da própria história.

Só assim se poderia ter aberto a conhecimentos cada vez mais sectorizados, cada vez mais especializados, a pontos de se voltar para uma generalização dos seus interesses. Não confinados agora apenas a uma ou outra época mas, mais globalmente, a uma ideia de arte que de repente era capaz de entender um certo curso da produção material dos homens. Em que se incluía também a arquitectura, a escultura, a pintura e mesmo outras artes, mais evidentemente decorativas, que engrossaram o vasto volume dos seus interesses cada vez mais universalizados. Abriu-se então, e a pouco e pouco, ao estudo de outras civilizações, depois de longamente ter tentado perceber apenas a do ocidente, em cujo contexto floresceu.

Para um romano do século I – a.C. ou d.C., tanto faz para o caso –, os riscos de Foz Côa não teriam significado nada. Nem para um abade duriense do século XIII, que por ali passasse em amena peregrinação de uma abadia para um mosteiro. Do mesmo modo que para um dos nossos pintores naturalistas que ali tivesse caído por acaso, Silva Porto por exemplo, faminto de paisagem bruta e selvagem como as origens, essas incisões na pedra provavelmente não teriam passado de uma mera curiosidade.

Para que elas se tornassem interessantes – e a celeuma que a sua preservação envolveu deu-nos bem conta de como isso não era, nem podia ser, evidente para toda a gente – foi preciso que a comunidade dos especialistas viesse clamar que se tratava de arte, de património, de história enfim, para que as gravuras que não sabiam nadar se tornassem causa pública e susceptível de ser defendida de sumário afogamento nas profundezas do Côa.

O movimento não começou aí, vinha de trás. Das investigações do abade Breuil, das sistematizações de Lempereire e de Leroi-Goran e de outros mais, os grandes pré-historiadores que, a partir de meados do passado século, desenterraram estes tesouros para os entregar de mão beijada à cultura e, em particular, ao domínio institucional da arte.

Foi esse novo rumo das investigações que permitiu que os arqueólogos portugueses chamassem a atenção para aquela admirável descoberta e mobilizassem a opinião pública, desta vez nacional e estrangeira, e que um tal gesto, ainda que com dificuldades, tivesse ganho às forças do progresso que anunciavam barragens urgentes para aquela zona.

E foi preciso quem tivesse a coragem política para o tomar contra todo o clamor dos progressistas. O que se fez, enfim, talvez sem perceber no imediato o que tal gesto importou em si mesmo e no seu significado e o quanto ele alterou o rumo da nossa própria história e cultura.

Resta pois que a arte não é um dado à partida, senão fenómeno cultural cujo entendimento se faz quanto e quando se pode. Que é dizer quando a instituição está preparada para legitimar o que se quer por arte. Assim com as admiráveis gravuras de Foz Côa.

2. Do que nos falam as gravuras e do que nelas se pensa por agora

Mas essas admiráveis gravuras, de Foz Côa e nossas, agora também por direito de humanidade, têm uma fala, um misterioso dizer, um enigma comunicante. Que fala é essa?

Falam as gravuras do Côa de um tempo ancestral em que o homem era já homem. Em que o homem acedia propriamente à sua dimensão humana para, como disse Georges Bataille num texto luminoso afrontar pelo mundo do jogo as pesadas regras que lhe eram impostas pela necessidade de organização do

trabalho. E como o não seriam nessa dura época em que o instinto de sobrevivência tinha que se aperfeiçoar constantemente num mundo agreste e indomado para evitar os muitos perigos que o rodeavam?

Ao inventar a arte o homem inventava-se a si mesmo, como potência de ser – que é ainda hoje – libertando-se também daquela lei da morte e de esquecimento que o move para as mais graves causas.

Inventava o mundo do jogo e do não trabalho, o mesmo que conhecia da sexualidade e da infância. O mundo da contemplação e, com ele, o mundo da magia.

Assim, temos razões para acreditar que desde muito cedo a humanidade associou estas três esferas – a do lazer ou do jogo, a da sexualidade ou do prazer e a do mágico ou do sagrado – como separadas no seu conjunto do domínio do trabalho e da sobrevivência.

Ao separar esses dois campos, de *Eros* e *Thanatos*, afastando-se definitivamente do animal de que estivera tão próximo na caça e na luta contra a natureza, o homem percebia também a sua dimensão mortal. E ao perceber a sua dimensão mortal talvez estivesse procurando já, pelo intermédio do lazer, esquecer essa morte inevitável, pela sexualidade prolongar-se para além desse limite, e pela arte estabelecer a comunicação com os seus deuses e com o seu futuro que, só ela, o poderia libertar da angústia dessa consciência que interiormente também o humanizava.

Podemos supor até – já que o conhecimento destes longínquos testemunhos nos autoriza, ao menos, a especulação antropológica – que diante das obras que realizava, esse homem ainda muito só sobre o mundo acedia a um conhecimento da alegria e da comunicação que o elevava para além de si próprio, fornecendo-lhe enfim a noção absoluta da sua diferença essencial relativamente ao animal. A diferença que consistia na capacidade recém-descoberta de representar.

A ideia de representação – que se associa sempre à ideia de magia simpática, própria da noção da arte como instrumento de dominação da natureza – é uma das mais abstractas de que o espírito humano é capaz. daquelas que definem, no crescimento da criança, uma das passagens essenciais em direcção à idade adulta.

Não temos razões para pensar que também esses homens que nos precederam, e que viveram o que se poderá chamar uma infância da humanidade, não tenham ganho, através dessa consciência que representavam, o instrumento indispensável para enveredar pela descoberta de serem dotados de um mundo interior – o mundo da consciência e da alma – que lhes permitia dimensionarem-se como a meio caminho de uma transcendência.

Foi precisamente através da sua arte – como ainda hoje de resto fazemos com a nossa – que os homens acederam à noção de que eram mais do que seres em luta com a natureza em volta para se perceberem como dotados de um sentimento abstracto de constituírem uma humanidade. Uma esfera em si mesma

separada da animalidade e, também, dessa natureza com a qual passavam a relacionar-se através da sua nascente inteligência.

Foi igualmente através desse artifício magnífico da representação que os homens descobriram o espaço e a escala, a sua exacta dimensão. A natureza podia enfim ser projectada como espaço e já não só como entidade esmagadora na sua grandeza sem medida.

É disso que nos falam as gravuras do Côa, tanto como as mágicas paredes de Altamira ou de Lascaux.



Em torno da arte, do sagrado e do erótico

Sei que esperam que vos fale de arte. Aceito o desafio, sabendo quanto é difícil estar à sua altura dessa expectativa.

Secreto, sagrado e sexual, são três palavras fortes. Não podemos pronunciá-las, ao menos na nossa língua, sem que quase de imediato não nos remetam, cada uma delas à sua maneira, com maior ou menor frêmito de sensibilidade, para os quadros do que nos habituámos a chamar o imaginário.

E – sabendo da origem etimológica idêntica de duas delas, ou da consonância que têm, em virtude da sua sílaba primeira, quase comum – sentimo-las também próximas porque, do fundo de nós mesmos, suspeitamos do quanto elas se jogam em recíproca partilha. O quanto, de uma a outra, é traço de união de um território comum, em que as três se unem para gerar o tecido desse mesmo imaginário.

Ora uma meditação sobre estes aspectos, ao menos no meu caso, não pode evitar uma associação directa à obra de alguém que, ao longo de toda a sua vida, reflectiu em torno deles: Georges Bataille. Muito resumidamente, Georges Bataille, filósofo e escritor francês hoje talvez um pouco obscurecido, de um modo inversamente proporcional à sua efectiva importância e actualidade, escreveu que:

“O sentido do erotismo escapa a todo aquele que não vê nele o sentido religioso! Reciprocamente, o sentido das religiões no seu conjunto escapa a quem quer que negligencie a ligação que este apresenta com o erotismo.

(...) Está na essência da religião opor aos outros os actos culpáveis, ou seja, os actos interditos.

O interdito religioso afasta em princípio um acto definido, mas pode ao mesmo tempo dar àquilo mesmo que afasta, um valor. Por vezes é até possível, senão prescrito, violar o interdito e transgredi-lo.

Mas antes de tudo o interdito comanda o valor – um valor perigoso em princípio – daquilo que recusa: de um modo grosseiro, esse valor é o do “fruto proibido” do primeiro capítulo do Génesis.” (p. 65)

E, mais adiante: “O erotismo individualizado das nossas civilizações modernas, em virtude desse mesmo carácter individual, já nada tem que o una à religião – senão a condenação final que se opõe ao sentido religioso da desordem do erotismo”. (p. 68).

Esta relação de profundidade que Bataille definiu, neste como em outros textos, coloca em oposição o mundo do prazer e o mundo do trabalho, ecoando da célebre oposição freudiana entre princípio do prazer e princípio de realidade. E desde logo entendendo que, em consonância com a sua teoria geral das religiões e da economia simbólica, a religião, ao prescrever como interdito o erotismo, a sua prática de gasto e de descapitalização, separa claramente essas duas esferas, favorecendo propriamente aquela que diz respeito à acumulação, ou seja, a que levou à distribuição do trabalho.

Sendo ainda, no pensamento do mesmo autor, que o mundo da arte, ao inscrever em si o signo ascendente da festa, se oporia igualmente ao mundo do trabalho e, por essa razão, estaria como que naturalmente aberto a acolher a representação erótica.

O sagrado porém, no pensamento deste autor, não seria totalmente contido pelo religioso, que transcende em âmbito, cabendo então ao espaço e ao discurso religiosos o domínio prescritivo das regras, e ao sagrado, de um modo mais difuso, abarcar uma totalidade primeira em que a infância da humanidade bebeu, e que como tal podia incluir no seu desenvolvimento o princípio geral do jogo.

Seguindo ainda o nosso autor, os homens nessa idade de ouro, anterior à partilha do trabalho e à acumulação de riqueza, viveriam constrangidos pelos movimentos indomáveis da natureza de que se sentiam já em parte separados. E para os exorcizar ou para os dominar, faziam da celebração e da festa – em que havia lugar para o erotismo – um meio profundo para aceder à comunicação com os seus deuses. Tais são, em resumo, as teses dos seus livros fundamentais sobre estes aspectos (refiro-me, concretamente, a *Les larmes d' éros* – que venho citando – e *Lascaux ou la naissance de l'art*).

Ao fazer corresponder, directamente e desde o início, o erotismo e a dimensão do religioso, Bataille coloca-nos no centro destas temáticas, deixando evidentes as teias de relações que, no seu modo de ver, entre os dois domínios se definem.

Claro que não posso ter a certeza de que a ideia de Bataille esteja certa. Todavia ela assenta em dados antropológicos que não foram ainda desmentidos, e parece apoiar-se, apesar de alguns traços metafísicos, no que até ainda há pouco tempo sabíamos relativamente a estes obscuros domínios.

Que a sexualidade foi, quase sempre ao longo da história do ocidente, um motivo de interdito, tecendo-se em seu torno uma esfera de segredo e de curiosidade fascinada, parece-nos ser evidente. E que a arte foi, muitas vezes e durante igual período, um modo de a veicular, de a sublimar ou, ao menos, de a referir, é outra evidência que não necessita de confirmação ou de prova.

Porém, que dizer hoje destas relações, se igualmente se nos torna óbvio à evidência que a imagem da sexualidade se difundiu sem limite nas esferas mais diversas dos nossos meios de difusão do imaginário social, os *media*, da publicidade ao grafismo, do cinema à fotografia, da moda às letras das canções, dos espectáculos em geral às próprias aulas de educação sexual, ministradas e testemunhadas desde a mais tenra infância?

Que dizer, por outro lado, face ao quanto nos parecem contranatura essas práticas sociais herdeiras da mentalidade dita do politicamente correcto, que nos fazem saber, através de notícias, que em certas pequenas cidades dos Estados Unidos, se consideram como de assédio sexual certos jogos e brincadeiras protagonizadas por miúdos ainda nem sequer adolescentes, com as suas jovens companheiras de sala de aula?

Ainda há bem poucos anos um mecenas institucional americano, não me perguntem agora qual, terá tentado interditar uma exposição do fotógrafo já falecido Robert Mapplethorpe, uma vez que algumas das imagens então expostas foram consideradas pornográficas.

Mais recentemente o *Mayor* de Nova Iorque travou uma acesa polémica com o meio cultural novaiorquino mais influente, ao tentar censurar uma exposição em que certas representações admitiam o sexo explícito. O mesmo se passando no caso do fotógrafo Andreas Serrano, e de tantos outros artistas contemporâneos.

Que civilização e que cultura é, então, a nossa, no seu estádio actual, que ora interdita inquisitorialmente uma sexualidade em regime de pura inocência, ora deixa, e ao mesmo tempo, que na mais avassaladora quantidade das suas imagens e representações, a sexualidade possa emergir raiando quantas vezes a pornografia, apenas para exaltar uma marca, um logotipo ou um produto destinado ao comércio e ao lucro sem os delimitar no seu consumo e produção?

E, ainda, que lugar fica então para a arte, e para a eventual função que a arte usava ter de sublimar estes dados do interdito, quando eles foram já subsumidos por outras esferas de representação que os banalizaram, tornando-os não apenas em ditos e visíveis, como até acessíveis à cultura de massas, reproduzindo-os infinitamente em revistas, jornais, catálogos de roupa, *outdoors* e outros espaços públicos de comunicação?

Em resumo – e postulando desde início que os termos que emprego se reduzem à parte do mundo que convencionamos chamar ocidente, uma vez que nos países do restante mundo, nos do Islão por exemplo, estas questões se colocam de modo totalmente diverso – como é que hoje a arte se situa relativamente às possibilidades de representar a sexualidade?

Não operando já sobre tabus, e uma vez que as temáticas sexuais parecem ter deixado de constituir problema dentro de uma ordem social vigente, e como tal aceite mais ou menos pacificamente, a arte deveria não ter que esconder, nas suas representações tocantes ao domínio da sexualidade, e exceptuando esses

casos de escândalo, algo ridículos, que referi mais acima, uma reflexão aberta sobre o imaginário sexual.

Mas o facto é que – apesar da grande tolerância, senão da verdadeira fascinação, que hoje reconhecidamente se manifesta nos mais diversos âmbitos e discursos relativamente às imagens e às representações da sexualidade –, permanece todavia algo que é da ordem do interdito quando essas representações surgem de alguma maneira associadas à arte.

Como se esta fosse um domínio algó reservado, como se a estética não devesse afrontar-se com estes sinais, como se a ameaça da pornografia pairasse, qual fantasma de incomodidade, sobre as eventuais representações da sexualidade veiculadas pela produção artística contemporânea.

Não possuo, naturalmente, respostas para as questões que venho levantando, o que não impede que elas não devam ser colocadas. Muito resumidamente, como deve ser o propósito de uma comunicação, limitei-me a colocar certos aspectos do problema que estão por resolver, e que tantas vezes fazem explodir a indignação dos responsáveis institucionais, reclamando quanto à invasão do território artístico por imagens que os chocam, os ofendem e os perturbam.

Compreendo essa perturbação e esse choque, mas não percebo a sua razão de ser. As temáticas da sexualidade deixaram de facto, ao menos no ocidente, e não tomando em conta certos sectores mais conservadores da sociedade civil ou religiosa, de representar um interdito na propagação do imaginário contemporâneo.

Talvez elas se liguem, como ainda há pouco reflectia um amigo artista, a uma necessidade voyeurística num tempo em que o acesso efectivo e físico à sexualidade está comprometido por graves ameaças como aquelas que decorrem da sida e de outras doenças sexualmente transmissíveis.

E que, então, e em consequência, essa espécie de desordem, por assim dizer, colocada ao nível das representações, não fosse mais do que o outro lado, o lado libertador, catártico, de uma repressão interiorizada face a esses medos que acompanham, com boas razões para tal, os sinais exteriores e os comportamentos sociais próprios da época e da cultura contemporâneas.

Ou talvez elas não sejam mais do que formas reactivas, quiçá algo hysterizadas, a um prolongado silêncio que, a partir de finais do século XVIII, fez com que se interditassem, no campo da arte, as evidências sexualizadas que, no *Ancien Régime*, para dar um concreto exemplo, fizeram o motivo por excelência da pintura feita na chamada *École de Fontainebleau*.

O problema, creio, passou a colocar-se durante os últimos dois séculos de outra maneira – levando a uma espécie de convenção proibicionista – porquanto durante essa data, e com a criação dos museus organizados a partir das colecções reais, e sua consequente abertura a cada vez maior número de pessoas, não se consideravam tais representações adequadas a uma boa educação dos povos.

Tanto mais que antes, nos séculos anteriores à Revolução francesa, as pinturas alusivas ao erotismo, constituíam matéria de colecções privadas e, como tal,

encontravam-se bem defendidas e até diligentemente afastadas dos olhares concupiscentes da maioria, reservando-se aos das elites dirigentes.

Hoje, colocar o problema da mesma maneira torna-se algo absurdo. A arte não pode nem deve ser vedada de representações que desde sempre a habitaram, mesmo se tão pouco ela se deve forçar a essas representações.

O domínio da arte, cujos horizontes jamais seremos capazes de desenhar completa, exaustivamente, no que se refere à nossa própria época, estará certamente elaborando a sexualidade de uma maneira muito mais complexa do que aquela que podemos sequer supor. Um dia, dentro de muito tempo, um tempo que ainda não sonhamos nas representações que hoje fazemos, os futuros saberão perceber como vivíamos a nossa sexualidade olhando para a arte que deixamos.

Nós, pelo contrário, não temos uma ideia precisa disso e defrontamo-nos, inexoravelmente, com um caleidoscópio de imagens que só percebemos como aspectos fragmentários de uma totalidade que não vivemos.

Quanto à totalidade sexual – que se pensa sempre, algo reichianamente, associada à realização orgástica – dessa não conhecemos senão vestígios, sombras, fragmentos incompletos de que perdemos o sentido da ordem.

Tal como o perdemos da natureza, que passamos a viver de uma forma descontrada, quando não ansiosamente predadora, como se deveras a temessemos ainda, tanto quanto os primitivos a temeram, e apesar da sofisticação dos meios de que dispomos. Do mesmo modo, ainda, que perdemos o sentido de uma totalidade religiosa, remetendo hoje a sacralização para formas de pequena escala, que vão desde a superstição banal da astrologia e da numerologia, quando não do espiritismo, até a formas mais domésticas que fazem das cadeias de alta fidelidade verdadeiras entidades totêmicas, ou do pequeno consumo de massas um ritual colectivo que se auto-representa e mitifica, enleado narcisicamente nos seus próprios transes.

A nossa cultura, ao contrário de outras, como as culturas hindus por exemplo, continua a resistir a representações – sejam estas artísticas, religiosas ou outras – em que se dimensione a sexualidade como uma totalidade do ser. Porque a sexualidade perdeu, na cultura contemporânea, a dimensão sagrada de uma totalidade para poder explodir numa miríade de pequenas representações, pequenos gestos, parcelares, de uma experiência que não chegou a haver.

Do mesmo modo que também muita da, chamemos-lhe assim, “fortuna erótica” da mediatização sexual – essa que decorre da publicidade e de todos esses meios de propagação imaginária que referi para trás –, não vive senão dessa sucessiva fragmentação do corpo erótico em exaltações voyeurísticas mais ou menos fetichizadas em torno das pernas de um modelo, da boca de um outro, quando não dos seus nomes, de um penteado, ou até das marcas de roupa que vestem.

O segredo, ou o secreto, fica pois deste lado, do lado do que não chega a representar-se, mas que no entanto passa nas fantasias que se desfiam como terços

nos divãs dos psicanalistas, nas consultas de psiquiatria, ou apenas nos sonhos inconfessados de muitos que acordam cada dia para uma realidade de vivência frustrada.

Que muitas vezes a arte actual tenta representar na sua morbidez ou nas suas temáticas depressivas, que se projectam quase sempre no domínio de uma auto-expressividade algo neurótica e no entanto logo aclamada como novidade, em razão de interesses críticos e estéticos circunstanciais, senão de mercado.

Há muito tempo já que nenhum artista ousa, como por exemplo Picasso o ousou, reintegrar a sexualidade como inscrição mitográfica que retome a animalidade como metáfora figurativa de uma sexualidade que procura a plenitude da realização.

A arte actual, monopolizada tantas vezes por minorias sexuais que a aproveitam como écran de protesto ou de confrontação cultural – como no caso das feministas, dos gay ou outras –, esgrime visões parcelares, quase sempre interessantes ao nível do sintoma, mas igualmente incapazes de comunicar uma experiência de que há muito perdemos o rasto ou a memória.

Para além de desentender a censura, creio bem que, pelo contrário, será útil que a arte se continue a deixar inscrever por estas tematizações, mesmo se parcelarizadas, não apenas porque através delas se poderão reencontrar de novo fórmulas mais interessantes, porque mais totais e menos culpabilizadas, menos banalizadas, como também porque ela se tornará, assim, representativa para os que vierem muito depois de nós, de como na nossa época e cultura vivemos e nos representamos estas mesmas questões.

A arte e o corpo sacrificial

Entre organismo e mecanismo, apenas uma ténue linha de fronteira, a fissura breve de um corte que se diria prestes a cicatrizar. E, no entanto...

Creio que não haverá dúvidas de que uma das grandes angústias dos homens se prende, inevitavelmente, e talvez de todos os tempos, com a estranha impossibilidade – que decorre da nossa condição – de conhecer, por dentro, o próprio corpo.

De o ver exaustivamente nas suas pregas, nas suas irregularidades e nos seus defeitos internos, como nas suas perfeições sublimes, na junção de ossos, de músculos e de articulações, nas zonas recônditas da carne, no interior misterioso e universal das veias e das artérias, do mesmo modo que podemos, por exemplo, ver uma ferida numa mão, um sinal no rosto, a vermelhidão inoportuna de um pedaço de pele inflamada, seguir-lhe atentos a progressão ou, mais simplesmente, o desaparecimento.

Angústia que, todavia, se estende e se espraia, por paradoxal que pareça, mesmo diante das prodigiosas capacidades proporcionadas pelas tecnologias mais recentes, que permitem radiografar o corpo, holografá-lo, grafá-lo, em suma, de várias maneiras e recorrendo a vários suportes. Ou atravessá-lo de uma ponta a outra, como que por magia, retendo, dele, imagens, infinitamente explícitas na qualidade das informações que autorizam.

Seja através de TACs, de radiografias, de sondas e de sei lá que mais, entre as muitas possibilidades que nos são oferecidas, com cada vez maior grau de certezas, pelo desenvolvimento acelerado de sofisticadas maquinarias de óptica e de mecânica. Imagens essas que multiplicam, em proporções nunca outrora sonhadas, nem pelo cubismo mais radical, os pontos de vista sobre essa nossa dimensão interna, permitindo um conhecimento tão exaustivo quanto o da dissecação mais aprofundada, e a sua avaliação detalhada e contabilizada no quadro exponencialmente desenvolvido da quantificação e dos métodos comparativos.

Porque por mais que essas investigações se processem, por mais que elas nos permitam viagens nunca sonhadas ao mais recôndito do corpo, a sua avaliação depende sempre do olhar de um outro, que é o médico, o especialista que, só ele, detém a chave de compreensão desta prodigiosa máquina.

E as formas da sua evolução, prosseguidas no segredo dessa invisibilidade – a menos que fossem obsessivamente seguidas, a par e passo, no tempo – jamais permitem a mesma relação de familiaridade que temos com as variações das nossas outras partes exteriores, ganhas, e sobretudo confirmadas, através da observação corrente do que identificamos propriamente como o nosso corpo, que é a sua dimensão externa.

Vemos envelhecer a pele, branquear os cabelos, ou perderem-se os dentes, dia após dia, sabe-se lá porquê, como vemos crescer a proporção do nosso ventre, ou a ferida que nos aflige um dedo, o inchaço de um qualquer hematoma, o músculo que se desenvolve por acção de uma fisioterapia, mas não vemos, aí de nós, a inflamação que se nos aloja na garganta, o mecanismo brônquico da tosse, a dilatação dos pulmões ou a inflamação do estômago, para a qual nos recomendam pastilhas digestivas ou dietas desenxabidas.

Como não vemos o tumor que, se detectado a tempo, seria coisa fácil de resolver e que só adivinhamos quando, por vezes, é já demasiado tarde. E é essa condição de interioridade separada, recalcada, abstracta, por oposição à exterioridade do corpo visível, evidente, físico e figurativo, que funda toda a nossa angústia.

Não se pode, de facto, imaginar um narcisismo das artérias ou do fígado, uma relação de auto-estima com os órgãos internos, o orgulho surpreendido diante da boa performance de um baço ou de um ventrículo, porque sobre eles, ou sobre a sua eterna invisibilidade, paira inevitavelmente o espectro de uma dúvida funda e perpétua. Tal como só com esforços de imaginação poderíamos, talvez, conceber o caso de um gastroenterologista que se viesse a apaixonar perdidamente por uma paciente em virtude da rara beleza do seu pâncreas ou do seu esófago. Permanece aí, é preciso admiti-lo, uma incontornável linha de fronteira.

Por essa razão amamos tanto a prótese e a implantação, instrumentos de um futuro anunciado, que nos dão a noção de uma eventual nova vitória sobre a natureza.

Assim, a peruca que nos disfarça a calvície, ou a tinta que metamorfoseia as irremediáveis brancas, sinais prosaicos de uma juventude que se esvai, antecipam apenas um tempo, do qual nos julgamos já no limiar, em que um pulmão será substituído, nas mãos sábias do médico, do mesmo modo que hoje substituímos um pneu que já está gasto.

Do pneu ao pneuma, do carburador ao coração, do chassis ao conjunto ósteomuscular, as várias metáforas do mecanismo aparecem para sugerir a possibilidade de redimir as falhas, sempre inoportunas e ameaçadoras, do organismo.

Separação subtil mas essencial, em que o corpo analógico e arcaico vai deslizando, voluptuosa e progressivamente, para o corpo digital. De Tarzan para o Cyborg ou de Sandokan para o Robocop, por assim dizer, na perspectiva de ir exorcizando toda a imperfeição, todo o mal-estar, toda a doença ou sinal de enfermidade, todas as dores e fraquezas, cansaços e variabilidades cíclicas de humor, toda a forma corruptível, enfim, em direcção ao corpo perfeito, maquínico, liso, pujante, pneumático, performativo. Tudo ao mesmo tempo.

Seja através de drogas igualmente protésicas, capazes de moldar a projecção de um atletismo da realização – suposto acompanhar o desvairado ciclo da competitividade e da produtividade –, até às outras e variadíssimas próteses, mecânicas em si mesmas, extensões do humano em direcção ao pós-humano, formas cada vez mais aperfeiçoadas de reelaborar a nossa identidade.

Processo psico-físico que já não é mais baseado na alternância natural entre os dias e as noites, a fadiga e a vigília, mas que obedece antes aos critérios de uma optimização performativa ilimitada.

Assim o quisemos. Desde os pormenorizados tratados de fisiologia e de anatomia, que fizeram o motivo dos nossos antepassados do século anterior, com as suas enumerações borgesianas – cuja retórica parecia vir legitimar a cientificidade de que se duvidava em teimas de minúcia e aparentemente exaustiva enumeração –, até aos levantamentos fotográficos de tipologias de rostos, de expressões e de esgares que, depois, devem decerto ter servido os propósitos da distribuição de papéis no teatro anatómico.

Ou, já que se fala de teatro, ainda até Artaud, que desejou ou sonhou, ou anteviu um magnífico corpo sem órgãos, levitante, espírito puro, realização – senão ultrapassagem – de toda a metafísica.

Assim o quisemos, de facto, nós, quero dizer, o Ocidente, fazendo vingar, contra tudo e contra todos, em cruzadas e peregrinações, em concílios e em pensamento filosófico, em conhecimento científico, artístico e literário, esta estranha tradição de pensar o corpo como entidade separada, mecânica, obediente a um comando exterior a ele mesmo, fosse do espírito, da alma ou da razão, da medicina ou da psicologia.

De Trento a Descartes, da instituição militar à religiosa, da ginástica atlética grega ao *health club* contemporâneo, ou de Platão a Freud, sempre entendido como instrumento de uma vontade que lhe seria estranha, mesmo se habitando-o, aprendendo a moldá-la em corpetes físicos ou psicológicos com a forma de uma tradição que fez verdadeiros prodígios de invenção pedagógica. Porque a vontade se educa e o corpo lhe haverá de obedecer, se assim nós o quisermos.

Separado pois, primeiro da alma – na remota tradição católica –, depois do espírito, em toda a metafísica da idade barroca, depois ainda da razão, na esclarecida tradição fundada pelo iluminismo, enfim da doença, na longa inscrição hospitalar instituída no coração da idade moderna. Por fim, e como se não bastasse, o corpo separado do corpo, na inquietante viagem da sua infinita desmaterialização, na época mais recente, sonhando o pós-humano.

E perguntar-me-ão talvez, alguns, mas o que significa afinal esse corpo separado do corpo? Ao que responderia precisamente através do que para trás ficou dito, relativo a essa diversidade de conhecimento que temos quanto ao que chamamos o interior e o exterior do corpo.

Aí, nessa oposição conceptual, julgo, se veio a fundar a separação primeira, que decorre de uma diferença que começa por ser física – como no caso da diferença sexual – e que depois ganha as inevitáveis marcas confirmadoras e cada vez mais reificadoras no âmbito desse campo que designamos como o cultural.

Um cultural de acepção ampla, em que naturalmente se inscrevem todas as outras separações e indícios, quer se nomeiem espírito ou alma, ou fluidos e fluxos, ou mente e razão, como outras tantas razões separadas do corpo, anteriores ao corpo, projectadas fora do corpo, mesmo se guardadas no seu remoto interior.

Um domínio cultural em que igualmente se forjou o modo como falamos, como pegamos nos talheres, como amamos, ou como testemunhamos a nossa experiência aos outros. E onde se originou a separação geral dos vários ramos do conhecimento, da pintura e da arquitectura, da poesia e da música e por aí adiante, como se fossem destinadas a partes específicas do corpo. Como se a poesia não se sentisse para além dos ouvidos, como se não víssemos também a música ou não pudessemos escutar a pintura.

Realidade sedimentada e profunda nas suas raízes imaginárias, que só a neurofisiologia actual, que se quer habitada por uma antropologia pragmática mas sensível, veio de algum modo interromper, ao interpor a figura de uma dúvida, ao querer religar a razão da mente com as razões da emoção.

E, sobretudo, ao originá-las ambas, e de raiz, na ordem de um funcionamento físico, detectável por exemplo em lesões inibitórias de certos comportamentos ou de algumas sensações. Levando, enfim, a supor que corpo e alma, mente, razão ou sentimento, não são já entidades separadas mas antes expressões de uma totalidade em que – como os poetas desde sempre o souberam – tanto fala a razão como o sentimento, a vontade como o que radica mais fundo nas forças obscuras do desejo pulsional, que a linguagem depois exprime, como pode e sabe, à revelia dos códigos instituídos por doutos pensadores.

E a arte? Essa parece ter escapado, mesmo se contígua, a tais massacres da racionalidade. Desde sempre que a arte parece ter querido indicar outros caminhos.

Começando de um ponto que a todos será familiar, desde início da modernidade, ao menos, lembremos apenas, e brevemente, esse olhar distorcido, subjectivíssimo, que foi o dos Impressionistas, que queriam detectar mais a sua própria sensação (a coisa neles) do que a coisa em si, reivindicando a sua inabalável fé numa perspectiva do olhar, mais do que naquela fundada sobre a realidade. Ou o olhar cubista, que pretendia ver e mostrar, ao mesmo tempo, os vários ângulos de um corpo. Ou o olhar abstracto, que deu quadros que nos revelaram

manchas e imagens tão semelhantes às da placenta ou das células muito antes dos seus estudos microscópicos.

Lembremos a organicidade de certos quadros de um Klee ou de um Max Ernst, tão próximos de um corpo totalizado nas suas dimensões exterior e interior, ou os de Jackson Pollock, sismográficos, capazes de comunicar a vibração mais intensa da pulsionalidade, dando a ver a arritmia desses obscuros fundos do desejo.

Ou recordemos, ainda, as máquinas avassaladoras de um Dennis Oppenheim, traduzindo já o grotesco de uma simples mecanização, as operações cirúrgicas sucessivas feitas acção de arte de uma Orlan, as próteses alucinadas de um Stelarc, as mutações identitárias revistas pelas fotobiografias de uma Cindy Sherman, os delírios fantasiosos e masoquistas sobre o próprio corpo dos acionistas vienenses, Hermann Nitch ou Arnulf Rainer, a evidenciação histórica do aurático, nas telas manchadas por corpos das performances de um Yves Klein.

Tudo isto para recordar que a arte, mesmo se não sabe o que no seu gesto mais fundo se exprime, mesmo se caminha às cegas na explicitação do seu saber incerto, tão díspare do movimento seguro da ciência, desde sempre vem apontando em direcção diversa daquela que, pensada embora mas incongruente, destina o corpo a ser separado dos seus instintos, das suas pulsões, dos seus órgãos. Enfim, de tudo aquilo que nele se oculta, por interior, reclamando a ambição, que os homens ainda guardam, de conhecer e de reconhecer a dor, o sacrifício ou o prazer, o lúdico e o trágico, e as suas respectivas expressões, para além do simples domínio do sintoma, como qualidades inerentes ao corpo, expressivas de realidades ainda não nomeadas desse mesmo corpo.

Porque a arte, quer ela se manifeste no gesto expressionista quer, pelo contrário, se integre na estrita disciplina de uma organização conceptual, exprime sempre, se arte de facto for, uma relação efectiva com o que se poderia chamar um pensamento do corpo. Aquele único pensamento que o não separa de si, nem da razão, dos afectos e dos sentimentos, de tudo aquilo que, nele, se exprime ainda como anterior às figuras e aos tropismos próprios da linguagem.

Escritas dilaceradas de Henri Michaux, grafando sensações delirantes pelo efeito do uso de psicotrópicos, sóis alucinados de Van Gogh ensombrecido por males ainda não descobertos com exactidão, corpos distorcidos de Picasso para exclamar os horrores próximos da guerra em Guernica, ou os retratos demenciais de Artaud, seriam outros tantos aspectos deste pensamento capaz de pensar o corpo a partir da sua própria origem, da sua memória e das suas sensações.

Ou seja, assumindo, no registo provisório das respectivas experiências, uma dimensão que se nos afigura como sacrificial, distorcida, demente até, por vezes, mas em que os corpos se inscrevem por inteiro, mesmo se na parcialidade e singularidade de uma única experiência.

Seria interessante um dia poder ver como é que o discurso da portentosa medicina actual, saber de inalcançáveis perspectivas, generoso e aberto na sua curiosidade ilimitada, viria a lidar com esse outro saber, mais bruto e quiçá mais desregulado na sua expressividade, que é o da arte. E como é que este seria capaz de exprimir aquele, na incerteza fundadora da sua expressão.

Poderíamos então supor que da fusão desses dois conhecimentos poderia emergir uma nova idade do corpo, como aquela que, na história do passado, tornou possível a perfeição da estatuária grega, ou os verdadeiros tratados de anatomia que são os quadros de um Leonardo ou as esculturas, sobretudo as finais, de um Miguel Ângelo.

Estaremos nós preparados para esse passo unificador, e sobretudo, para tudo quanto, dele, poderia resultar? Ou deveremos ainda insistir nas linhas da separação, sacrificando o verdadeiro corpo – o corpo total, cósmico, que sabe exactamente tudo aquilo quanto sabemos, que conserva na sua memória genética o mais prodigioso dos arquivos – a oscilar, alternante, entre as prosaicas dimensões do organismo e do mecanismo que também pode, se interrompido na sua totalidade, ser?

Ou não ser...

SECÇÃO V

A VONTADE DE REPRESENTAÇÃO

O Cânone, longe de ser o servo da classe social dominante, é o ministro da morte. Para o abrir é preciso persuadir os leitores de que foi descoberta uma nova clareira no interior de um espaço mais amplo, habitado por uma multidão de mortos.

Harold Bloom

A arte não é uma espécie particular de estrutura mas antes uma instituição que exige um certo tipo de comportamento.

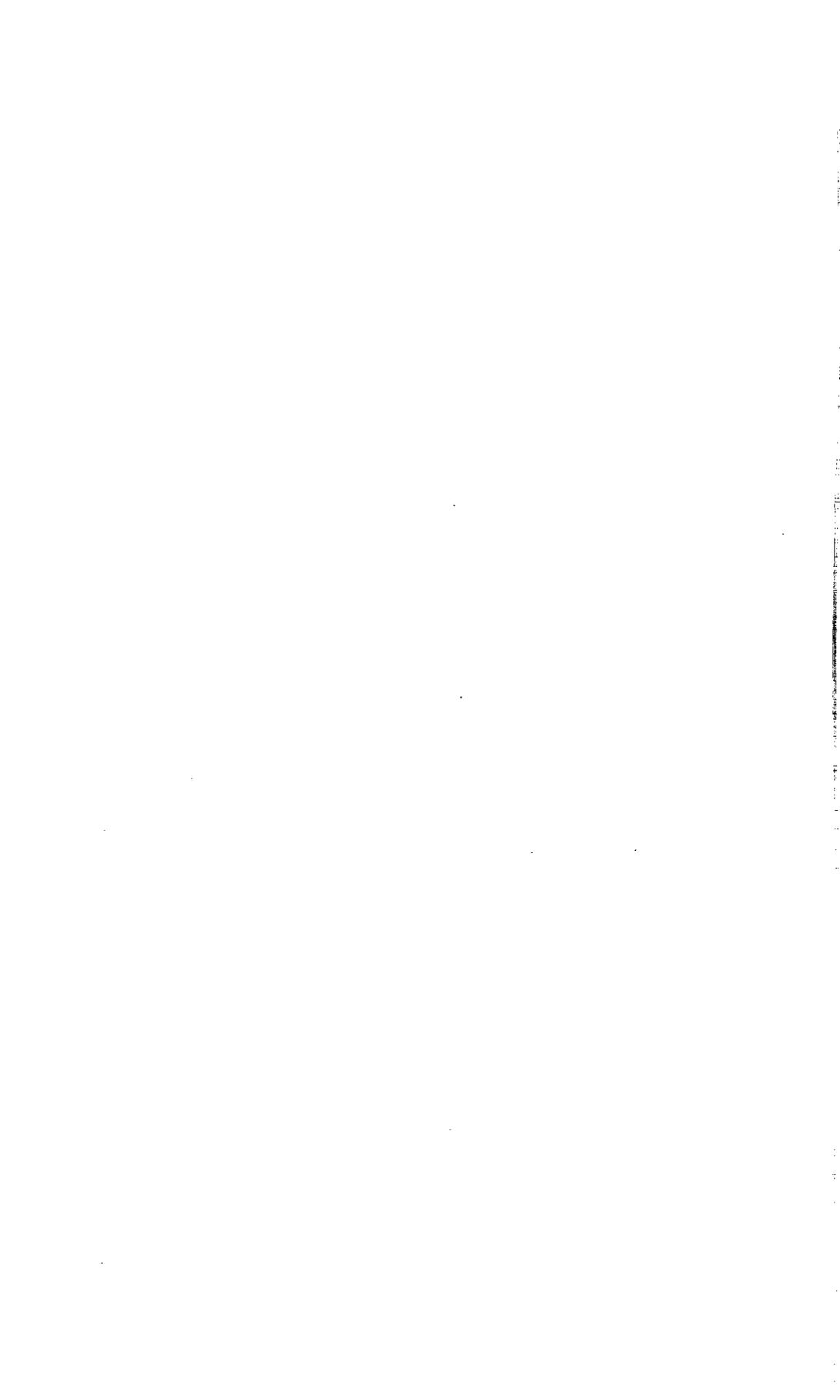
Ernst Gombrich

Desde que se fizeram museus para criar obras-primas não se fizeram mais obras-primas para preencher os museus.

Quatremère de Quincy

Parece-me que Hegel quer sempre mostrar-nos que coisas que têm ar de ser diferentes são de facto idênticas, enquanto que o que me interessa é mostrar que coisas que têm ar de ser idênticas são de facto diferentes.

Wittgenstein



I. Introdução

1. A concepção crítica da Crítica de arte: para uma história crítica da arte

Não vejo outro modo de conceber a Crítica de Arte senão aquele que assenta na capacidade de fazer reflectir quer sobre aquilo que é propriamente do domínio da teoria da arte – isto é, da reflexão sobre as relações entre arte e interpretação – quer sobre o estudo de obras concretas que despoletam o avanço hermenêutico.

Mas aquela assenta, igualmente, numa relação estreita com o desenvolvimento da própria história da arte, na medida em que a contiguidade entre crítica, teoria e história da arte é, a meu ver, e nos seus aspectos mais determinantes, total. A verificação disso é, de resto, a intenção central deste trabalho.

Não julgo que seja pensável qualquer processo crítico se este não for reflectido como momento da própria história da arte e da sua constituição como saber específico. É o problema que adiante designo como o do campo artístico. Daí também a necessidade de a articular, em cada passo do seu percurso, com as principais reflexões que constituem o tecido hermenêutico das teorias da arte.

É minha convicção que toda a actividade crítica que se afaste desta dupla relação quer com a história e os seus temas, quer com a teoria e o seu processo, cairá inevitavelmente numa actividade diletante, impressionista, que poderia até ser interessante do ponto de vista literário, mas que em nada afectaria o processo da arte de que faz seu objecto.

A história das formas é, antes de tudo, uma história da cultura e do pensamento, uma vez que nenhuma forma pode ser dissociada daquilo que nela, ou através dela, se pensa. Até porque a arte é uma forma particular de conhecimento de um conjunto de questões culturais que têm uma especificidade.

Também uma crítica das formas – uma vez que esse é, sem quaisquer dúvidas, um dos principais objectivos, senão o principal objectivo programático de toda

a crítica de arte – terá que ser capaz de pensar, a cada momento, não apenas a historicidade das formas, os seus antecedentes e o seu processo, como a potencialidade, também de carácter teórico, de cada uma delas como promessa de outras formas a vir.

Poderemos portanto postular que cada objecto de arte de interesse crítico – isto é, cada forma que traz consigo algum índice de inovação – é sempre uma forma crítica.

Significa isto que um objecto de arte é sempre, e já em si mesmo – disso e só disso decorre o seu interesse crítico, estético e histórico –, o espaço de afirmação de uma potencialidade crítica. Isto é, de um princípio de reflexão que começa a ganhar a forma, mesmo que não explícita, a partir da discussão crítica que através dele se projecta.

Compete, assim, à crítica de arte, ser capaz de intuir e, depois, de perceber e de objectivar, esse potencial de interpretação e de inovação que está contido no objecto de arte para, explicitando-o, ser capaz de o inserir na rede mais complexa de uma história que seja, ao mesmo tempo, do pensamento, da cultura e da arte.

Não podemos hoje conceber uma história da arte que não seja, ela mesma, crítica, na medida em que vivemos numa época dominada pela vertigem da consciência histórica e, em particular, no que se refere aos objectos de arte. Há mesmo autores que afirmam que o que sobretudo distingue a arte do nosso tempo é essa consciência crítica que a relaciona imediatamente com a história. A este respeito escreveu Gombrich que há um elemento novo na situação do século XX. “Esse elemento – diz o historiador – é o grau de historicidade de si que rege o comportamento daqueles que produzem como daqueles que apreendem a arte. Foi a filosofia do historicismo hegeliano (para retomar o termo de Popper) que agiu em retorno sobre as artes, de modo cada vez mais marcado, e que conduziu à profecia, que se realiza por si mesma de ‘uma arte nova para uma nova época’ que tinham postulado as diferentes formas de futurismo. A historiografia da história da arte teve a sua parte nesta consciência de si que visava perseguir o encadeamento dos estilos supostos terem exprimido a essência mutável das épocas passadas.”⁸³

Daí também que toda a actividade crítica seja já, por si mesma, um princípio daquilo que designamos por actividade historiadora. Ou seja, um discurso cuja intencionalidade é colocar no âmbito do interesse histórico a reflexão suscitada ou elaborada em torno de um dado conjunto de objectos que se apresenta no presente sem ter sido objecto, ainda, dos processos de legitimação histórica.

⁸³ In op. cit., nota 1, p. 370.

Quando avaliamos pensamentos críticos nossos contemporâneos como os que são desenvolvidos por autores tais como Benjamin Buchloch, Arthur C. Danto, Donald Kuspitt ou Rosalind Krauss, do mesmo modo que quando levamos essa reflexão até aos escritos de Clement Greenberg, de Leo Steinberg ou de Meyer Shapiro, para dar exemplos recentes e sobejamente conhecidos que adiante discutiremos com mais pormenor, essas observações dão-nos conta do entrelaçamento permanente, indivisível, entre a matéria crítica e a matéria histórica, sobre o fundo de uma constante problematização teórica recíproca.

Do mesmo modo que quando avaliamos, pelo lado dos historiadores, por obras com a importância das de um Ernst Gombrich, de um Aby Warburg, de um Fritz Saxl ou de um Erwin Panofsky, sentimos imediatamente aflorarem, sob as reflexões de carácter histórico, poderosos pensamentos críticos que tornam possível estabelecer aquilo que poderíamos designar, utilizando uma expressão do filósofo Paul Ricoeur, como o conflito das interpretações.

Este conflito, ou seja, este debate permanentemente aberto à discussão sobre arte numa perspectiva de interpretação é, por excelência, o território em que confluem, com a sua máxima produtividade e operatividade, os discursos da crítica e da história da arte.

Porque esse conflito, que assume a forma de uma discussão em aberto, por sua natureza nunca concluído, é o espaço em que são suscitadas as questões que, no seu entrelaçar recíproco, como no seu agenciamento, desenham os contornos do que chamei o campo da arte. Que vai mudando em função das questões que se coloca e que acompanha a par e passo o desenvolvimento da cultura.

Vai já longe o tempo em que da história da arte não se esperava mais do que a descrição, mais ou menos sistemática, de alguns objectos e suas tipologias.

Essa pré-história da arte, por assim dizer, dissolveu-se com o próprio avanço dos estudos de arte nos dois últimos séculos. E se hoje qualquer objecto artístico digno desse nome pretende interferir no campo da interpretação, pela sua qualidade reflexiva, bem pobres seriam a crítica e a história se não fossem capazes de lidar com as novas interpretações assim suscitadas. E não é verdade que foi a essa relação entre objecto e história, a esse domínio cultural da interpretação, que nos habituamos a chamar crítica?

Entendamos pois a necessidade de pensar a partir de uma concepção alargada as noções de crítica e da história da arte para aceder à compreensão abstracta de que não existe hoje uma diferença essencial entre os domínios de uma e da outra.

2. Considerações Gerais

Inserção metodológica da Crítica de Arte

Para abordar esta questão partirei de uma concepção da arte como instituição, numa visão que é devedora daquela que Ernst Gombrich defendeu, mesmo se não explicitamente, ao longo de várias passagens da sua vasta obra⁸⁴, procurando pois a essa luz referenciar as principais concepções artísticas e as suas modificações como decorrentes de uma relação estreita e recíproca com a própria instituição artística.

Entendendo ainda que uma tal abordagem deveria passar por uma reflexão sobre as transformações operadas na ideia que fazemos da arte desde finais do século XIX, cujo desenvolvimento, sobretudo através das obras de Wölfflin e de Gombrich, conduziu à definição da actual discussão em torno das teorias da arte com as suas inúmeras consequências práticas e teóricas.

Nomeadamente no campo da própria prática artística, onde não podemos deixar de evocar obras como as de Joseph Kosuth, Lawrence Weiner ou as do colectivo Art & Language.

Pareceu-me útil, nesta perspectiva, proceder a um estudo sobre algumas das principais reflexões actuais a partir da referência a alguns dos seus principais escritos, autores e conceitos, tentando compreender os programas que permitiram o desenvolvimento das teorias críticas da arte que se inscrevem no debate contemporâneo.

Seguindo o mesmo raciocínio, tentei questionar a operatividade e legitimidade de certos conceitos – muitas vezes empregues sem que sejam analisados na sua real significação epistemológica, como é o caso da noção paradigmática de ruptura – tentando demonstrar a que ponto podem ser indutores de imprecisões e de falsos caminhos de investigação e de apresentação.

Em resumo, a minha intenção foi a de pensar articuladamente dois conceitos – o de história e o de crítica de arte – não apenas na potencialidade do seu entrelaçamento, como na total pressuposição da sua indissociabilidade.

⁸⁴ Esta reflexão de Gombrich, como referimos, não se encontra particularizada em nenhuma parte concreta da sua obra. Faz parte daquelas convicções que o autor exprime difusamente, ou que se infere das suas observações. Mais particularmente gostaria de citar dois livros do autor, úteis a este propósito temático. São eles *Reflections on the history of art*, Phaidon Press Limited, Oxford, 1987, e *Ce que l'image nous dit – Conversations avec Didier Eribon*, ed. Adam Biro, Paris, 1991.

Num capítulo de *Reflections*, intitulado “Uma teoria da arte moderna”, E. G. escreveu: “Acontece muitas vezes que as inovações dos artistas cotemporâneos ajudam os críticos e historiadores a olhar o passado com outros olhos e a descobrir novos valores nos estilos que haviam sido negligenciados.”

Pensando-os, pois, a partir de uma noção de arte que, tendo embora em conta as transformações a que a sua identificação está sujeita ao longo das épocas – em virtude de gostos, de atitudes, de opções ou de conveniências que podem mudar com a circunstância histórica –, assume que há uma espécie de identidade hermenêutica, na expressão de H. J. Gadamer, que nos permite reconhecer um processo com alguma unidade.

Finalmente, tentei pensar as teorias da arte não apenas de modo a reflectir, através delas, diversos períodos, obras, figuras ou mesmo concepções da história da arte, verificando a sua adequação, como também para tentar perceber o modo como se podem relacionar com outros campos teóricos abertos pelas ciências humanas. Tal como acontece nos casos da sociologia, da estética, da antropologia, etc., com vista a alargar o campo de investigação da história da arte em que, quanto a mim, deverão assentar todos os programas de reflexão crítica.



II. Prolegómenos a uma discussão

1. Para uma História crítica da Arte: modelos conceptuais e considerações epistemológicas

A história da arte não é uma ciência exacta, do mesmo modo que a História o não é. É um aspecto da história da cultura que reflecte conteúdos imaginários, modos de expressão e modelos de representação, à luz de uma certa disciplina metodológica herdeira da história.

Não se confundindo com esta, inscreve-a e inscreve-se nela, porque nenhuma forma da História a deve menosprezar como fonte auxiliar. Igualmente a crítica não pode, nem deve, ignorar os desenvolvimentos do conhecimento histórico à medida que progride no conhecimento do seu próprio objecto.

Do mesmo modo, tem que estar atenta a todas as possibilidades trazidas pelas técnicas, desde aquelas que permitem uma mais clara identificação até às que autorizam uma mais precisa atenção à própria imagem que se faz da arte.

Todas as fontes da história podem, deste modo, constituir preciosos elementos auxiliares no aprofundamento do conhecimento em história da arte⁸⁵.

⁸⁵ A possibilidade de integrar imagens num livro de arte — questão que é determinante por exemplo em André Malraux e em particular nessa obra que teve a maior importância a que chamou *O museu imaginário* —, poupando assim longas e penosas descrições que falhavam o seu objecto, é apenas uma destas possibilidades. Anote-se que Michael Baxandall chamou a atenção para este aspecto fundamental quando escreveu: “No século XIX os livros eram cada vez mais ilustrados com gravuras e eventualmente meios-tons e, com Wolfflin, notoriamente, o discurso da crítica de arte começou a ser dirigida a umas quantas projecções a preto e branco. Agora assumimos a presença ou a disponibilidade do objecto, e isto tem as maiores consequências para os trabalhos da nossa linguagem.” Cf. Baxandall, *Patterns of intention: on the historic explanation of pictures*, Yale University Press, New Haven, 1985.

Mas se é verdade, como disse Gombrich, que não há arte mas apenas artistas⁸⁶, também não são as estritas condições da história que determinam a arte que se realiza num determinado momento.

Ainda que a história ajude a explicá-la na determinação material das condições em que foi feita, uma obra como o David de Miguel Ângelo não exprime apenas a história do seu tempo mas, também, um dado imponderável que é o génio do próprio artista. Mesmo se devemos admitir, repito, que as condições permitiam melhor que esse génio assim se tivesse afirmado na Itália do Renascimento, do que se tivesse nascido numa região pobre em mármore e em exemplos.

Assim, tal como os demais ramos da história da cultura, a história da arte forja e emprega conceitos cuja validade não é eterna. Vai-se construindo também à medida da sua capacidade de fabricar e de forjar conceitos e estes vão-se substituindo em função da sua operatividade, da sua pregnância, em suma, da sua utilidade ao progresso desse mesmo saber e em função da sua adequação à história da própria instituição artística.

Muitas vezes tenho referido, a este propósito, que as gravuras rupestres, nomeadamente as recém-descobertas em Foz Côa, só no nosso século tiveram uma oportunidade de ser vistas e estudadas à luz da história da arte ou da arqueologia, porque também só neste século tais imagens ganharam esse estatuto, nomeadamente em função de um alargamento do campo de investigação e de interesse dos historiadores de arte e da sua disciplina.

Portanto, se conceitos como estilo, forma, e mesmo história se vão modificando, a história da arte não pode deixar de se ver questionada à luz dessas novas elaborações que, no fundo, lhe dão a sua espessura conceptual e a sua operatividade. Todo o modo de entender o tempo, por exemplo, modifica necessariamente a noção e a percepção que temos destes factos, uma vez que a nossa concepção do tempo é sempre determinante para o modo como concebemos a história.

2. Para uma "nova" História da Arte

A história como colecção

A reflexão que venho desenvolvendo coloca-nos rapidamente no centro de uma questão essencial. Será que a história da arte pode continuar a ser entendida segundo o modelo que tem prevalecido, de uma simples enumeração cronológica de factos?

⁸⁶ "There really is no such thing as Art, There are only artists", in *The story of art*, Phaidon Press, Oxford, 1972, p.4.

Será que, considerando apenas os movimentos artísticos do século XX, que se contam na casa das dezenas senão das centenas, todos eles tenderão para ser integrados e estudados, tal como nos nossos manuais nos habituámos a estudar os demais movimentos e correntes surgidos em outros séculos?

De facto, nenhuma época foi, como a nossa, tão ciosa da história e dos seus regimes de classificação e de inventariação. Ou tão dominada pela obsessão da colecção e da museificação. Hoje, parecemos querer contrapor à sensação de aceleração histórica uma verdadeira vertigem do registo.

Coleccionamos factos, informações, memórias. Multiplicamos arquivos e museus. Somos dominados por uma paixão de arquivistas. Preparamos no presente a relação que, pensamos, não sei se com acerto, permitirá ao historiador do futuro julgar-nos como se nos tivesse conhecido. Por isso também temos por vezes a estranha sensação de viver num presente eternizado que contradiz a aceleração histórica das ciências, da economia e das técnicas.

Queremos registar todas as diferenças, acumular todos os exemplos. Como se temessemos – a exemplo do que aconteceu no século XIX, em que os artistas considerados pela instituição artística não foram os mesmos que, depois, a história consagrou – equivocar-nos nos nossos juízos.

Um homem da época do Românico que viajasse com os seus pequenos meios através de uma distância de quarenta ou cinquenta quilómetros – entre Cedofeita e Rates, por exemplo – haveria de encontrar diferenças tão substanciais entre os modelos das respectivas igrejas que se julgaria em presença de estilos diversos de arquitectura. Do mesmo modo, na época do Renascimento italiano, um qualquer viajante encontraria diferenças extraordinárias entre a Catedral de Florença e uma outra grande igreja de outra região do norte da Itália.

Mas não deixa de ser interessante constatar que, no que se refere ao passado, em vez de cultivarmos a especificidade dos exemplos, somos levados a considerar as grandes regiões do Românico ou da Renascença, tomando as diversidades como secundárias, deixando para os eruditos essa atenção peculiar às pequenas diferenças. Temos portanto dois critérios, à medida que nos aproximamos do presente.

Dentro de um século, aqueles que nos estudarem e, também, à arte que se fez no nosso tempo, considerarão outros exemplos, ou darão valores muito diversos a coisas que, hoje, se nos afiguram como verdades inquestionáveis. E, decerto, como nós reduzirão também a grandes movimentos gerais, ou a grandes correntes, aquilo que hoje temos por diferenças decisivas de estilos, de movimentos ou até de fases na obra de um único artista.

E muitos daqueles que temos por valores incontroversos da nossa cultura, inevitavelmente se verão arrastados para as profundezas do esquecimento ou para simples notas de rodapé nos regimes da classificação histórica, se é que a própria história não se verá substituída por outros modelos interpretativos.

Por isso todo o nosso fazer e toda a nossa interpretação é relativa. E quando for necessário encontrar de novo grandes linhas para explicar o nosso presente à

luz de um futuro bem diferente, muitas das obras que se conservam nos nossos Museus serão, a pouco e pouco, esquecidas nos arquivos, nos armazéns, ou quiçá desaparecerão até materialmente.

Do mesmo modo só serão tidas em conta as obras dos artistas que permitirem perceber a arte que se fizer então, assegurando assim modelos de continuidade. E se é que ainda se vai falar de arte nos termos em que nós a conhecemos.

Os exemplos são claros. Hoje, nomes como o de Cabanel, eminência parda da tradição *salonnarde* na França do século XIX, tornou-se de mero interesse académico, enquanto aqueles que eram então preteridos, como Manet, ascendem à glória de figurar no âmbito dos principais museus, dos grandes estudos e investigações académicas e dos principais mercados. Precisamente porque foram eles que lançaram as bases do que se fez depois e que conduziu até ao que somos hoje.

A maior parte das nossas glórias de hoje, sejam elas de mercado ou de museu, ver-se-ão empalidecer em ambos os campos assim seja necessário arranjar espaço – consoante àquela Lei de Malthus da Sensibilidade de que falava Pessoa – para que outros objectos possam vir a ocupar os seus lugares na troca, no estudo ou na exposição. O que deveria afinal estar presente, como simples nota de bom senso, nas decisões e nas mentes de qualquer comissão de compras de qualquer museu contemporâneo.

Por outro lado a pressão fortíssima que é detida hoje em dia pela força económica dos mercados obriga a que estas considerações sejam sempre afectadas pelo ruidoso efeito das grandes aquisições que transformam em glórias rápidas obras que não poderão longamente gozar do favor da história.

Essas operações – que são muito mais determinadas pela lógica da economia e da finança do que pelas razões críticas da história – verão esmorecer o seu brilho assim se modificarem os contextos que as tornaram possíveis e até necessárias.

A crítica entre o tempo e a história

A lógica do historiador e do crítico é diversa, mas não deixa de ser afectada por estas transformações ou por estes efeitos.

A história crítica da arte – ou a crítica histórica da arte – é também a história dos mercados da arte, e bem pobre será aquela que não tomar em conta esses dados igualmente interessantes e relevantes. Mas ela tem que ser capaz de levar bem mais longe o âmbito das suas reflexões, se quer ver-se justificada como campo de saber e de reflexão.

No entanto, noções como a de longo período ou de longa duração, que começaram por ser introduzidas no âmbito do que se chamou a Nova História – sobretudo a partir da chamada Escola dos *Annales*, a revista francesa que

reflectiu mais profundamente sobre o lugar e sobre o conceito da história – ganham plena pertinência no plano do discurso sobre a história da arte e tornam-se necessárias a uma melhor percepção do fenómeno histórico e artístico.

No plano da interpretação histórica da arte, cada vez se nos afiguram mais necessárias as concepções que são capazes de a pensar em relações que dispensem o modelo historicista e que procurem, antes, fixar o modo como certos problemas concretos ligados à representação, ao espaço, ou ao próprio lugar do espectador, evoluem num quadro mais ou menos longo de tempo. Não sendo este o lugar nem o momento adequado para voltar a discutir as questões então levantadas, importa recordar que estas se prendem de perto com o objecto desta reflexão.

Dentro de poucos anos, não apenas as obras como também muitas das “verdades” tidas por absolutas nas histórias que hoje escrevemos, ao nível quer da sua interpretação quer da sua própria organização metodológica e conceptual, terão necessariamente de se ver reequacionadas por outros modelos metodológico-interpretativos e por outras redes de operatividade conceptual, à luz da revisão que necessariamente suscitarão outras obras de arte e outros contextos com que hoje não podemos ainda nem sequer sonhar.

O próprio de todo o Cânone é ser sempre reescrito em função de novas aquisições – precisamente aquelas que o esclarecem de uma nova luz – e não creio que o fenómeno artístico, enquanto actividade canónica, possa escapar de algum modo a esta inexorável lógica.

Kubler escreveu: “Por causa da história ser algo que nunca termina, as fronteiras das suas divisões estão continuamente em movimento e continuarão a mover-se enquanto os homens fizerem história.

T. S. Elliot foi provavelmente o primeiro a notar esta relação quando observou que cada obra de arte importante nos obriga a uma reavaliação de todas as anteriores. Assim, o advento de Rodin altera a identidade transmitida de Miguel Ângelo ao ampliar a nossa compreensão da escultura e ao permitir-nos uma nova visão objectiva da sua obra.⁸⁷”

De facto, não sabemos como medir o tempo, para além daqueles dispositivos pouco mais que aleatórios que inventámos para a cronologia que são as décadas, os séculos ou os milénios. Sabemos bem que são apenas convenções abstractas que nos ajudam a perceber a medida relativa do tempo, mas que não nos dizem o que ele é.

A história foi porventura a maior invenção do espírito humano para dar uma forma ao tempo, organizando-o em narrativas. Mas o próprio da história é precisamente descoincidir com o tempo.

⁸⁷ Kubler, George, *The shape of time*, ed. Yale University Press, 1962.

Se Napoleão soubesse que perderia a campanha da Rússia nunca a teria feito. Fê-la porque, inconsciente da história, se obrigava a obedecer aos imperativos do seu próprio tempo. A história é sempre póstuma, de alguma maneira, e por isso não se pode fazer a história do presente. A crítica aparece para restabelecer uma ponte nesse intervalo, nessa falha, nessa descoincidência essencial entre o tempo e a história. Por isso é uma actividade ao mesmo tempo parente do tempo e parente da história.

A história da arte constitui-se assim como a história daquelas obras que marcaram o tempo no seu próprio tempo, dando-lhe um rosto e uma projecção no devir que é o tempo histórico em acção.

Reflexões em torno da constituição de um objecto. Crítica, história e história da arte

Na natureza da História está sempre implícita, mesmo que de modo mais ou menos camuflado, a necessidade de uma reescrita. Porque a história é, de todos os ramos do conhecimento, talvez aquele que mais está sujeito à dinâmica das perspectivas e da crítica das fontes em que baseia o seu estudo.

Se tomarmos, a título de exemplo, as modificações de interpretação na história escrita no período anterior à descolonização – em que os dados disponíveis e a pressão dos Estados e da opinião pública davam uma dada perspectiva – e daquela que se pôde escrever depois da descolonização – em que não apenas surgiram novos dados como se passaram a integrar os pontos de vista dos ex-colonizados –, teremos um quadro interessante para compreender esta afirmação.

Do mesmo modo, nela se inscrevem sucessivamente novas modalidades de interpretação, onde cada novo testemunho ganha o peso conceptual que lhe é próprio, modificando o tecido em que se insere e propiciando por sua vez novas metodologias de abordagem.

Naturalmente que se procedermos a um levantamento dos dados relativos a uma determinada questão recente, desde que deles exista um registo, permanecemos num campo que se poderá designar como o do puramente factual. Ou seja, no interior de um mero processo descritivo quer de factos quer de acontecimentos que, sendo embora necessário à edificação do discurso histórico, não pode pretender constituir-se como o seu único objecto.

Embora a selecção dos factos seja sempre, de alguma maneira, sujeita à óptica do investigador, à medida que se constrói poderemos considerar que a interpretação não entra, uma vez que aí estamos apenas no domínio, mais ou menos estrito, da recolha e da classificação, por uma certa ordem, de factos que, ao nível da sua descrição, não constituem senão elementos informativos.

A interpretação enquanto traço distintivo de leitura de um dado conjunto de factos, a sua construção argumentativa, ou seja, a crítica, só chega depois, quando se quer inferir alguma coisa desses dados. Quando se torna necessário formular, a partir de um número mais ou menos amplo de elementos recolhidos, a determinação, mesmo que provisória, de um sentido. Ou encontrar o fio condutor de uma sequência em que as relações entre os vários dados possa organizar-se como um princípio de forma, em que estes se relacionem de modo não estritamente aleatório.

Essa é a margem criativa da interpretação, a sua constante abertura e a condição de uma liberdade.



III. Nas margens da interpretação: a crítica histórica da arte

As margens da interpretação: o pensamento crítico como hermenêutica

A história crítica só pode existir quando a aridez dos factos que enumera e recolhe é fecundada pela luz, diáfana seja ela, de um modelo interpretativo. Modelo esse que não deve nunca tender a esconder ou a camuflar os elementos que recolhe, mas antes, e sobretudo, a dar-lhes o peso relativo que torna possível e até desejável a interpretação e a crítica.

Não adiantaria, por exemplo, querer fazer a história da Europa no período imediatamente anterior à segunda Grande Guerra sem ter em conta a ascensão e a popularidade dos fascismos e em particular do nazismo, valorizando, por hipótese, apenas a crise económica que igualmente era dominante pela mesma época.

O que o historiador deve tentar fazer é, a partir da recolha de todos esses dados, relacioná-los de modo a que eles se esclareçam mutuamente por forma a tornar possível uma explicação razoável da realidade estudada.

Por um lado, evidenciando a sua espessura – ou seja, aquela matéria que resiste à interpretação como sejam, por exemplo, a loucura de Hitler ou os fenómenos de histeria colectiva como as manifestações populares que o apoiaram e que radicam na psicologia de massas. Por outro lado, exprimindo as suas contradições, como no caso, ainda hoje difícil de compreender, que relacionou esse apoio com camadas tradicionalmente desfavorecidas do povo.

Ainda, sendo capaz de estabelecer, para além dos motores da simpatia ou do envolvimento ideológico, uma certa verdade dos factos analisados, procurando detectar-lhes a importância relativa pela formulação de uma hipótese interpretativa coerente. Ou seja, aquela que seja capaz de estabelecer alguma relação consistente e sobretudo verídica – com toda a margem de relatividade que o termo comporta – entre os factos que foram anteriores à época estudada e aqueles que lhe foram consequentes.

Esta concepção é, convém desde já assumi-lo, fundamentalmente analítica. Ela pretende perceber, no interior de um determinado tecido de factos, o movimento interno que os conduz e que lhes propicia uma hipótese de sentido. Mesmo se o historiador e o crítico sabem sempre que todo o seu trabalho, mais tarde ou mais cedo, permitirá novas elaborações e tenderá a ser ultrapassado pelo conhecimento de novos dados ou pelo aparecimento de novas correntes, movimentos, artistas, ou até de obras singulares.

Se isto parece assaz razoável no que respeita às teorias da produção histórica e aos mecanismos da sua análise através da escrita da história e da crítica, não o deverá ser menos quando o objecto cessa de ser apenas aquele que diz respeito aos factos históricos para se alargar ao domínio dos factos e objectos da cultura. Isto é, quando as matérias do historiador e do crítico deixam de ser a sociedade, a economia ou a política, para passar a centrar-se sobre os objectos muito particulares que pertencem à ordem daquilo que, algo misteriosamente, designamos por arte.

Discussão da noção jausseana de estética da recepção

Convirá agora, para esclarecimento de propósitos, chamar à colação a opinião de um pensador como Hans Robert Jauss.

Jauss foi autor de um modelo notável do que se poderia designar por um pensamento anti-historicista com a sua teoria crítica de uma estética da recepção⁸⁸.

Como ele próprio escreveu, “a estética da recepção restitui o seu direito ao papel activo que compete ao leitor na concretização sucessiva do sentido das obras através da história”. O que afinal vai ao encontro de uma ideia fundamental do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty que afirmava que tudo aquilo que se diz ou que se escreve sobre uma determinada obra passa a integrá-la e, de certo modo, a inscrever-se nela, como algo que lhe pertence para sempre, constituindo a partir de então o que poderíamos designar como o seu campo de significação⁸⁹.

A história crítica da arte entender-se-à, portanto, no espaço da presente reflexão, como a disciplina que deverá ser capaz da dupla tarefa de surpreender a singularidade do “fazer” do artista e de reconduzir, ao mesmo tempo, a verdade singular desse fazer a um plano de interpretação que tenha em conta o contexto em que este se processou bem como a sua projecção no devir histórico.

⁸⁸ Cf. *Pour une esthétique de la réception*, trad. francesa ed. Gallimard, Paris, 1978.

⁸⁹ Cf. *L'oeil et l'esprit*, ed Gallimard, Paris, 1959, p. 62.

Uma vez que é necessário que não seja negada nem a “verdade” singular do acontecimento artístico – o que, a acontecer, conduziria a uma mera história dos factos em que toda a acção individual se limitaria a ser expressão de uma estrutura cega e sem sentido –, nem a igualmente verdadeira importância dos contextos que assistem ao nascimento dessa obra ou desse acontecimento, sem o que se voltaria a uma história dos génios artísticos do tipo usual nos fascículos de divulgação⁹⁰.

Trata-se portanto aqui de partir de uma perspectiva aberta em que se deseja recusar quer o limiar estreito de um empoamento do papel do indivíduo na história, quer a não menos interessante via de abordagem que pretende negar a este qualquer papel, reduzindo as acções de homens concretos aos processos de uma ditadura estrutural, seja ela o *zeitgeist*, de que seriam não sujeitos activos mas meros instrumentos de ilustração.

Quer uma quer a outra noção afinam por idêntico diapasão de um teleologismo, que a procura de uma certa razoabilidade histórica e crítica deve ser capaz de recusar como princípio metodológico.

No caso concreto destas formulações se destinarem, para além da reflexão, a estabelecer os propósitos de uma didáctica da crítica e da história da arte, trata-se de levar os estudiosos a reflectir nos dados que possuem e a que têm acesso, formulando ao mesmo tempo as suas hipóteses interpretativas, não apenas no que respeita ao bom uso da história mas, igualmente, a tudo quanto possa dizer respeito quer aos aspectos semiológicos quer aos iconológicos.

Uma vez que toda a crítica e toda a história da arte, como veremos mais detalhadamente adiante, é também e sempre uma história e uma crítica das imagens e das representações.

A questão da definição de um objecto

Chegamos, neste ponto, a um dos temas que, quanto a mim, assume aspectos fundamentais na discussão actual sobre o problema da arte, da sua crítica e da sua história. Colocando o problema desde o seu início, conviria começar por perguntar de que é que realmente falamos quando falamos de arte?

De facto, quando se trata de definir o que é arte⁹¹ – questão que se deveria entender como prévia a qualquer discussão sobre o que seja a sua história ou a sua crítica – esbarramos sistematicamente na dificuldade de uma definição precisa.

⁹⁰ Sem pretender ser exaustivo, diria que este foi o logro de muitas das abordagens ditas estruturalistas.

⁹¹ Recorro a uma anotação de Gadamer: “É isso a arte: criar algo exemplar que não seja meramente produzido por regras”, in Gadamer, Hans Georg, *La actualidad de lo bello*, ed. Paidós, Barcelona, 1991 p.63.

Pelo contrário, muito facilmente se cai na tentação de enveredar por uma pura descrição daquilo a que a arte serve, dos seus modos e meios, do seu estatuto no âmbito da estética ou, num pólo oposto, das suas funções sociais.

Ou seja, antes mesmo de definir com um mínimo de precisão um objecto que deveria esclarecer-se quanto àquilo em que consiste, uma vez que se pretende fazer a sua história crítica – numa discussão sobre história da física, por exemplo, há garantias de que se parta de uma definição mais ou menos precisa daquilo que a física é – começa-se quase sempre por dizer aquilo que a arte não é, ou por estabelecer que não é relevante a sua definição para a discussão que se pretende iniciar.

A descrição dos objectos que constituem um conjunto mais ou menos familiar entre si – próxima afinal da taxinomia tradicional relativa à zoologia ou à botânica e aos seus inventários – bem como a relação de tudo aquilo que envolve o fenómeno artístico, seja no aspecto da sua colecção – o museu –, da sua transacção – o mercado – ou da sua difusão – a revista, etc. –, não nos esclarece quanto a certos aspectos essenciais para uma eficaz definição.

Do mesmo modo que ao relegar sistematicamente para o domínio da estética a definição da arte, a história e a crítica da arte falham um dos seus principais critérios de desenvolvimento e de clarificação disciplinar, ficando sujeitas a ter por objecto algo que elas próprias não definiram, desde o início, com precisão.

Assim também quando se segue a tendência de insistir sobre o problema das funções sociais da arte – sem ancorar essas funções num registo claro que ultrapasse aquilo que se poderia designar pelo mero efeito sociológico⁹² ou político, como no caso de Arnold Hauser⁹³ – arriscamo-nos a ver apenas a ponta do icebergue sem perceber que a arte, tendo embora funções sociais, inscreve razões que precisam de ser analisadas com uma outra densidade conceptual.

⁹² A este respeito, Gombrich escreveu em *Para uma história cultural*: “Não creio que (a história cultural) deva seguir o exemplo dos seus colegas dos departamentos de sociologia, firmando pretensões a um método e terminologia próprios, pois, aprenda o que aprender com essa abordagem do estudo das civilizações e das sociedades ou com outras, a sua principal preocupação deverá centrar-se, ainda assim, no individual e no particular e não nesse estudo de estruturas e padrões raramente isento do holismo hegeliano”. Trad. portuguesa, ed. Gradiva, Lisboa, 1994, p. 96.

⁹³ Sem querer retirar-lhe todas as virtudes, que são muitas, a obra de Hauser cai muitas vezes num mero sociologismo histórico que tem conduzido a interpretações abusivas de certos factos e fenómenos artísticos.

Cf. Hauser, Arnold, *História social da literatura e da arte*, trad. portuguesa, ed. Mestre Jou, S. Paulo, 1972.

A noção institucional de arte a partir de George Dickie

Feitas estas críticas, é talvez chegado o momento de interrogar esta reflexão quanto àquele que é o seu ponto de partida. Ou seja, como é que se poderá responder à questão que a própria reflexão suscita sobre o que é a arte?

Quando se trata de responder a esta questão tento sempre partir de uma concepção institucional da arte.

Não tanto no sentido que lhe foi apontado por George Dickie, como antes na esteira de algo que, difusamente embora, se sente já nos escritos de Ernst Gombrich.

Qual é a ideia de Dickie? Para este autor⁹⁴ a obra de arte não é senão um artefacto que atinge o seu estatuto em virtude de uma apreciação que lhe é conferida pela “instituição”, ou por um outro campo designado, também pelo autor, como o “mundo da arte” (*art world*).

Dito de outro modo – que é afinal aquele que é postulado em certa medida por um teórico recente como Thierry de Duve⁹⁵ –, arte é tudo aquilo que a instituição artística nomeia arte.

Mas esta definição permanece, em grande medida, tautológica. Ela transporta para o campo institucional da arte o poder último e definitivo dessa decisão, transferindo para aí, ao mesmo tempo, uma responsabilidade que jamais se poderá recuperar e que, pelo caminho, liquida a própria hipótese de formular um ponto de vista quanto mais um juízo crítico.

Se arte é tudo o que a instituição quiser – e se a instituição, para mais, se esbate nos contornos de uma figura tão pouco definida como o chamado *art world* – então há como que uma impossibilidade de romper o círculo em que o processo se encerra.

O que significa que só poderei afirmar o que é arte se estiver dentro desse círculo e, portanto, não poderei aspirar à capacidade nomeadora senão na medida em que assumir a retórica própria do círculo. O que conduz ao referido processo tautológico.

Em certa medida esta concepção encerra o problema da arte no interior de uma cápsula tão estanque e irrespirável como aquela que fez a fortuna das Academias de oitocentos que o Modernismo histórico começou por questionar e por atacar de raiz.

Só que, diferentemente daquelas, já não decorreria tanto do poder de uns quantos juízes nomeados para o efeito pelos reponsáveis de Estado dos *Salons*⁹⁶ de

⁹⁴ Cf. “Defining Art”, in *The American Philosophical Quarterly*, n.º 6, 1969, pp. 253-56 e também *The Art Circle*, Nova Iorque, N.Y., 1984.

⁹⁵ Cf. nomeadamente *Nominalisme pictural* e *Au nom de l’art*, ed. du Minuit, Paris, respectivamente 1985 e 1989.

⁹⁶ Cf. Fried, Michael, *La place du spectateur (Esthétique et origines de la peinture moderne)*, trad. francesa Gallimard, Paris, 1990.

oitocentos como, mais difusamente – mas não necessariamente de forma mais democrática – pelas figuras desfocadas de um *art world movente*, poderosíssimo na sua capacidade de nomear, mas altamente permeável, pela sua própria natureza, às pressões, senão às decisões, do mercado, do gosto ou do poder, com toda a sua contingência.

O que, sendo em parte verdadeiro – a julgar pelos movimentos no interior do campo artístico nos últimos anos – não chega para fazer um destino irreversível ou para instalar uma situação em termos definitivos.

Para além de tudo isso, há algo de absurdo em supor que é menos importante o papel individual dos artistas – o único de que porventura poderemos estar seguros – do que o da própria instituição do *art world*.

Que faríamos então, se as coisas fossem assim tão simples, de décadas de esforçada e honesta teoria crítica, de admiráveis páginas como as que nos foram legadas por Walter Benjamin⁹⁷ ou Hermann Broch, e de toda a vasta rede de teorias, de conceitos e de afrontamentos culturais que povoaram o século no plano da sua mais intensa actividade crítica, cultural e intelectual?

Ou mesmo considerando que seria possível colocar a questão de outro modo, em que seriam precisamente estes – o conjunto dos pensadores da arte – os que fariam o círculo de privilegiados do *art world*, porque haveriam eles de se tornar enfim nos detentores de um tão imenso poder, não apenas crítico e teórico, como também decisório e legitimador, que décadas de Modernismo não chegaram para lhes conferir?

Mesmo nesta hipótese não estaríamos muito longe de uma espécie de ditadura da razão, cruel como qualquer outra, e em muitos aspectos semelhante, nos seus princípios, à teoria que Platão expôs na sua obra *A República*, em que o poder seria finalmente entregue aos filósofos que, pela via de um exacerbado racionalismo, eliminariam todas as injustiças deste mundo.

Mas a que preço e com que legitimidade? E em nome de que razão? Assim se abriria o caminho a toda a arbitrariedade na questão da legitimação, se é que é verdade que os gostos são precisamente o que mais se deve discutir.

E fica ainda a questão principal para enunciar: que faríamos, enfim do génio dos artistas com que nos maravilhamos nos nossos museus?

Mas, talvez felizmente, não é também decerto esse grupo de intelectuais a pequena multidão que constitui a estreita faixa do influente *art world* contemporâneo.

⁹⁷ Deste autor vejam-se, nomeadamente, os ensaios *L'homme, le langage et la culture*, trad. francesa Maurice de Gandillac, ed. Denoel Gonthier, Paris, 1971; *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, ed. Flammarion, 1986 e Paris, *Capitale du XIXème Siècle*, edição francesa Editions du Cerf, Paris, 1990.

Sabemo-lo bem demais, a julgar apenas pelo espectáculo permanente que de si mesmo dá esse mesmo grupo. Mundano, é certo, cosmopolita e ilustre, sem dúvida, brilhante por vezes, em reflexos de *glamour* e de elegância, mas constituído muito mais pelos círculos influentes do poder económico ou cultural do que pelos mais representativos e desinteressados membros de um qualquer grupo de sábios mais ou menos apostados em decidir com bondade ou rigor os destinos da arte.

Esse poder de nomeção, que está precisamente na origem daquilo que Thierry de Duve, estudando Duchamp, chamou o nominalismo pictural, – ou seja, a possibilidade de decidir aquilo que é, mas também aquilo que não é, arte – não pode ser soberano na esfera opaca da sua afirmação. Não é, portanto, do lado de Dickie, nem sequer da elegância inteligente – e por vezes envolvente no seu esplendor sofista – de Thierry de Duve, que se inscreve aquilo que pretendi apontar ao referir uma concepção institucional da arte.

A vontade de representação

Para estabelecer com a máxima clareza a perspectiva que tento defender começarei por assumir, com a maior brevidade, que toda a actividade artística se desenvolve no sentido de contribuir de algum modo para a preservação de uma instituição cujos fins e objectivos, discutíveis embora na sua natureza, nos aparecem associados a todas as formas de organização social conhecidas desde as mais remotas épocas.

E que aquela exprime sempre, para além do génio e do talento do artista, a função imaginária dos povos em cujo seio se projecta, dando forma aos modelos de representação da realidade, distintivos de cada grupo social ou comunidade. Organizados ora através de processos simbólicos ora por meios menos abstractos e, por assim dizer, mais presos ao significado e à figuração, no sentido em que foram abordados por obras como a de André Leroi-Gourhan⁹⁸. Que significa isto?

Precisamente que toda a actividade artística – mesmo quando nos aparece radicalizada nos seus propósitos ideológicos, como por exemplo no caso das vanguardas históricas em que parecia querer romper-se de súbito com tudo o que estava para trás no campo da arte⁹⁹ – corresponde sempre, de uma maneira

⁹⁸ Leia-se, por exemplo, *Le geste et la parole*, ed. Albin Michel, Paris, 1965.

⁹⁹ Não foi decerto por acaso que Dadaístas e Futuristas reivindicaram que se queimassem os museus. E esse, que muitas vezes foi entendido como gesto de admirável libertação e de destruição de todo o conservadorismo, escondeu porventura um dos momentos mais totalitários da arte e da cultura de todos os tempos. Não surpreendendo, assim, que os Futuristas italianos acabassem por se ligar ao Fascismo de Mussolini, ou que os

ou de outra, a uma *vontade de representação*. E que esta se articula sempre, de uma maneira ou de outra, como também veremos adiante, com os demais factores culturais em presença no desenvolvimento da sociedade. Entendendo-se aqui o termo cultural na acepção que ganhou no discurso da antropologia, dizendo respeito às práticas e usos materiais de uma determinada comunidade ou sociedade.

O que pretendi afirmar foi que mesmo nos casos mais extremos, em que aparentemente toda a acção artística se faz na tentativa de estabelecer um rompimento do cânone¹⁰⁰, através daquilo que convencionou chamar-se uma ruptura, esse gesto não escapa – por muito que na aparência dele se procure diferenciar – a um regime mais ou menos previsível de desenvolvimento iconográfico que procede em acordo mais ou menos explícito com uma tradição reconhecível.

O sentido da ordem

Assim, mesmo naquelas acções e gestos – leia-se: obras e correntes – que mais pareceram querer acabar de vez com a tradição das formas e registos anteriormente experimentados, e até quando a sua pretensão afirmada foi pôr termo ao próprio processo da arte – como igualmente ocorreu por vezes com a lógica niilista das vanguardas –, é preciso compreender que foi sempre sobre as for-

russos se aproximassem tão entusiasticamente da ditadura leninista então ascendente. Eles sabiam que para instituir a verdadeira ruptura — uma vez que se tratava, de facto, de instituir — e apartir dela uma nova ordem, seria necessário primeiro apagar toda a memória e, com ela, todos os vestígios de uma tradição. Apenas sobre esse grau zero da vanguarda era possível recomeçar a partir de uma tabula rasa que permitiria fundar toda uma outra tradição.

Não deixará de ser útil ter isto em consideração antes de lamentar, com maior ou menor nostalgia, a progressiva perda de importância das ditas vanguardas, por admiráveis que nos sejam ainda hoje as obras de algumas das suas figuras.

Curiosamente Malévich, talvez o mais radical dos artistas russos da sua época, foi o primeiro a reivindicar-se, nos seus escritos, da sua pertença a uma tradição que chegava de Cézanne e de toda a longa história de arte do passado, nomeadamente dos ícones russos.

¹⁰⁰ Relativamente à definição do conceito de Cânone, mesmo se, no caso, a reflexão é dedicada aos temas da literatura, veja-se o admirável livro de Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, trad. portuguesa Círculo de Leitores, Lisboa, 1997. Aí, este autor tenta definir uma situação que é controversa. Segundo o seu pensamento, o Cânone é o conjunto das obras que tendem para um reconhecimento mais ou menos universal e cujas temáticas parecem estender-se ao longo de uma civilização. Nessa perspectiva, as obras de literatura canónicas são precisamente aquelas que nunca esquecem a sua matriz e que com ela são capazes de se relacionar, mesmo quando disputando pela força o seu lugar no seio do próprio cânone.

mas anteriores da arte, ainda que não necessariamente de um modo acertado por seqüências cronológicas, que se estabeleceram essas formas pretensamente novas, que inscrevem sempre, de algum modo, aquelas que lhes foram historicamente precedentes.

Ao que valeria a pena acrescentar que também essas formas servem, em certa medida, mais à preservação de uma certa ordem¹⁰¹ do que à sua destruição, mesmo se, no seu processo de intenções, está declarada uma vontade de ruptura. E, já agora, esclareça-se que todas essas formas acabam por inscrever modelizações mais ou menos explícitas dessa ordem a que obedecem, mesmo quando anunciam já, como uma potencialidade, uma outra ordem que há-de suceder-lhe.

É o caso da obra de Cézanne, fazendo a ponte entre a tradição clássica que se iniciara com Tiziano e Rubens e o que seria a arte do século XX, ou de Haydn, fazendo igualmente a passagem entre o que fora o Barroco e uma nova maneira que só viria a ser claramente expressa pelas obras de Mozart ou de Beethoven.

Tanto mais que cada sociedade e cada época só estão disponíveis para admitir como arte um limite relativo de objectos que, mesmo se com dificuldades, estão preparadas para reconhecer como tal. O que em grande medida vai ao encontro do pensamento de Wolfflin que afirmou que “cada período possui um potencial de possibilidades que lhe pertencem como algo que lhe é particular¹⁰²”.

Assim, e segundo a perspectiva que venho tentando expor, a própria noção de arte só poderá ser compreendida quando pensada analogamente, ao nível do seu estatuto, com outras concepções de funcionamento institucional, aceites mais ou menos pacificamente, como a da Religião ou a da Justiça, por exemplo. Precisamente porque lida com representações que lhe são específicas.

Podemos recusar em conjunto as crenças e as práticas que subjazem às representações religiosas ou jurídicas de um povo ou de uma comunidade, mas não podemos fugir a constatar que esse é um domínio cultural que singulariza, ao mesmo tempo que unifica num todo social e simbólico coerente, o referido povo ou comunidade.

A questão essencial é a seguinte: podemos partilhar ou não as crenças e rituais religiosos de uma dada comunidade, participar com maior ou menor convicção nessas práticas, interiorizá-las como verdades absolutas ou, pelo contrário, negá-las nos seus dogmas e preceitos, mas não podemos verdadeiramente julgá-las a partir de fora, pondo-as em questão naquilo que lhes é essencial, através de um mero exercício de razão.

¹⁰¹ Cf. Gombrich, Ernst, *The sense of order*, ed. Phaidon Press, Oxford.

¹⁰² Cf. Wolfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. francesa Plon, 1952.

Podemos, inclusivamente criticá-las nos seus ritos e nos seus preceitos mais íntimos, ridicularizá-los ou negá-los em função de outros modelos ou mesmo de nenhum modelo de crença, mas, de facto, não poderemos convencer aqueles que deles participam a afastar-se deles em bloco, tomando-os subitamente por algo que lhes passa a ser estranho.

Toda a história da colonização assentou neste diferendo. Era possível, pela força ou pela sedução, obrigar os povos colonizados a participar de outros ritos, admitir outras crenças, eleger novos ídolos, mas não era possível afastá-los irremediavelmente daqueles que professavam no tempo anterior a serem colonizados¹⁰³. Muitas vezes até se deu o contrário, e foram os colonizadores os que se converteram, assumindo os deuses dos colonizados, mas o facto é que não conhecemos casos de rápidas modificações nesse tecido profundo.

Do mesmo modo com a instituição jurídica. Mesmo se criticamos asperamente certas práticas que decorrem de leis que temos por injustas e repressivas ou, pelo contrário, deploramos outras que temos por excessivamente liberais face aos nossos costumes e crenças na ordem dos direitos, não podemos supor que as modificaremos por um acto de simples vontade sem que se manifeste uma profunda resistência por parte daqueles com quem confrontamos os nossos próprios modelos.

É afinal este o caso muito comum dos activistas dos direitos humanos, que professam causas que não são as suas e que se apercebem, com ingénuo espanto, que os seus protestos não são aceites por aqueles em nome de quem protestam. Creio que, no que respeita à arte, não estamos em situação substancialmente diversa. Entendo que o fenómeno artístico tem uma matriz institucional precisamente porque não conhecemos sociedades ou comunidades que não tenham integrado essa função ao nível das suas representações imaginárias. Mas não significando o mesmo e da mesma maneira para todas as civilizações. É esse facto que, em última instância, permite que as principais colecções públicas do ocidente – ao menos desde as campanhas de Napoleão – possam integrar obras e vestígios de outras culturas e de outras tradições.

Não sabemos exactamente qual é o papel que teve a arte para muitas dessas sociedades com que nos confrontamos através do estudo, e esperamos da antropologia que nos esclareça quanto ao seu estatuto e lugar preciso no sistema de organização profundo do imaginário desses povos. Ou que algum iconologista seja capaz de nos revelar o teor e a estrutura simbólica que esteve subjacente a certas representações, analogamente ao que Jurgis Baltrusaitis ou Ananda Coomaraswamy¹⁰⁴ fizeram para a Idade Média no ocidente.

¹⁰³ Destes encontros civilizacionais ocorreram por vezes formas interessantíssimas de sincretismo, quando não novas formas de religiosidade, mistas de várias divindades.

¹⁰⁴ De Coomaraswamy leia-se, em tradução espanhola, *Teoria medieval de la belleza*, ed. de la Tradicion Unanime, Barcelona, 1987 e de Baltrusaitis, igualmente em edição espanhola, *La edad media fantástica*, ed. Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1994.

Aceitamos, com relativa boa vontade e sensatez, que essas estruturas existem e que elas correspondem a movimentos profundos na forma da própria organização do imaginário social, perdidos no tempo remoto dessa organização. Não tanto como reflexos de um poder ou de uma situação isolada, mas antes como uma espécie de processo de estruturação, simultâneo à própria constituição dessas mesmas comunidades ou sociedades.

Nesse sentido resulta sempre difícil para nós próprios perceber que também na nossa sociedade – ou no conjunto das diversas comunidades que a constituem – a arte desempenha um papel que excede o do simples embelezamento com quadros ou esculturas das nossas salas de reuniões ou dos átrios dos nossos hotéis de luxo. Mas tão-pouco somos capazes de avançar para interpretações mais ou menos plausíveis das funções exactas que para nós desempenham as artes, até porque vivemos inseridos nessas estruturas e parece-nos que desde sempre estivemos imersos nelas.

Hoje, com os processos de globalização e da mundialização da economia, da política e da cultura, a questão recoloca-se com toda a pertinência. A arte do futuro será, não necessariamente a melhor ou a mais interessante, mas inevitavelmente aquela que melhor servir a esse processo de reidentificação colectiva. Mas também a arte dominante, globalmente, terá que de algum modo inscrever os ritmos e as variações locais, sob pena de encontrar resistências inultrapassáveis no âmbito de pequenas revoltas regionais.

É isto afinal a que já assistimos com o processo de mundialização do cinema americano. Ainda que, por um lado, se assista a uma progressiva contaminação dos seus efeitos ao nível das cinematografias locais – que adoptam por exemplo o modelo do filme de *gangsters* depois de as próprias sociedades terem importado simulacros do fenómeno social que lhes corresponde – a tendência por agora é precisamente a de um movimento de resistência em que explodem pequenos circuitos marginais, por vezes interessantíssimos, cuja estética se define pela marcação permanente de diferenças relativamente ao modelo global.

A arte e os seus modelos

A crítica histórica da arte – e recorde-se que o ocidente foi a primeira forma de civilização a particularizar deste modo o estudo histórico da sua cultura, dos seus artistas e dos seus objectos mais característicos, fazendo disso um discurso e um saber – permanece assim como um campo que procura estabelecer classificações sobre algo de que não possui a chave simbólica ou estrutural e para cuja matriz não conhece uma senha precisa, capaz de a esclarecer quanto aos propósitos desses objectos que faz seus ou quanto aos verdadeiros fundamentos da sua existência.

Recuando no tempo até ao seu passado, experimentando segmentar por épocas mais ou menos recortadas os momentos de apogeu e as técnicas dessas produções, o esforço da crítica histórica da arte tem consistido principalmente numa tentativa de perceber o significado que puderam ter, em épocas anteriores à nossa – mas em todo o caso a ela ligadas por laços civilizacionais profundos – certas práticas e acções, bem assim como certos procedimentos que se manifestaram em culturas materiais cujos resultados vamos ainda hoje admirar nos nossos museus. Porque é verdade que a arte é contextual e que é mutável, não significando sempre a mesma coisa para todas as civilizações ou culturas. Mas quando se trata de compreender a função e o sentido da arte que nos está mais próxima, incluindo aquela que nos é contemporânea, inevitavelmente chocamos com as dificuldades inerentes a essa falta de um entendimento concreto sobre os dados da questão.

Porém a questão mais relevante é a seguinte: se essas manifestações da cultura e da arte não estivessem já ligadas a tudo aquilo quanto se fez antes, o mais provável seria que já tivéssemos mudado de civilização – é um pouco neste sentido que vai o pensamento de Arthur C. Danto¹⁰⁵ por exemplo – e aí conviria perguntarmo-nos se faria sentido produzir uma arte que estaria ainda em ligação com a sua fonte primeira, que foi a arte desse alegado modelo anterior.

Por outro lado, se permanecemos ligados, ainda que por subtis fios, a um mesmo padrão civilizacional, não deixa de ser necessário questionar até que ponto

¹⁰⁵ De Danto, vejam-se *Beyond the Brillo-box*, ed. Farrar, Straus e Giroux, N.Y. 1992 e *After the end of art*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.

A densidade do pensamento de Danto, mesmo se posso discordar dele em muitos aspectos, mereceria quanto a mim uma abordagem separada, devida ao seu brilho e às questões que coloca a este tipo de reflexões.

Em resumo, aquilo que o autor vem propondo, nomeadamente nas obras acima citadas, é que se verificou, a partir dos anos 60 e em particular com a obra de Warhol, aquilo que designa como o fim da história da arte. Ainda que, na sua perspectiva, o desmantelamento modernista do conceito de arte que se tinha erigido no ocidente desde a idade média tenha de facto começado antes, em finais do século XIX. Mais precisamente com o advento do Impressionismo que dessolidarizou a arte da sua própria tradição ao aceitar a influência das estampas japonesas. Esse processo teria continuado com Duchamp através da estratégia do *readymade* e ter-se consumado com a obra de Warhol. Daí que possa afirmar que vivemos no período posterior a uma narrativa que atingiu o seu termo e a que nada se substituiu, a que chama o “período pós-histórico da arte”, mesmo se podem continuar a fazer-se obras de arte. A esse respeito, Danto afirma: “Viver no período pós-histórico significa afrontar o futuro sem dispor de uma narrativa do presente.” Não deixa porém de ser curioso, anote-se de passagem, que este fim da arte seja operado pela obra de um artista americano.

O seu hegelianismo consiste precisamente na ideia de que a arte atingiu o seu fim ao descobrir a sua natureza filosófica ou, como ele próprio afirma, ao deixar de haver separação entre arte e realidade.

a nossa arte deixou de servir para exprimir aquilo a que antes servia e, também, em que medida a sua vontade de ruptura em relação ao cânone não está *ab initio* condenada ao logro.

E se não compete ao historiador e crítico da arte interrogar-se sobre isto, a quem competirá tal tarefa?

A crise da ideia de ruptura

As vantagens críticas deste entendimento e desta associação da arte à sua matriz institucional consistem, pois, em que ela nos permite constantemente aferir e perceber o modo como a arte serve sempre um conjunto mais ou menos preciso de representações imaginárias, que variam com as sociedades e culturas em cujo contexto surgem.

Por outro lado, ele mostra-nos também o modo como estas se vão construindo no interior de um processo histórico, desenvolvendo modelos formais, só aparentemente desligados do núcleo mais essencial que os suporta.

Desse modo, noções como ruptura – que longamente asseguraram a fortuna crítica do léxico moderno e modernista – perdem a sua pertinência, tornando-se conceitos não operativos e caducos. Tanto mais que no próprio debate actual em torno da epistemologia das ciências o modelo da ruptura é, hoje, claramente contestado.

De facto há que entender que o fenómeno da arte – como toda a via institucional – ocorre na permanência e na continuidade, mesmo se não é sempre evidente aos nossos olhos o modo de se processar dessas linhas.

O *Ulisses* de Joyce, talvez a mais moderna das obras de literatura do nosso século, deve mais à cultura clássica – o que desde logo se manifesta no título – do que a qualquer vontade de entrar em ruptura com o modelo canónico em que se inscreveu. Também sobre estas temáticas permanecem admiráveis as páginas que Harold Bloom dedicou à questão do Cânone¹⁰⁶.

Afirmar esta prevalência da continuidade por oposição à ideia de ruptura não significa, naturalmente, que as rupturas não são possíveis. Elas podem talvez ocorrer em momentos de choque de culturas, ainda que seja raro criarem-se as condições necessárias para que cheguem a acontecer. E mesmo quando o contexto é de ruptura deveremos lembrar-nos de que a tendência da instituição é para a preservação. Porque o próprio da instituição é precisamente assegurar a sua continuidade mesmo face às mudanças no contexto.

O problema central não é, portanto – como uma certa lógica modernista pretendeu –, avaliar as rupturas mas, pelo contrário, compreender aquilo que per-

¹⁰⁶ Cf. op. cit.

manece e que liga, ou seja, o lento processo histórico das modificações de uma tradição, o modo como essa tradição suporta as mudanças e as passagens para formas que a vão inovando sem que isso se perceba como uma evidência.

Essa linha de inovação parece pertencer igualmente à natureza da arte. A arte tende para a inovação não em virtude de uma negação daquilo que existia, mas como processo de transformação interna, como marca de um movimento interno que a percorre e que nela aponta as formas que convêm ao seu próprio progresso.

Ainda que este progresso não tenha qualquer característica teleológica em direcção a um qualquer hegeliano fim da história, mas apenas inscreva o sinal de um processo de transformação e de reconhecimento, próprios da manifestação da cultura material, que tem sede de se confrontar com as possibilidades da técnica.

Os processos de continuidade

Tomemos, a título de exemplo, a pintura de Cimabue ou de Giotto. Nelas entendemos muito bem que todo o processo de diferenciação relativamente à maneira gótica – de que foram herdeiras – foi precisamente a linha possível de posterior desenvolvimento da pintura da primeira Renascença italiana. Vemos igualmente que esse processo tem, à distância, um desenvolvimento contínuo, mesmo se iniciador de uma modificação.

Mas nem Giotto esteve em ruptura com o pano de fundo cultural de que emergiu como artista singular, nem a sua pintura estava em vias de anunciar outra coisa senão aquilo que se lhe seguiu, possibilitada por um aprofundamento dos novos conhecimentos técnicos por ela primeiro definidos distintivamente.

Ao mesmo tempo, a distância permite-nos compreender essas linhas de continuidade, autorizando-nos a fazer conjecturas sobre os modelos de representação do mundo na cultura italiana da época.

Algo anedoticamente poderíamos mesmo ir ao ponto de sugerir que, se por um estranho e inexplicável acaso, desaparecessem todas as pinturas dos artistas dessa época sem que delas ficassem sequer guardadas quaisquer reproduções ou memória, teríamos a maior dificuldade em entender como é que das representações da pintura ainda de matriz gótica se passou para um sistema representativo como aquele que fez a fortuna de Masaccio ou de Mantegna, já claramente ordenados por outro entendimento da natureza e do espaço.

Ora a ideia de ruptura como movimento interior da forma – ou como ideia interior à forma – parece-me, não faz qualquer sentido. Porque se o próprio da forma é buscar os seus limites – toda a forma tende para a transformação ou para a meta-morfose, uma vez que nenhuma forma é fixa ou definitiva – a

expressividade que decorre dessa tensão não gera uma ruptura mas antes algo que seria da ordem do que Kant qualificou como o sublime.

Todo o processo de constituição de uma forma, na sua transitividade, se joga entre esses dois estados. Um primeiro estado de ainda *não-forma*, e um outro, que seria de de-formação, na passagem de uma forma a outra.

Um e outro são estados em limite que a forma, quando emerge, contradiz. Uma forma nega a não-forma tanto quanto o seu excesso, o disforme, que a dissolve enquanto forma e que a aponta para uma outra direcção ou para uma transformação. Mas a forma é, por natureza, dinâmica – sabêmo-lo até da física – e por isso ela existe também em tensão entre estas duas possibilidades.

O informe – esse termo cunhado por Georges Bataille que Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois recuperaram para conceptualizar uma exposição recente e o respectivo enquadramento teórico¹⁰⁷ – não pode ser pensado senão como algo que se situa ainda no campo da forma, seja em limite seja como tensão para a não-forma.

A não-forma porém, é uma pura abstracção, uma vez que a verdade é que não conhecemos, de facto, nada que se situe fora da forma¹⁰⁸.

O que está antes da forma, o que lhe é prévio, é precisamente a vontade de forma (segundo a intuição de Riegl). Até porque tudo o que é comunicável pertence necessariamente ao domínio das formas.

Não conhecemos senão processos de constituição de formas que existem, precisamente porque não somos capazes de imaginar não-formas, tanto mais que o pensamento é, ele próprio, movimento para a forma. Por isso também é que toda a crítica, como toda a história, é sempre, antes do mais, uma crítica das formas.

A velha discussão marxista sobre formas e conteúdos como dimensões separadas era equívoca precisamente na medida em que pretendia que os conteúdos eram algo de não inerente às formas em que poderiam ser pensados.

Mesmo se a forma não é plástica ou pictural, o seu enquadramento conceptual pertence ainda ao campo das formas. Para pensar o informe seria necessário um pensamento e uma linguagem que já não fossem em si mesmos, forma. Mas então não seriam pensamento nem linguagem.

É essa, de certo modo, a utopia do projecto inerente ao trabalho da psicanálise: trazer ao nível da palavra e da linguagem os conteúdos inconscientes de tal modo que fosse possível reintegrá-los ou organizá-los numa forma. Ora o

¹⁰⁷ Cf. “La valeur d’usage de l’informe”, in catálogo da exposição *L’informe, mode d’emploi*, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, Maio, 1996

¹⁰⁸ O próprio Bataille vai neste sentido, ao considerar que o informe trabalha a forma por dentro, corrosivamente, sem a destruir. Cf. “Dictionnaire Critique”, in *Oeuvres Complètes, Premiers écrits, 1922-1940*, p. 217, Tome I, ed. Gallimard, Paris, 1970.

problema é que esses alegados “conteúdos” só existem enquanto formas inconscientes cuja emergência, no plano da consciência, tem que ser feito através de uma operação análoga à da tradução. E que as formas da consciência têm então que se confrontar com as formas do inconsciente, reorganizando-se mutuamente e gerando uma outra forma.

Antonin Artaud, creio, tentou atingir a não-forma nos momentos finais de vida e de obra, nomeadamente na célebre difusão pela rádio a partir do teatro *Le Vieux Colombier*, mas tudo o que testemunhamos – ao escutar as gravações desse acontecimento – são ruídos, hurros, ruídos e gritos lancinantes. Que só suportamos em função da expectativa e do respeito relativos ao prestígio do seu nome. A não-forma cumpriu-se de facto nessa experiência mas só graças a dissolver consigo os limites do comunicável e, portanto, do artístico para penetrar uma zona quase virgem. E talvez nem neste caso possamos falar de um informe.

O que Artaud pretendia comunicar já não se podia compreender no regime da arte – do teatro, de uma plástica, sequer da poesia – mas antes como algo em que só podemos pressentir, na margem do horror e da comoção, a comunicação de uma outra coisa. A expressão balbuciante de uma dor sem fim, inimaginável, inidentificável. Ou de uma expressão que falava da tortura do seu corpo e da sua mente, nos termos excessivos de uma alteridade absoluta e para o qual em vão prescreveremos formas de resposta.

A não-forma, como vimos, só é pensável como tensão para a forma, como movimento interior da forma. Ou como de-formação que prepara a in-formação. Mais geralmente poderíamos dizer como um caos que procura o seu cosmos. Podemos, é certo, imaginar rupturas derivadas de um choque como aquele que é proveniente do encontro com algo que é exterior a uma dada ordem. É o caso de uma guerra entre dois modelos distintos de civilização, por exemplo.

A ideia de ruptura, tão brandida pelo léxico modernista, provavelmente correspondeu apenas à tentativa de imaginar o que poderiam ser as formas da arte se fosse subitamente interrompido o modelo essencial da sua continuidade. Porém essa operação é válida apenas na ordem de uma abstracção linguística. Nenhum artista pode escolher a via da ruptura – e repare-se que não estou a falar da inovação, seja esta técnica ou estilística – sob pena do seu produto arriscar não ser entendido como pertencente a uma mesma ordem institucional reconhecível ainda como arte.

Quando pensamos por exemplo nas “*Demoiselles d’Avignon*”, de Picasso, em que se gerou o Cubismo, a distância da história permite-nos entender o quanto essa obra se relacionava de facto com a tradição que lhe foi anterior, quer do nu quer das banhistas – de Rubens a Cézanne, os exemplos multiplicar-se-iam –, mesmo se podemos também perceber que é do conflito ou do encontro dessa tradição com uma outra, a da máscara africana, que pode resultar aquele

objecto que para o seu próprio tempo se carregava de tão grande raridade e de tanta inovação formal¹⁰⁹.

O regresso da noção de inovação

É a esse nível que é possível pensar a inovação. Como algo que caminha para o radicalmente novo, como algo em que se procura um devir-outra-coisa, como uma forma que já está aberta para uma outra e que se estende maximamente na tentativa de ir ao encontro de uma alteridade. Mas também como algo que, apesar dessa tensão e desse esforço, apesar dessa tentativa para se volver outra coisa, não se pode impedir de se referir a uma origem na sua forma primeira¹¹⁰.

Mas uma forma é, igualmente, algo que pode aparecer de novo.

Uma nova forma começa por penetrar o campo artístico.

Depois, é integrada por este, alargando-o. E como forma nova, permite pensar outras coisas até então não pensáveis. Quer relativas a novas possibilidades, quer relativamente a todo o processo interior da arte.

Diria que inovação é o factor que resulta do encontro entre uma forma nova e uma forma original. Isto é, entre uma nova modalidade da forma e uma modalidade anterior que permite precisamente reconhecer aquela como uma forma, mas sobretudo como uma forma nova.

Gombrich escreveu: “Muitas vezes tem acontecido que as inovações dos artistas contemporâneos ajudam os críticos e os historiadores a olhar o passado com outros olhos e a descobrir novos valores em estilos anteriormente negligenciados.”¹¹¹ De facto, aquilo que define a inovação não é apenas o que trás de novo em si mesmo – com o que não chegaria a perceber-se como tal por falta de referências – mas a novidade que trás ao olhar sobre o que já existia, com o que se comunica propriamente como inovação¹¹².

¹⁰⁹ Sobre esta questão ver meu livro *O Plano de imagem*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1997, p.35 e segs.

¹¹⁰ Esta tensão para a alteridade é a característica de todo o movimento moderno nas artes visuais. De outro modo não entenderíamos os produtivos diálogos de Picasso com as máscaras africanas, de Brancusi com a tradição popular romena ou de Malévich com os ícones bizantino-russos, para citar apenas três breves exemplos.

¹¹¹ Cf. op. cit. na nota 2, p. 361.

¹¹² Gadamer refere este problema quando escreve que “o que está vivo transporta em si o impulso de movimento, é automovimento. O jogo (inerente à arte) aparece então como o automovimento que não tende para um fim ou para uma meta, mas para o próprio movimento enquanto movimento”. Cf. op. cit., p. 67.

Exemplos disto poderiam ser aquelas aproximações que se percebem nas obras finais de Turner a sua antecipação da pintura abstracta, mesmo se aparentemente não foram pensadas como tal. Ou as peças inacabadas de Miguel Ângelo que começaram o processo que haveria de conduzir ao Balzac de Rodin.

Os *dripping* de Pollock, mesmo se na sua gestualidade e no seu acaso caminham para algo que parece transcender a forma, só se tornaram reconhecíveis na medida em que puderam ser interpretados formalmente – nomeadamente e sobretudo por Clement Greenberg¹¹³. Ou seja, como momentos-limite de um progresso formal iniciado com Manet e com a sua concepção da pintura como pura superfície.

Mas eles permitem igualmente renovar o nosso olhar sobre certas obras do passado em certos aspectos que de outro modo não saberíamos ver e sentir no seu fulgor redescoberto. Nomeadamente avaliar com outro interesse um certo gestualismo que se presencia na pintura antiga, mesmo se ao nível dos pormenores. Na pintura de Rembrandt, por exemplo¹¹⁴.

Mas tal como Bloom propõe que ao invés de fazer leituras freudianas de Shakespeare se deveriam fazer leituras shakespeareanas de Freud – uma vez que Shakespeare, ao nível do Cânone, é matricial de Freud – analogamente aqui se poderia pensar nas vantagens de fazer leituras rembrandtianas de Pollock em vez do seu contrário.

Numa outra perspectiva, tomando o *readymade* Duchampeano como exemplo extremo, também só aparentemente a ruptura é total.

Com efeito, mesmo se os objectos industriais não eram ainda parte integrante da comunicação artística do seu tempo, não é menos verdade que a lógica da operação linguística que permitiu legitimá-los enquanto objectos artísticos não era outra senão a da própria instituição artística da época em que foram possíveis ou seja, a admissão a um concurso ou a uma colecção.

Temos, assim, que a verificação institucional da arte não se exclui ou se limita nas formas aparentes dos próprios objectos mas, também, em tudo quanto diz respeito à própria representação ritual da instituição artística no momento da sua apresentação. Ou seja, nas formas da instituição e no discurso crítico.

O que nos leva a concluir que há sempre necessidade de uma distância histórica para correctamente se poder avaliar da pertinência de um certo movimento, obra ou corrente.

¹¹³ Greenberg, C., *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961.

¹¹⁴ Numa entrevista de 1915, recentemente reeditada — ed. L'echoppe, Paris, 1996 —, Marcel Duchamp afirmava que “se Rembrandt subsiste é porque não é nada do que a posteridade viu nele. Rembrandt nunca poderia ter exprimido todos os pensamentos que foram encontrados na sua obra. Na época religiosa, foi o grande pintor religioso, outra época descobriu nele um profundo psicólogo, uma outra, enfim, o mestre artesão. (...) Se as suas pinturas são boas, são-no apesar disso”.

Só a distância do tempo histórico qualifica, de facto, como arte que merece ser lembrada. E é sobretudo por isso que só à história da arte podemos conferir esse poder legitimador último que não conseguimos atribuir a outras disciplinas adjacentes.

Ainda no plano deste entendimento se deverá referir que, como todas as restantes instituições que definem o corpo de necessidades e de práticas fundamentais à prossecução de uma dada ordem, também no caso da instituição artística os seus modos de articulação são, antes do mais, relacionais. Isto é, tendem a convergir relacionalmente com os de outras instituições.

Daí que, por exemplo, no caso das relações nunca suficientemente esclarecidas entre religião e arte no período que vai, no ocidente, do Românico ao Barroco – que Arnold Hauser, entre outros, considerou derivado da relação de submissão da arte a uma estrutura material e ideologicamente dominante, que era a igreja – poderíamos obstar que não se verificou uma efectiva relação de dominação, mas antes um sinal claro de convergência institucional. Ou seja, uma situação muito precisa em que as duas instituições em presença no corpo social mutuamente se esclareceram e apoiaram, partilhando longamente um regime de representações imaginárias mais ou menos comum que a ambas deu um corpo consistente.

A exemplo disso poderíamos pensar na convivência tácita que hoje se estabelece entre vanguardas e museus e centros de arte contemporânea, tal como entre a instituição artística e a económica, em que estas, longe de se constituírem como severos guardiões de uma disciplina conservadora, parecem optar por ser mecenas de experimentações que chocam as mentalidades menos habituadas às peripécias da arte actual.

Se não fossem os museus, de facto, que constituem desde a sua origem espaços de laicização da cultura – antes dependentes dos estados, hoje com capitais mistos ou sustentados por empresas privadas para efeitos de benefícios fiscais – a maioria das experiências que hoje são tentadas no campo da arte seriam impraticáveis. Tanto mais que o mercado, por si mesmo, seria incapaz de absorver, ou sequer de permitir, esse regime quase laboratorial de possibilidades que os museus abrem aos artistas contemporâneos.

Se as galerias actuais mostram o que mostram, é precisamente na expectativa de agradar ao novo *diktat* das artes que, mais do que à crítica – que é hoje uma actividade tanto mais marginal quanto instituída sob severos limites de intervenção – é assumido pelos museus e pelos seus curadores, logo seguidos por uma certa rede galerística mais atenta à prospecção de valores futuros destinados ao mercado institucional.

O que podemos constatar, isso sim, é que as relações inter-institucionais da arte mudaram de parceiro e que as conveniências recíprocas são hoje diversas do que já foram. Como eventualmente serão outras no futuro, quando de novo

mudar o parceiro institucional da instituição artística, com resultados que não podemos sequer prever.

Ora também à crítica histórica da arte compete dar conta desta situação, tendo em conta que a história da arte é, antes de tudo, uma história da instituição artística.

Pertinência do conceito de “tradição” no estudo da crítica e da história da arte

Na sequência das observações feitas no ponto anterior, importa agora evocar uma outra noção, quicá fluida no seu desenho conceptual ainda pouco definido, mas por ora indispensável no entendimento institucional que venho propondo. Trata-se da noção de tradição.

De facto, se é verdade que a arte, como afirmo, tem um funcionamento eminentemente institucional, em que as rupturas se excluem em função de continuidades transformativas – que podem por vezes tomar longos períodos para se revelarem na sua evidência formal –, haverá que levar esse raciocínio um pouco mais longe para entender que esse funcionamento se estabelece segundo o modelo de uma tradição.

Ou seja, de uma série de práticas que se sucedem e que, no seu conjunto, sustentam o próprio edifício institucional da arte, nomeadamente sobre uma rede de convenções mais ou menos aceites, cuja modificação é sempre mais lenta e subtil do que possa aparentar¹¹⁵.

Uma tradição, porém, nunca é unívoca. Está sempre sujeita a regimes vários de tradição – no caso das danças tradicionais, por exemplo, elas assentam quase tanto no vestuário ritual quanto num certo número de ritmos, de cadências, ou de gestos longamente coreografados, etc. – que podem modificar-se a um nível elementar sem que todavia percam a memória mais essencial dos seus resultados e função.

Também as tradições artísticas se forjam lentamente e não podemos supôr que, pelo facto de haver uma modificação num ou noutro elemento ou num ou outro âmbito de um conjunto, imediatamente esse conjunto fique alterado naquilo que lhe é mais essencial.

Pelo contrário, o próprio de todas as tradições é precisamente o irem alterando mais ou menos ligeiramente as suas formas na perspectiva de se adaptarem a novos contextos ou circunstâncias, mas sem que o seu desígnio mais profundo

¹¹⁵ É ainda Gadamer que observa que “não pode haver absolutamente nenhuma produção artística possível que não se refira de igual modo ao que se produz enquanto aquilo que é.”, in op. cit. p. 72.

se veja substancialmente transformado. Creio que isto é verdade para todas as formas que evoluem tradicionalmente.

Dando um exemplo concreto no campo artístico, podemos entender que o regime de ortogonais que permitiu a obra de Mondrian – que nos aparece e nos é comumente apresentada sob a égide da mais radical transformação formal – se relaciona de facto com a organização interna e compositiva de uma obra como “A Escola de Atenas”, de Rafael, em que igualmente predominam as linhas ortogonais. Mesmo se o regime de representação é de raiz figurativo no caso de Rafael, e abstracto e geométrico no caso de Piet Mondrian. Diante deste exemplo, poderíamos ser levados a pensar que aparentemente nada aproxima as duas obras senão, depois de o constatarmos, este princípio de organização interna.

No entanto, se lembrarmos o quanto ele foi, na obra de Rafael, expressão de um neo-platonismo decisivo na discussão intelectual do seu tempo e lugar e que, na de Mondrian, foi modo de demonstração de um teosofismo que se cruzou igualmente com larga influência platónica, desde logo nos apercebemos que são muitas mais as razões de aproximação do que as de afastamento.

A arte: sistema ou instituição?

Muito tem sido divulgada, nos últimos anos, a ideia de um suposto sistema das artes.

Os seus mentores, que se contam hoje sobretudo do lado da crítica da arte – o crítico e historiador italiano Achille Bonito Oliva sendo porventura o mais destacado de entre estes – pretendem, na sequência do pensamento de George Dickie cruzado com alguns laivos de estruturalismo, que a arte existe enquanto sistema.

Para esta perspectiva o conjunto dos elementos ligados ao dito *art world* – em que se incluiriam pacificamente galerias e galeristas, museus e museógrafos, comissários de exposição e críticos, historiadores e revistas de arte, além, naturalmente, dos próprios artistas – constituiria, pela sua simples ligação, uma espécie de sistema cujo bom funcionamento, isto é, cuja relação eficaz, daria a legitimidade necessária e suficiente à arte e aos seus objectos.

Do mesmo modo que a circulação desses objectos no interior do mercado – como mercadorias¹¹⁶ – e da reprodução – através da rede existente dos museus,

¹¹⁶ Esta aproximação do objecto artístico à lógica da mercadoria, com a conseqüente entrega do poder legitimador ao mercado, tem sido defendida entre nós por exemplo por Alexandre Melo. Cf. *O que é Arte*, ed. Difusão Cultural, Lisboa, 1996. Simplificando, em tese, a arte tornar-se-ia assim naquilo que é vendido como tal.

das revistas, catálogos, publicações etc. dedicados à arte contemporânea –, garantiriam a cada momento a decisão mais importante relativamente à pertinência de uma ou outra acção artística.

Algo que ocorreria, afinal, muito à imagem e à semelhança das grandes redes de *marketing*.

Mesmo se há alguma verdade pragmática nesta leitura estritamente economicista, isto é, mesmo que ela em parte corresponda a um modelo possível de imposição daquilo que interessa a uma parte da comunidade artística, sobretudo aquela que está instalada num determinado contexto de poder, a ideia de sistema das artes peca, em si mesma, por uma visão hegeliana da história em que toda a acção dos indivíduos singulares – os artistas – estaria condenada a reproduzir infinitamente as normas de uma certa ordem estrutural exterior à própria arte e sua instituição particular.

Ora o que pretendo sustentar é que essa ordem não é comandada por qualquer tipo de determinação estrutural exterior e, muito menos, por esse ou qualquer outro grupo – ainda que este possa desempenhar nesse jogo um certo papel – mas que ela se forja em virtude de outras forças que projectam as próprias representações imaginárias do corpo social que os artistas, enquanto indivíduos, suportam e realizam para corresponder às necessidades manifestadas por esse corpo. E naturalmente movidos pelo seu desejo de influenciar o campo da cultura.

Mais diria que essa solicitação só se exprime através da arte como forma potencial. Ou seja: do mesmo modo que todo o filosofema, mesmo se pensado num contexto alheio, se rebate sempre sobre o campo da reflexão filosófica, ou do mesmo modo que todo o princípio científico só existe enquanto tal quando enquadrado no pensamento e na lógica próprios da ciência. Sendo que essas necessidades têm muito mais a ver com determinações que já são, em si mesmas, inter-institucionais, do que com relações de outro tipo.

Ou seja, o prestígio que desde sempre se associou à produção artística, o seu lugar na ordem das representações sociais, relaciona-se sempre, de uma maneira ou de outra, com outras esferas institucionais.

Se, num dado momento, foi a igreja o parceiro fundamental da arte – como no caso do ocidente desde a época medieval até ao fim do período da Reforma – foi depois o estado, como o é ainda hoje, a ocupar esse lugar. Esclarecer estas noções torna-se indispensável para a compreensão epistemológica destes fenómenos.

Sendo instituição, a arte não é compatível com o modelo organizacional de um sistema, na medida em que estas duas noções mutuamente se excluem mesmo se, temporariamente, certos sistemas organizados podem penetrar os circuitos de decisão no interior da instituição artística.

A crítica ao simplismo do modelo de leitura economicista passa ainda por perceber que se não houver clara diferenciação entre as lógicas internas dos dois processos – do económico e do cultural, mesmo se estes por vezes se tocam –, o cultural se verá rapidamente dissolvido num utilitarismo enquanto o económico se verá incapaz de ser pensado para além daquilo que nele é mecânico e como tal empobrecido nas suas significações nomeadamente simbólicas.



IV. A rede dos saberes e a vocação transdisciplinar da crítica histórica da arte

Crítica, história e sociologia da arte

Neste passo da discussão importa esclarecer que são sempre profícuas as aproximações entre disciplinas várias no quadro de fixação e renovação de um determinado saber.

De facto, muito do progresso nos estudos da história e da crítica da arte se ficaram a dever à aproximações inter-disciplinares entre domínios que, originalmente, se propunham objectivos diversos. É o caso da sociologia da arte.

Hoje é frequente vermos esta relação reduzir-se a leituras mais ou menos sociologistas da arte e dos seus mercados, tais as que decorrem da óptica de Raymonde Moulin ou de Howard Becker¹¹⁷ por exemplo, com a sua tentativa de definir um quadro sociológico do mercado da arte.

Num caso como no outro, o esforço é feito sempre a partir de um ponto de vista, que é o da economia, que não nos interessa aqui e que só parcialmente pode ser interessante para a crítica histórica da arte.

O problema é que ao reduzir a obra de arte a um mero estatuto de mais uma mercadoria em circulação, perdendo de vista tudo quanto se relaciona com o seu prestígio e com a sua pertença a uma ordem cultural que se manifesta simbólica e institucionalmente, estes trabalhos limitam-se a esclarecer-nos sobre a situação dos mercados da arte, em vez de nos ajudarem a reflectir sobre o tema que verdadeiramente interessa ao historiador e ao crítico, se não quer deixar a meditação sobre arte entregue apenas ao filósofo e ao esteta.

¹¹⁷ De Raymonde Moulin leia-se *L'artiste, l'institution et le marché*, ed. Flammarion, Paris, 1992 e, de Howard Becker, *Art worlds*, University of California Press, Berkeley, 1982. Textos seus foram publicados em português na recolha coordenada por A. Melo, *Arte e dinheiro*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1994.

É ainda o caso das tentativas mais ou menos sociologizantes de compreensão do fenómeno da recepção e do gosto, decorrentes de uma tendência marcada pela influência de um sociólogo ortodoxo como Pierre Bourdieu¹¹⁸. Em certa medida estas leituras, infelizmente, muito raras vezes ultrapassam os limites de horizonte de um certo sociologismo. Ou seja, de um regime de leitura que faz de certos fenómenos que pertencem à esfera – social, política e económica – da arte, um mero objecto da leitura sociológica, onde esta se vê descaracterizada naquilo que lhe é mais essencial.

Importa criticar toda a aproximação que não exceda os limites estreitos de um discurso que nos transporta para uma situação em que a obra de arte é encarada apenas como objecto de circulação e de troca, sem avaliar o que ela assume na esfera da representação imaginária que é a sua função primeira e última, senão a sua mais funda razão de ser.

Portanto, diria que se essas leituras têm alguma utilidade no que respeita à desejável ordenação de certas ideias, o facto é que raras vezes contribuem para esclarecer o propósito mais interessante dos estudos de arte.

Como noutra lugar escrevi: “não se trata de defender uma suposta intemporalidade da obra, como uma trans-temporalidade da obra. Isto é, uma possibilidade, imanente à própria obra, de voltar a significar diversamente ao longo das épocas, cabendo então à interpretação – e portanto à história e à crítica da arte nos termos em que as concebo – essa capacidade de ir reencontrando as suas novas significações e historizando as suas sucessivas recepções¹¹⁹.”

Devemos entender aqui recepção num âmbito tão largo que nela caibam, por exemplo, noções como as da passagem do registo ao vivo para o registo em disco, no caso da música – onde a interpretação dirá respeito ao próprio modo de encarar as partituras – ou a como uma pintura reaparece sob novos ângulos quando reproduzida num livro, num diapositivo, num poster ou numa caixa de bombons.

E, conseqüentemente, o processo como são por sua vez recebidas por pessoas que de outra maneira lhes não teriam acesso. Apesar do “sistema” em que se insere, e mesmo do seu contexto social, que tem a importância que tem, toda a verdadeira obra de arte – e portanto todo o artista – acontece por razões que de todo desconhecemos. Ainda que a sociologia, a psicologia, etc. possam ajudar a enquadrar essa ocorrência em algumas das suas determinações.

¹¹⁸ Entre outras obras deste importante e controverso sociólogo veja-se *O Amor pela Arte: Museus de arte na europa e o seu público*, Porto Alegre, Editora Zouk, 2003 e *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Presença, 1996.

¹¹⁹ A este respeito conviria chamar Gadamer quando refere que ao recusar a iconoclastia própria do primeiro milénio “a igreja deu um novo sentido à linguagem dos artistas plásticos (...) outorgando-lhe assim uma nova legitimação.” Esta reflexão ajuda-nos a constatar que as modificações, e a própria legitimação, ocorrem em grande parte em função da recepção. Cf. op cit. p.30.

Assim sendo, à história – e à da arte também, naturalmente – competirá recen-
sear essas ocorrências precisamente por aquilo que elas são, ou seja: enquanto
singularidades.

Dizendo breve e claro: é necessário de facto negar a actividade causal em que
certa sociologia actual parece acreditar com inabalável fé e que afirma que a
arte se encontra necessariamente ligada aos fenómenos sociais, como se isso
fosse uma evidência que não precisa de se explicar”¹²⁰.

O modelo de Pierre Francastel e depois

Neste campo e medida, a abordagem da sociologia da arte tal como foi conce-
bida por Pierre Francastel esclarece-nos muito mais do que o âmbito sociologis-
ta que para trás se exemplificou criticamente, ainda que com alguma ligeireza.
Francastel foi porventura o primeiro pensador a entender, abrindo polémica
fundamental com a concepção historicista e marxista de Arnold Hauser – que
publicara nos anos cinquenta do século XX a sua *História Social da Literatura
e da Arte* – que uma verdadeira sociologia da arte tem que ser capaz de pensar
por dentro os fenómenos inerentes à arte, nomeadamente o dos espaços e suas
representações, sinalizando o modo como a arte propicia o aparecimento de
novos modelos de compreensão do mundo, ao mesmo tempo que os transporta
para um plano sociológico alargado.

Ou seja, Francastel tentou enunciar a possibilidade da obra de arte poder fun-
dar um espaço de acontecimento que não se reduza a uma simples evidência
material – a influência dos públicos, digamos por exemplo – mas que, pelo con-
trário, se determine a um nível assaz mais complexo. Que consistiria, segundo a
sua óptica, numa modificação interna e feita em profundidade relativamente ao
modelo de representação do mundo que um dado passo civilizacional permite
conceber.

Francastel foi assim ao ponto de afirmar que “é apenas ao nível de uma análise
aprofundada das obras que se pode constituir uma sociologia da arte. Nada
de sério poderá ser feito se tomarmos como dados da criação o objecto desses
estudos, em lugar de considerar as obras de arte como produto de uma activi-
dade problemática cujas possibilidades técnicas, tal como as suas capacidades
de integração dos valores abstractos, variam segundo os meios considerados
e tendo em conta o desenvolvimento desigual das faculdades intelectuais dos
diferentes meios nas diferentes etapas da história.”¹²¹

¹²⁰ Cf. “História de arte e estética da recepção”, in *Revista de Ciências Sociais*, n.º 18,
ed. Afrontamento, Porto, Fevereiro 1998.

¹²¹ Cf. *Etudes de sociologie de l'art*, ed. Denoel, Paris, 1970.

Para este influente pensador francês a tarefa de uma sociologia da arte suplantaria assim a da própria história da arte ao consignar-lhe a função de detectar a origem das mudanças civilizacionais, como seja, por exemplo, a passagem de uma a outra concepção do espaço e do tempo da Renascença ao Impressionismo.

Tarefa ciclópica que não se furtou a enfrentar as dificuldades de nomeação e de identificação do seu objecto, conceptualizando com notável perspicácia e vigor o âmbito cultural em que era possível entendê-lo.

Se o objecto de arte era suposto ser encarado como objecto civilizacional, por oposição radical com o objecto utilitário – num processo de diversificação irredutível – competiria pois a uma sociologia da arte, segundo este autor, perseguir o seu trajecto depois de lhe identificar a origem, tida já em si mesma como fundadora do próprio processo civilizacional.

Ao separar estes dois tipos de objectos, ainda que nunca se lhe refira concretamente, Francastel problematiza o pensamento heideggeriano sobre a origem da obra de arte, contrariando desde logo a ideia de uma origem artesanal da arte, que transparece das obras do filósofo alemão.

Seguindo o seu pensamento, ver-nos-íamos conseqüentemente na necessidade de não considerar como artísticas todas as actividades que não foram desde o início pensadas e realizadas como tal, desvalorizando assim muita da cultura material que temos tendência a incluir no reportório da arte, como sejam a estatuária funerária egípcia ou os artefactos da Melanésia.

Esta perspectiva tem algo de metafísico mas não deixa, mesmo assim, de nos colocar face a uma radicalidade quanto ao pensar do estatuto singular das obras de arte, não as submetendo nunca à simplificação estrita que consiste em reduzi-las a meras mercadorias em processo de circulação.

Esta aproximação, que longamente foi pioneira, de algum modo influenciou o pensamento de autores como Giulio Carlo Argan, também ele marxista, ou Herbert Read, responsável pela renovação do discurso sobre a história da arte em Inglaterra. E será aquela que nos pode ainda servir de modelo no que toca a uma desejável aproximação não tanto inter como transdisciplinar no cruzamento entre os projectos da história e da sociologia da arte.

Ou seja, trata-se, a meu ver, de um esforço notável e de referência em pensar reciprocamente a crítica e a história de um ponto de vista sociológico e a sociologia de um ponto de vista crítico e histórico, fazendo convergir a luz dessa dupla transposição discursiva sobre as práticas específicas da arte.

Entendendo-se esta na sua relação com as noções de tempo, de espaço, de matéria ou de representação, na perspectiva sempre desejável de compreensão de um fenómeno que é de ordem imaginária ou simbólica e não meramente discursiva.

A concepção antropológica da arte e a história crítica da arte

Numa ordem de ideias semelhante se haverá de entender o contributo que poderá ser trazido por uma visão antropológica da arte e da sua história. Em certa medida obras clássicas como a de um Jacques Maquet¹²² ou outras mais recentes como as de Remo Guidieri¹²³, por exemplo, apontam-nos essa direcção. Já para não referir os contributos essenciais de obras clássicas como as de Claude Lévi-Strauss com a sua antropologia estrutural, de Margaret Mead ou de Gregory Bateson com a sua noção de uma ecologia da mente ou, ainda, de George Kubler¹²⁴, com a sua ideia de entender a forma do tempo e a cultura como processo de resistência às mudanças.

Uma visão antropológica da arte é precisamente aquela que nos permite definir a dimensão atrás referida da arte compreendida como instituição. Ou seja, como um conjunto de práticas, de regras, de procedimentos e de rituais que inscrevem o corpo social, de uma maneira mais ou menos precisa, e que suportam a esfera das representações imaginárias no quadro de uma certa ordem.

De outro modo não saberíamos como entender a função dos museus, a sua prática e a sua política, ou o modo como estes se foram progressivamente substituindo à igreja no campo institucional das decisões temáticas da arte, ou no plano mais particular de uma laicização da cultura que se iniciou no Ocidente com a Revolução Francesa.

Se assim não fosse teríamos também dificuldades em perceber toda a noção de prestígio associada às obras de arte, cujo resultado prático se projecta depois na esfera económica através das transacções de grande escala que geram uma economia simbólica.

A passagem dos bens da igreja para instituições directamente dependentes do Estado, típica da Europa moderna, é um dos passos culturais que nos distingue do chamado *ancien régime*, ao fazer convergir, num outro plano de acção económica, mecenática e política, a responsabilidade da gestão patrimonial.

A posse de obras de arte tornou-se um emblema de poder, servindo muitas vezes para ilustrar, no campo da cultura, uma vitória conseguida no campo político ou militar. Tal como, no caso das grandes colecções actuais, para evidenciar o prestígio que se associa ao grande poder económico e financeiro que, só ele, é capaz de deter a propriedade de certas obras de arte e de projectar os seus valores até quantias impensáveis.

¹²² Cf. Maquet, Jacques, *The aesthetic experience – An anthropologist looks at visual arts*, ed. Yale University Press, Londres, 1986.

¹²³ Veja-se, nomeadamente, Guidieri, Remo, “L’imaginaire du musée”, in *RES* n.º 9, ed. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Massachusetts, 1985. Ou ainda, do mesmo autor, *Cargaison*, ed. du Seuil, Paris, 1985.

¹²⁴ Cf. op. cit.

Perceber essa função de prestígio que se associa à arte é um contributo essencial para escapar a leituras simplistas de relações de poder, de classe ou de dominação ideológica – típicas de uma certa influência marxista, estruturalista ou foucauldiana –, mesmo se estas podem ser também avaliadas nos seus contributos específicos.

Naturalmente que não se trata de retirar à leitura histórica a sua pertinência, mas antes, dentro do que é possível – e quanto isso é um movimento necessário ao próprio pensamento – de procurar desideologizar criticamente – Jacques Derrida diria desconstruir – certas ideias que muitas vezes conduzem as interpretações históricas para limites estreitos.

Em termos breves, dir-se-á que o alcance prático de uma antropologia da arte será o de tentar retirar à história crítica da arte a sua mera função cronológica, para a inscrever de uma reflexão sobre aquilo que Kubler chamou as “formas do tempo” e para evitar que aquela caia nas armadilhas dissimuladas do historicismo.

Opera, assim, de um modo crítico, ao lembrar sempre que todas as formações são conjunturais e que só podem entender-se quando iluminadas pelas relações contextuais em que emergem.

Assim, também os contributos da iconologia tal como foram teorizados por Fritz Saxl, Erwin Panofsky ou por R. Klibansky, entre outros na sequência de Aby Warburg, nos podem ser úteis para compreender a função social das imagens, o modo como elas inscrevem representações mais ou menos tipificadas e, a partir daí, fazer da história crítica da arte um projecto mais ambicioso que possa conduzir a uma história das representações.

História crítica da arte e pensamento estético

Este será porventura um dos pontos mais controversos da aproximação que tento aqui esboçar à crítica histórica da arte naquilo que respeita à sua tematização.

Com efeito, até por razões de enquadramento disciplinar, ao longo de todo o século XX as principais correntes da crítica e da história da arte relegaram para o plano da história da filosofia as questões relacionadas com os problemas estéticos. Procurando assim definir objectos mais precisos, capazes de ser classificados e compreendidos na sua lógica patrimonial, sem ser afectadas pelo problema da qualidade ou da verdade estética.

Não deixa de ser lamentável que tentativas pioneiras como as de um Heinrich Worringer, de um Worringer ou de um Alois Riegl¹²⁵, feitas no princípio do século

¹²⁵ Worringer, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung*, edição francesa ed. Klincksieck, Paris, 1986. Riegl, Alois, *Le culte moderne des monuments*, trad. francesa ed. du Seuil, Paris, 1984. Este último foi autor de um conceito chave para a história crítica da arte: *kunst wollen*, que se poderia traduzir pelo querer artístico ou por vontade de forma.

XX, para estabelecer princípios de uma história crítica dos estilos – que não foram senão modos de aproximar conceptualmente a história da arte da reflexão estética – não tenham tido, depois, continuação em outras obras igualmente esclarecidas nos seus propósitos. Com o que teriam beneficiado quer a história e a crítica, quer a estética, quer a própria arte.

Todavia há razões suficientes para perceber que, sendo a história da arte uma forma da história da cultura, não se devem excluir dela as possibilidades de uma reflexão sobre as formas do pensamento que revestiram ou que foram revestidas pelas formas plásticas.

Parece pacífico hoje perceber que uma forma plástica é sempre, e por princípio, uma forma estética. E que uma forma estética – ou uma forma considerada do ponto de vista da estética – só alcança a sua total pertinência quando expressa sob uma forma plástica.

Torna-se assim possível definir uma perspectiva analítica das formas como núcleos essenciais de elaboração de um pensamento estético, capazes de suportar e de potenciar o próprio discurso, mesmo se não se esgotam nem confundem em formulações discursivas.

Quando pensamos numa obra clássica como a justamente célebre *Vénus de Milo* podemos, a partir dela, estabelecer princípios de organização do cânone estético grego da sua época e inferir, a partir dessa leitura, uma compreensão do fenómeno estético na Grécia, não apenas formal como conceptualmente.

Do mesmo modo que, se olharmos para o *David* de Donatello ou para um quadro de Tiziano ou de Georges de la Tour se nos torna perceptível o modelo de compreensão estética que vigorava nas respectivas épocas e sociedades, mesmo se, por trás deles, está sempre como motor primeiro o próprio génio singular desses artistas.

Desse modo, uma história crítica da arte pensada em termos actualizados, deverá também ser, do meu ponto de vista, uma história das ideias estéticas. Ou seja, uma formulação suficientemente alargada para permitir que se compreenda que nenhum fenómeno artístico é dissociável de um fenómeno estético, de que é, ao mesmo, tempo inspirador e expressão por excelência.

A crítica da arte e a noção de campo artístico

Pierre Bourdieu utilizou a noção de campo para diferenciar um certo tipo de actividade na sua especificidade material. A noção de campo artístico, que gostaria de recuperar aqui, serve-nos precisamente para designar a especificidade do processo artístico.

Se é verdade que a arte está sujeita a múltiplas contaminações – nomeadamente daquele âmbito largo que, há um século atrás, Baudelaire designou como *l'époque, la mode, la morale et la passion* – o facto é que ela só pode ser entendida com algum rigor quando pensada na sua especificidade. Ou seja, a partir

da rede de relações que se estabelecem entre os vários saberes que a accionam ou que a estudam, que a reflectem ou problematizam, bem como a partir de um certo número de conceitos que a distinguem de outros campos concretos ou materiais da actividade humana.

As formas da arte só fazem pleno sentido quando estudadas no interior dessa rede que designei por campo artístico, onde temas como representação, espaço, perspectiva, etc., são correntes, e onde a informação que circula se relaciona com a conceptualização que lhe é própria.

Evidentemente que uma tal situação tende para deixar de fora os não especialistas. Mas tão-pouco se espera que a meteorologia ou a biologia, que são ramos do saber tanto quanto a estética, sejam discutidas – fora do âmbito de considerações empíricas e circunstanciais – por grandes faixas de público.

É muitas vezes essa especificidade do trabalho artístico e das teorias que o interpretam que fecha as portas de uma compreensão mais imediata que alguns poderiam achar desejável.

Mas é também ela que permite que certos temas tão abstractos como o da representação possam ser discutidos num determinado nível de exigência e de rigor. Por exemplo, a capacidade de perceber que existem mecanismos de representação do espaço que são típicos da pintura, tais como outros há que o são da escultura. Mas, também, que estes podem ser ensaiados em sentido oposto: os da pintura na escultura e vice-versa, como de facto tantas vezes ocorre.

Se não compreendermos isto profundamente¹²⁶, não chegaremos a perceber uma dimensão essencial do Barroco e da sua plástica de teatralidade, em que a pintura assumiu muitas vezes uma dimensão escultórica no seu processo representativo, tal como a escultura decorativa recuperou uma espécie de sistema da pintura ao nível da sua expressão construtiva. Ora, uma discussão destas só se torna possível no interior de um determinado registo de tematização especializada que, não pretendendo ao rigor da ciência, necessita assim mesmo de uma terminologia rigorosa.

O campo da arte é pois o contexto em que mutuamente se iluminam conceitos e práticas, de tal modo que se pode constituir uma especificidade quer ao nível do fazer quer ao da sua interpretação.

Evidentemente que um tal processo exclui da discussão artística muitos interlocutores e, naturalmente, todo aquele público que se sente atraído por aspectos exteriores que mais directamente se associam à arte em virtude do seu prestígio e do seu brilho social. Mas é necessário insistir nesta dimensão de especialidade, sem a qual se poderão ver justificados todos os relativismos, assim como todas as ideias que pretendem fazer dela uma actividade destinada a toda a gente.

¹²⁶ A este respeito foi essencial também o contributo de Wolfflin. Cf. op cit.

Podendo ser vista por todos, a arte não deixa de ser uma actividade cujo conhecimento exige uma preparação longa e longamente amadurecida, capaz de reflectir na complexidade dos seus próprios conceitos. Sem o que se arrisca a ser confundida com um mero espectáculo a que não pode nem deve reduzir-se. O que tão-pouco significa que a discussão sobre arte se deva encerrar num mero debate de académicos, fechados sobre o seu próprio mundo.

De facto, como qualquer outra instituição, a artística tende a fechar-se sobre si mesma, excluindo aqueles que dela se querem aproximar sem os instrumentos de análise que a tornam compreensível.

Também, como acontece com as demais instituições, a renovação do campo da arte passa pelo confronto com o seu exterior. É afinal o exterior da arte que a suscita para novas incursões e para alargar o seu campo.

Hoje, por exemplo, é através de uma forte politização ou do interesse por temáticas como as doenças terminais ou os problemas do multiculturalismo que a arte vê alargado o seu campo de tematização e de reflexão face ao mundo em que existe.

Tal como na Renascença foi na descoberta da natureza, da anatomia ou da psicologia que ela encontrou modelos e referências exteriores ao seu campo tradicional para se inovar e para se reformular, ou na época dos Impressionistas foi na atenção à ciência, com a descoberta da natureza da luz, também hoje a arte se refere às realidades contemporâneas que, atravessando-a no seu corpo, lhe garantem a continuidade.

É por isso que muitas vezes a renovação da arte passa pela agressão que é feita ao seu corpo institucional por outros que a querem penetrar e ganhar direito a ocupá-la igualmente. E tão-pouco devemos estranhar que a instituição reaja e procure garantir a sua salvaguarda. Esse *agon*, esse estado de perpétua guerra de que fala Harold Bloom a propósito da literatura, é igualmente um dos motores fundamentais do processo artístico.

Compete precisamente a uma crítica histórica da arte ser capaz de esclarecer a espessura conceptual da arte, fazer a cada momento o desenho da sua situação, compreender as suas transformações e ser competente no modo de comunicar o nível de maior ou menor inovação das obras que vão surgindo.

Mais do que tornar a arte numa questão acessível ao público – essa categoria vaga e recente que a modernidade erigiu como figura cúmplice –, compete à crítica histórica da arte ser capaz de perspectivar a densidade relativa das obras e das interpretações e conduzir a discussão dessas temáticas a níveis cada vez mais abstractos. Em suma, criando as condições de um campo artístico. Tudo o mais será induzir em erro e em falsas perspectivas quem dela se acerca para procurar alguma verdade que lhe é inerente. Até porque mais do que ao público, ela se destina a dialogar com os artistas e com os espectadores mais envolvidos com o desenvolver do processo artístico.



V. Conclusão: a história crítica da arte

Como referiu Giulio Carlo Argan, toda a história participa de uma inspiração crítica, tal como toda a crítica necessita de um fundamento histórico. Dir-se-á, na linha do seu pensamento, que estas são disciplinas que só têm a ganhar quanto podem mutuamente esclarecer-se contributivamente.

Como ele próprio escreveu, “Qual é a relação entre a crítica e a história de arte? Será correcto dizer que a crítica se ocupa da arte contemporânea e que a história se ocupa da arte do passado? Ou mesmo que a crítica se limita a estabelecer se uma dada obra é ou não é obra de arte, enquanto a história agrupa e coordena os factos artísticos segundo certos critérios de ordem, dos quais o mais frequente é o da sua sucessão no tempo? E, sobretudo, se uma coisa é a crítica e outra a historiografia da arte, poder-se-á sustentar que esta última seja não crítica quando é sabido que o processo da construção da história é um processo crítico? É óbvio que, se a história da arte é a história das obras de arte, o historiador deve certificar-se de que as coisas cuja história se predispõe a escrever são verdadeiramente artísticas: do mesmo modo, o historiador da civilização deve certificar-se da autenticidade dos factos e dos documentos sobre os quais trabalha. O critério da autenticidade é, portanto, fundamental tanto para o historiador como para o crítico (...) a não-autenticidade é repetição, e a repetição nunca é necessária, porque assinala uma demora ou uma paragem num processo de desenvolvimento; visto que o historiador reconstrói esse processo, elimina as repetições porque são insignificantes, tanto a nível histórico como artístico. Dado que a novidade ou a originalidade – conotações necessárias da obra de arte – se verificam comparando a obra que se estuda àquilo que foi feito antes e depois, e, portanto, estudando a situação da cultura figurativa em que se inseriu e que a modificou, é claro que o carácter artístico da obra não é diferente da sua historicidade e que o juízo crítico é juízo histórico, de tal modo que não pode existir nenhuma distinção, no plano teórico, entre crítica e história da arte. (...) Deve-se precisamente à formação de uma crítica de arte e à

actividade dos primeiros “conhecedores”, o facto de o interesse se ter progressivamente deslocado da história externa para a interna: para componentes da cultura do artista, para o modo como se entrelaçam e agem entre si no decurso da sua obra, para o tipo de processo através do qual a obra se formou.”¹²⁷

Além de Argan, cujas afirmações citadas gostaria de subscrever por inteiro, que escreveu sobretudo do ponto de vista da história da arte, poderíamos também considerar a tematização, feita especialmente a partir do que se poderia designar – ainda que equivocadamente uma vez que não são actividades separáveis – como o ponto de vista da crítica, por alguém como Clement Greenberg.

Greenberg, que continua a marcar um momento paradigmático do pensamento sobre arte produzido neste século, sobretudo a partir dos Estados Unidos, criando uma verdadeira legião de discípulos, foi um autor cuja reflexão sobre a forma permitiu perceber – ainda que por vezes nos apareça tintada por alguma teleologia de matriz hegeliana – uma linha mais ou menos directa que relacionou todo o processo da Modernidade com o de uma racionalidade. Esclarecendo assim o modo como se pode ler, progressiva e até evolutivamente, o processo da forma e a sua história desde Manet até Pollock.

Evidentemente que esta não pode ser tomada como a única leitura possível desse processo conceptual. O que importa admitir, porém, é que, quando olhada a partir de um ponto de vista crítico, a história da arte se esclarece de outro modo na medida em que autoriza novas avaliações, novos pontos de vista, novos modelos interpretativos. Estou em crer que um fenómeno como o da redescoberta de Vermeer no início deste século se ficou devendo em muito a este novo modo de aproximação entre história e crítica da arte.

Assim, também a história esclarece a crítica quando lhe serve para fundamentar opções ou tão somente para ocupar o lugar de um reconhecimento prévio da sua matéria. Na perspectiva de auxiliar a compreensão de certos fenómenos como projecções de outros já reconhecidos – as formas neo-barrocas em que insiste algum pensamento contemporâneo serão disso exemplo – ou, mais geralmente, na perspectiva de ajudar a ganhar alguma distância face a fenómenos que, num imperdoável desconhecimento do passado, passariam por ser surpreendentemente, ainda que também equivocadamente, inovadores.

A crítica é um modelo que permite aproximações de releitura muitas vezes insuspeitadas. Por exemplo, é possível perceber que muito do movimento chamado Neo-Geo, surgido na década de oitenta, reflecte alguns dos pressupostos do modernismo abstracto tal como foi postulado por Mondrian ou Van Doesburg. Isto parece mesmo ser óbvio. Mas já menos óbvio será compreender o quanto a abstracção monocromática de um Malévich é credora da estruturação espacial

¹²⁷ Cf. Argan, Giulio Carlo, *Arte e crítica de arte*, trad. portuguesa editorial Estampa, Lisboa, 1988, p.141.

de Cézanne, se não for por intermédio de uma perspectiva crítica da história. Assentes apenas no modelo histórico-classificativo – ou seja, naquilo que se convencionou como o modelo histórico tradicional – este tipo de relações escapar-nos-iam, não chegando a permitir as leituras transversais que nos esclarecem sobre o próprio processo de modificação das formas.

Sendo a leitura crítica sempre equacionada a partir de pontos de partida formalistas – e postulando-se desde já que a crítica não consiste em dizer bem ou mal, mas precisamente na tentativa de pensar para além desses termos, no sentido reclamado por Nietzsche que fundamentou muito do processo crítico moderno e contemporâneo – a inscrição do modelo crítico no interior do pensamento histórico é o movimento que permite, analogamente ao processo já referido no que respeita ao pensamento estético, redescobrir a História da Arte como expressão por excelência de uma História da Cultura.

Este volume reúne textos que, no seu conjunto, procuram tematizar alguns problemas ligados ao que designámos por teoria da arte.

Para sua melhor compreensão – uma vez que não foram inicialmente projectados como capítulos de um livro, ainda que alguns deles tenham sido escritos em períodos relativamente próximos – pareceu-me valer a pena organizá-los agora num conjunto dividido em cinco secções. Igualmente me pareceu de bom princípio não os alterar ou desenvolver relativamente à sua forma original, porquanto muitos deles estiveram na origem de publicações posteriores que se ocuparam com desenvolver aspectos já aí abordados.

Na primeira secção inclui-se um texto intitulado *da reprodução* e retomam-se três ensaios, dois deles inéditos, a propósito de Velázquez. Não sendo sobre mas a propósito, essas meditações partem da obra de Velázquez para procurar situar certas questões relacionadas com o processo criativo.

A segunda secção é constituída por outros três textos já anteriormente publicados num pequeno volume, há muito esgotado, que se intitulou *Animi-strenui – Para uma teoria do readymade* e cujas interpretações, a meu ver, permanecem válidas.

A terceira secção ocupa-se de reflexões variadas, algumas das quais foram objecto de anterior publicação, em revistas, sobretudo internacionais, ou em catálogos que já não se encontram disponíveis, e que igualmente se ligam ao tema principal do livro procurando colocar algumas questões suscitadas pela arte contemporânea.

A quarta secção, que dá título ao volume, retoma, com ligeiras alterações, um texto escrito para uma prova académica, que permaneceu inédito para além daquele breve número de pessoas que, na ocorrência, o leram.

Finalmente, a quinta secção é composta por um texto inédito que procura concluir com um sentido mais nítido o que os ensaios individualmente vão preparando.

Bernardo Pinto de Almeida

ISBN 978-989-625-345-5

