

## PARTE I -EXPLICAÇÃO



«A assinatura é falsa!»

4

## 1. A ARTE QUE É.

Os objectos e imagens produzidos pela civilização a que se convencionou chamar arte têm uma história diferente das coisas que não são consideradas arte. A origem e desígnio dessas «coisas» é um dos assuntos mais estudados e mais apaixonantes da história do homem. Como, porquê e quando se estabelece a distinção entre artefactos e objectos-arte? Quais os argumentos, equívocos e paixões teóricas, emocionais e antropológicas que montam a fundamentação das coisas que se chamam arte?

A ponderação sobre o que é arte e o que não é consiste tecnicamente em referir a arte à arte e devolver-lhe informalmente os seus paradigmas. Por exemplo: Picasso tentou «Picassar» toda a História da Arte fazendo versões e versões de pinturas já pintadas. O seu objectivo parece que passou ao lado da história e tem como explicação fazer a marca Picasso maior que a própria História.

O que é próprio da arte não é saber se é arte ou se se deve demonstrar que é. A arte é quando é. Quando uma coisa se transforma em arte não volta a ser só uma coisa, assim como uma pessoa que se torna artista não volta a ser não-artista.

Todos, artistas e não artistas, têm uma opinião sobre arte porque a arte é um saber colectivo condensado nas coisas que são arte. As dúvidas que se colocam sobre as coisas artísticas são necessárias mas inúteis: Existe uma anti-arte? É uma especulação ou uma prática? É comparável? É matéria ou argumento? É exacto aplicar metáforas e símiles? Participa nela a irracionalidade? Há uma ligação entre a vontade e a criatividade? É bonita?

A arte que é é uma fraude. É um símile. É por isso que a arte é o que é. É uma coisa que é. A progressão dessa consciência no pensamento daquele que é o executante dessas similitudes será:

- a) A arte é uma fraude mas o artista não se apercebe disso.
- b) O artista toma consciência de que a arte é uma fraude mas não o diz. Ou porque não tem a certeza ou porque isso o pode prejudicar.
- c) O artista deixa de ter a certeza que a arte é uma fraude mas diz que a arte é uma fraude — triunfo da visibilidade e propaganda.

- d) O artista apercebe-se de que ao dizer que a arte é uma fraude anula o carácter fraudulento da arte porque cria um paradoxo: dizer que é uma fraude é dizer que é uma fraude de uma fraude. O artista dissimula, já não precisa de dizer que a arte é uma fraude porque a arte já não é bem uma «fraude» — é um totalitarismo.
- e) O artista é uma fraude mas não se apercebe disso.

5



«Os jovens artistas arriscam bastante não achas?»

A causa das coisas que são arte é vontade de produzir símiles pelos artistas. Se aceitarmos que a causa da coisa arte é uma elaboração fabricada com o objectivo de ser «arte» através da hibridação de imagens com ideias, a combinação dá origem às formas ao entendimento e à classificação das coisas que se passam a chamar arte. A causa das coisas que são arte são causadas pela causa da arte e a causa da arte é a arte da coisificação. E sim, a arte é fazer uma coisa a partir de uma ideia, mesmo que seja uma pintura toda pintada de preto, ou azul, ou branco.

Uma coisa que no entanto não é possível é determinar se a arte tem um futuro, ou se é possível pensar no futuro da arte, mesmo com a ajuda das vanguardas e das teorias. O facto de existir arte é bom para o homem e para a cultura. A arte é parecida com a morte e além disso é-nos dada como o antídoto da morte (ou do esquecimento). Para a arte a morte é nada. (1) (2) Como a arte é qualquer coisa que persiste para além do bios e do ethos do artista e da dissolução dos elementos que estes constituem, a arte é a sensação que resiste ao des-sensacionalismo da mortalidade. A arte sensacionaliza a produção e o consumo. A arte é o que fica das civilizações. (3)

24

(1) «A hipotética inutilidade da arte é refutável. O seu porquê não está na satisfação do inferior e frugal mas na realização do superior e perene. Todos os meios para alcançar este estado extremo de felicidade são bons e naturais.» (PROENÇA, 2008)

(2) «De acordo com o que nos ensinaram os historiadores da pré-história, pode considerar-se que desde o primeiro sílex talhado ou desde o primeiro bisonte pintado em Altamira. O valor estético que Malraux crê distinguir no bisonte é só um valor acrescentado pelo „moderno“, um valor supérfluo. O único primordial, impossível de abolir é o valor de uso, à falta do qual, o que actualmente chamamos „arte“ não teria nascido, e sem o qual hoje morre a arte, abandonado a essa finalidade sem aparência de fim que chamamos „vanguarda“ e que não é mais do que o repúdio ou a impossibilidade de considerar a arte de acordo com o que é: uma salvaguarda perante a morte.» (CLAIR, 2010: 35)

(3) «Uma vida agradável, por mais sábia, honrável e justa, é insuficientemente aprazível sem arte. A necessidade da arte advém do suplemento que ela trás pelo facto de existir. É perfeitamente concebível um mundo sem arte, por mais belo, equilibrado, intenso ou perfeito, mas o facto de a arte existir melhora indiscutivelmente essas qualidades.» (PROENÇA, 2008)

## 2. A ARTE QUE NÃO É.

A arte primitiva não é primitiva nem é arte. Não é precisa a inclusão da palavra arte na classificação das pinturas feitas até ao aparecimento da escrita, embora seja uma terminologia comum a todos os estudos científicos a propósito destas manifestações representacionais — cave art, rock art, paleolithic art e primitive art.

O Alto Paleolítico está compreendido entre os anos 10.000 e 30.000 anos a.C. Durante estes 20.000 anos foram realizadas, com uma grande uniformidade de estilo e assunto, milhares de pinturas sobre paredes rochosas, sobrevivendo as que foram pintadas dentro de cavernas.

Estas representações são as primeiras manifestações de pensamento simbólico conhecido e o primeiro acto abstracto artificial; o homem moderno encontra simbolismo no corpo e no que vê, pensamentos que tem sem saber e a extraordinária capacidade «iconoplástica» que é a representação da natureza transformada pelo pensamento. Estas imagens não estavam associadas a nenhuma teoria mas sim ao princípio do pensamento simbólico e representam o primeiro acto abstracto artificial. Representar é apresentar de novo ou expor de outra maneira. A encenação da «representação» é a origem do que hoje chamamos arte. A representação é uma actividade prática porque só podemos representar se dispusermos de técnicas e objectos explicativos operativos e eficazes para que a representação se transforme em comunicação. Os resultados podem, em circunstâncias especiais, passar à categoria de arte porque excederam a representação em si mesma e as superfícies dessa actuação são os exercícios de condensação conceptual desenvolvidos por artistas e teóricos. Só representar não é arte — como a apresentação como artista não faz o artista. Representar uma ideia ou representar um objecto também não é em si mesmo arte. Observando o conjunto desta produção não é detectável, no entanto, uma evolução formal progressiva ou o desenvolvimento de uma «prática artística» consciente, regular, com experimentação e com uma reconhecida diferenciação do tipo de pinturas realizadas. As múltiplas hipóteses que se encarregam de explicar o fenómeno que é o desenho e a pintura feita sobre rochas e outras superfícies desde há 30.000 anos por humanos apontam as mais díspares origens e justificações filosóficas e científicas (BOAS, 1996: XIV). Porque é que durante todo este tempo as variações estilísticas destas representações não obedecem a nenhum critério evolutivo numa normal progressão do arcaico para o clássico e para o barroco? Era (é) o exercício da pintura uma excrescência civilizacional? Faz parte do humano pintar?

Franz Boas observa que «qualquer pessoa que tenha vivido com tribos primitivas, que tenha partilhado as suas alegrias e tristezas, as suas privações e abundâncias, que veja nelas não apenas objectos de estudo a serem examinados, como células a um microscópio, mas seres humanos pensantes e com sentimentos, concordará que não existe uma “mente primitiva”, um modo de pensar “mágico” ou “pré-lógico”, mas cada indivíduo numa sociedade “primitiva” é um homem, uma mulher, uma criança da mesma espécie, com o mesmo modo de pensar, sentir e agir que qualquer homem, mulher ou criança da nossa própria sociedade.» (BOAS, 1996: XIV)

É possível que a única vantagem que temos hoje em relação a esses primitivos seja a acumulação de informação. Do ponto de vista do «artístico» as homologias não são prováveis. Ou seja, o material cultural desses povos era um produto geográfico e social sem um desenvolvimento universal unívoco e historicamente intencional. Os produtos culturais eram apenas acções fechadas no tempo e na geografia.

Muito do que é ainda observável (ou residual) desta produção cultural indica flutuações e modificações, abandono de formas e integrações exógenas — as condições dinâmicas para a sua prática não estavam no entanto veiculadas a uma mensagem com intenção.

A abordagem de Mel Brooks no filme *History of The World* (1981) é uma mímica do comportamento artístico contemporâneo: a admiração da capacidade de representação. Espectadores incrédulos. A veneração. A valorização. O exercício da apreciação. Seguido da discórdia da valoração.

Na análise de Boas é extensa e serve para enquadrar a equivalência do material que consideramos artístico com aquilo a que chamamos arte.

«Nenhum povo conhecido, por muito duras que sejam as suas condições de vida, gasta todo o tempo e todas as energias na procura de alimentos e de abrigo; por outro lado, nem os povos que vivem sob condições mais favoráveis, e que têm plena liberdade para dedicarem a outras tarefas o tempo que não é necessário para assegurar o seu sustento, se ocupam exclusivamente com o trabalho ou, pelo contrário, passam os dias em completa indolência. Mesmos as tribos mais pobres produzem trabalhos que lhes proporcionam prazer estético, e aquelas a quem a natureza ou uma grande riqueza inventiva permitem uma vida mais descontraída, consagram grande parte das suas energias à criação de obras belas.

De um ou de outro modo, o prazer estético é sentido por toda a humanidade. Por muito diferentes que sejam os ideais de beleza, o carácter geral da apreciação é o mesmo em toda a parte; as canções rudes da Sibéria, a dança dos negros africanos, a pantomina dos Índios da Califórnia, os trabalhos de pedra da Nova Zelândia, os entalhes dos Malanésios ou as esculturas do Alasca produzem nestes povos uma atracção que não é diferente da que nós sentimos ao escutar uma canção, ao ver um bailado ou ao admirar um trabalho ornamental, uma pintura ou uma escultura. A simples existência do canto, da dança, da pintura e da escultura em todas as tribos conhecidas constitui uma prova do desejo profundo de produzir coisas que se revelam agradáveis através da sua forma e da capacidade humana de as apreciar.» (BOAS, 1996: 1)

Tudo o que está relacionado com a acção humana pode ser transformado numa acção estética. A mesma coisa pode e pode não ser arte. Só pode ser arte ou estético se adquirir ou incorporar um efeito estético formal como ritmo, simetria, sequência, repetição, ou um efeito imaterial como sensações auditivas, tácteis, visuais ou com sabor.

«Quando o tratamento técnico atingiu um determinado grau de excelência, quando o controlo dos processos envolvidos é tal que algumas formas características são produzidas, chamamos ao processo uma arte, e, por muito simples que as formas sejam, elas podem ser julgadas do ponto de vista da perfeição formal.»

«É difícil estabelecer com objectividade uma linha divisória entre formas artísticas e não-artísticas, uma vez que não somos capazes de determinar o ponto em que começa a atitude estética. Porém, parece certo que onde quer que um tipo definido de movimento, uma sequência de tons ou uma forma fixa se desenvolvam, tendem a transformar-se num padrão pelo qual a sua perfeição, isto é, a sua beleza, é medida.» (BOAS, 1996: 2)

A medida da forma ideal corresponde à expressão da capacidade técnica (muscular) em executar um objecto que não existe na natureza. A técnica prova o sentido da forma.

«Não existe nada que demonstre que a simples contemplação da natureza ou de objectos naturais desenvolve um sentido da forma fixa; nem temos qualquer prova de que uma forma estilística definida se desenvolve como um produto exclusivo do poder da imaginação do artífice, não guiado pela experiência técnica que lhe permi-

te ter consciência da forma. É possível que formas estéticas elementares, como a simetria e o ritmo, não estejam inteiramente dependentes de actividades técnicas; mas estas são comuns a todos os estilos de arte, e não constituem características específicas de nenhuma região em particular. Sem estabilidade da forma dos objectos, manufacturados ou de uso comum, não existe estilo; e a estabilidade da forma depende de uma técnica avançada ou, em alguns casos, do uso constante do mesmo tipo de produtos naturais. Quando se conseguem formas estáveis, pode dar-se início a um desenvolvimento da forma através de formas imperfeitas e, neste caso, a vontade de alcançar um resultado estético pode ultrapassar a capacidade do suposto artista. A mesma consideração se confirma relativamente ao valor estético dos movimentos musculares utilizados no canto e na dança.» (BOAS, 1996: 3)

«As obras de arte afectam-nos de maneira diferente. As emoções podem ser estimuladas, não só pela forma, mas por associações íntimas entre a forma e ideias que os indivíduos detêm. Por outras palavras, quando as formas exprimem um significado, é porque remetem para experiências passadas ou porque funcionam como símbolos.» (BOAS, 1996: 4)

A natureza não é arte. A natureza em si não é arte. Mesmo com uma condensação holística como: a totalidade das coisas que compõem um objecto artístico não são arte por causa da combinação artística ou natural. O prazer estético é despertado por formas naturais: uma flor, um pôr do Sol, um glaciar, etc.

O canto de um pássaro pode ser belo; podemos sentir prazer ao ver as formas de uma paisagem ou perante os movimentos de um animal; podemos apreciar um sabor ou um odor natural, ou uma sensação agradável; a grandiosidade da natureza pode provocar em nós uma vibração emocional; e a acção de um animal pode ter um efeito dramático. Todos eles possuem valores estéticos, mas não são arte.

“Por outro lado, uma melodia, uma escultura, uma pintura, uma dança, uma pantomima são produções estéticas porque foram criadas pela nossa própria actividade.” (Boas, 1996: 4) Ou seja, a Nartura: a natureza da arte. Se é verdade que existe na natureza um traço, uma medida e limites, e ligada a eles, uma possibilidade de produção, esta produção pode ser arte. A Nartura é a arte que é natural no universo artístico porque se manifesta através de uma obra e essa obra é originalmente e naturalmente arte. A representação da natureza numa superfície bidimensional é um exercício de condensação formal e não de conteúdo — é uma representação em si mesma.

O problema que uma coisa tem em ser arte é que a simples tentativa de representar algo, ou mesmo de comunicar graficamente uma ideia, não pode ser considerada arte; do mesmo modo que a palavra ou o gesto, através dos quais se comunica uma ideia, ou um objecto que implique a ideia de utilidade, não são, em si mesmos, um objecto de arte. Uma coisa só se transforma em obra de arte quando a representação é tecnicamente perfeita ou quando atinge um padrão. Ainda assim, não seria uma representação com um fim em si mesma ou uma acção consciente de um acto artístico.



Even in most primitive man the need to create was part of his nature. This need, this talent, clearly separated early man from animals who would never know this gift.



And here, a cave somewhere in the North American continent about 2 million years ago... (ohh-oh..)



... The first Artist was borne.  
(Ahh.. uhhu... ehhh!!)



(ohh-oooh!!!..) (hahaaa.. huu. aahhh!..)



(aaahh.. uhhu... aaah!!) (hänn..ahhaaahh...)



(uhh!!..HUUU..!!!) (Haa.. hruu.. aahhh!..)



(HU...HUU...!!! HOOOOO!!...) (HRUU.. RAAHHH!..)



And, of course, with the birth of the first artist...came the inevitable after birth...



The critic...



(hoooooo...huu..haa..) (hoo..haa!!!...)



(hooo.. hu..) (huu..haa..????...)



(pissing noise) (hoooo!!!..eaagh!!!...)

### 3. UNIREPRESENTATIO

EU REPRESENTO

TU REPRESENTAS

ELES REPRESENTAM

A representação envolve uma actividade prática. Quando o homem tem de representar um objecto, é confrontado com um problema que exige uma solução. A primeira solução não é uma realização artística mas prática. Estamos perante uma obra de arte apenas quando a solução possui beleza formal ou tenta alcançá-la. A obra de arte só começa quando o problema técnico é resolvido. Quando se dá a um homem primitivo um lápis e um papel, e se lhe pede que desenhe um objecto da natureza, ele tem que usar instrumentos que lhe são desconhecidos e recorrer a uma técnica que nunca experimentou. O resultado não pode ser uma obra de arte — a não ser talvez em circunstâncias muito especiais.

Tal como a criança, o artista principiante é confrontado com uma tarefa para a qual não possui preparação técnica, e muitas das dificuldades que assaltam a criança são também sentidas por ele. Daí a aparente semelhança entre os desenhos das crianças e os do homem primitivo. Ambos fazem tentativas em situações semelhantes.

Há um caso raro, narrado por Claude Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* sobre os índios Nambikwara que não possuíam linguagem escrita nem desenhavam: «Os Nambikwara não têm linguagem escrita e também não sabem desenhar — para além de fazerem linhas em ziguezague com pontos nos recipientes da comida. De qualquer forma, como tinha feito com os Caduveo, distribuí folhas de papel e lápis. A princípio, não fizeram nada com eles, depois, um dia, vi que estavam todos ocupados a desenhar linhas horizontais onduladas. Questionei-me o que estariam a tentar fazer, e depois surgiu-me a ideia que estariam a escrever, ou, para ser mais preciso, estavam a tentar usar os lápis da mesma forma que eu os usava, e que seria a única forma que poderiam conceber, porque ainda não tinha tentado diverti-los com os meus desenhos. A maioria deles fez só isso, mas o chefe tinha mais ambições. Pediu-me um bloco de notas e quando ambos tínhamos um, e estávamos a trabalhar juntos, se eu lhe pedia alguma informação sob um determinado assunto ele não respondia verbalmente e desenhava linhas ondu-

ladas no papel e mostrava-me, como se eu pudesse ler a sua resposta. Ele estava meio tomado pelo seu próprio faz-de-conta; cada vez que completava uma linha, examinava-a ansiosamente como se esperasse que o sentido saltasse da página e depois o mesmo olhar de desapontamento surgia-lhe na cara. Mas ele nunca admitiu isto e havia um entendimento tácito entre nós para efeitos de que os ininteligíveis escritos tinham um significado que eu pretendia decifrar; os seus comentários verbais eram imediatos obrigando-me à necessidade de perguntar por explicações.

Logo que juntou os outros membros do grupo, tirou de um cesto um bocado de papel coberto de linhas onduladas e representou a sua leitura, fingindo hesitar enquanto confirmava a lista de objectos que eu ia dar em troca dos presentes que me tinham dado. Esta farsa durou duas horas. Estaria ele a iludir-se a si próprio? O mais provável era querer espantar os seus companheiros, convencê-los de que estava a agir como um agente intermediário na troca dos produtos e que havia uma aliança com o homem branco que lhe permitia partilhar os seus segredos.» (LÉVI-STRAUSS, 1997: 356-357)

#### 4. TELEANTROPOS

##### PENSAR ANTES DE PINTAR OU PINTAR ANTES DE PENSAR.

«Os seres vivos, homens e animais, não estão só no mundo, eles são do mundo, e são isto precisamente porque são sujeito e objecto — perceber e ser percebido — ao mesmo tempo.» (ARENDR, 1981: 20)

A pré-história intelectual carece de história escrita ou falada. O involuntário legado gráfico e pictórico destes humanos sapientes não comunica connosco. Um situacionista diria que ninguém existe no mundo se a sua existência não corresponder a um espectador. Uma versão marxista admitiria que as obras não são do Homem mas dos homens. Um pós-modernista defenderá que os exercícios gráficos antes da escrita são os indícios da fabricação do simulacro e conseqüentemente da fraude.

Todas estas criaturas pintavam a aparência porque eram capazes de reconhecer e reagir a coisas: lutavam, desejavam, estavam a favor ou contra, acusavam e aplaudiam, riam e choravam — e não era uma coisa em que pensavam mas era necessário à sua percepção do mundo.

Viviam num mundo que não vinha de nenhum lado e que desaparecia para não se sabe onde. Havia coisas que mudavam e outras não. Uns morriam, outros não e outros nasciam. Eles eram e aparentavam, e isso era coincidente.

Havia uma realidade garantida para homens e animais que não era entendida como realidade. Ver e ser visto, cheirar e ser cheirado, tocar e ser tocado não era uma objectividade e que chamaríamos hoje de «consciência». (1) Não existia a ideia de pensar que «Eu sei que sou este e agora vou fazer uma pintura naquela pedra com a intenção de representar aquilo estou a ver e com um sentido que pode ser visto e depois compreendido pelos outros.» Aquilo era o mundo exterior: o vento gelado, os animais a passar, os sons, os cheiros. Tudo isso eram experiências tão surpreendentes e permanentes que a existência era como um palco em que se desenrolava uma peça, sem princípio nem fim e os animais apareciam e desapareciam numa encenação só para eles.

(1) Francis Crick, o Nobel da Medicina com James Watson pela descoberta da molécula do DNA em 1962, inventou o desenho da espiral do DNA antes de saber que a molécula era uma dupla espiral. No seu último livro *The Astonishing Hypothesis* (1994) teoriza sobre a consciência visual e sobre possibilidade da consciência ser uma acção molecular. «Na percepção, o que o cérebro lê é sobre o mundo exterior ou outras partes do corpo. É por isso que o que vemos aparenta estar localizado fora do corpo, embora os neuróticos que fazem a visão estarem dentro da cabeça. O mesmo se passa com o corpo. O que se conhece sobre ele não está agarrado à cabeça. Está dentro da cabeça.» (CRICK, Francis, 1995: 104)

A possível emergência de uma posição pessoal do tipo «a mim parece-me que...», com ocorrência impossível nos animais, corresponderia à metáfora Platónica de fechar os olhos do corpo para poder abrir os olhos do pensamento. Boas considera que «Deve ter havido um tempo em que o equipamento mental do Homem era diferente do que é hoje, desenvolvendo-se a partir de uma condição semelhante à dos primatas. Este período é muito anterior à nossa época e não encontramos qualquer vestígio de uma organização mental inferior nas raças humanas existentes. Baseando-me na minha experiência pessoal e na análise de dados etnográficos, creio que os processos mentais do homem são os mesmos em toda a parte, independentemente da raça, da cultura e do carácter aparentemente absurdo de crenças e costumes.» (Boas, 1996: XIII)

A falácia elementar das teorias que assentam na dicotomia do Ser e da Aparência foi descoberta pelo sofista Górgias. Num fragmento perdido do seu tratado *On Nonexistent or Nature* defendia que o Ser não é uma manifestação porque não aparece; aparecer (aos homens) é fraco porque não consegue Ser.

A incessante procura da ciência moderna de uma base que sustente as meras aparências forçou a abertura do campo das aparências para uma indefinição que o homem, uma criatura adaptada e dependente das aparências, não consegue compreender. Se o Ser se manifesta ultrapassa as aparências — excepto que não se consegue «viver» num mundo em que não há uma manifestação da sua própria existência. Aristóteles diz no Livro I da *Metafísica* que «os animais vivem de aparências e de memórias e a sua experiência do mundo é não-relacional. Os homens, além de relacionarem experiências, vivem também através da arte e da razão. As memórias das mesmas experiências (coisas) são acumuladas e produzem a capacidade para uma experiência única. A arte aparece quando muitas noções ganhas com a experiência, um julgamento sobre uma classe de objectos é produzido.» (ARISTÓTELES, 1991: 139)

## 5. MAIS RÁPIDO QUE A PRÓPRIA SOMBRA.

A origem da obra de arte e a origem da arte são coisas diferentes. Plínio o Velho (século I) na sua História Natural duvidava da origem da pintura. (Plínio, 1991: 324) Os Egípcios declaravam que foi inventada por eles há 6.000, anos antes de passar para a Grécia, o que é uma asserção não confirmavel. Os gregos afirmavam por seu lado que a pintura foi inventada em Sicyon, ou em Corinto, mas todos concordam que começou com o traçado de uma linha em volta da sombra de um homem. O desenho de um contorno circumscrip.

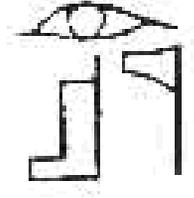
Plínio afirmava que muito já se tinha dito sobre a pintura. Conta a história de que foi através dos préstimos da terra que a modelação de retratos a partir do barro foi inventada por Butades, um oleiro de Sicyon, que satisfez a saudade da sua filha, apaixonada por um jovem embarcado, criando um relevo em barro a partir do desenho da sombra projectada por uma vela numa parede — similitude ex argila. A rapariga desenha o perfil do amante enquanto ele dorme e depois o pai impressionado com a semelhança esculpe uma imagem enchendo os contornos com barro. Os desenhos, pinturas ou estátuas, representavam ou eram substitutos dos mortos ou dos deuses.

A silhueta desenhada pela rapariga seria apenas um eidolon (aparição), uma imagem sem substância, um duplo intangível e imaterial do homem que tinha partido.

Para Víctor I. Stoichita, a natureza primitiva do primeiro acto de representação descrito por Plínio reside no facto de «o primeiro acto de representação de uma imagem pictórica ser o resultado da directa observação do corpo humano e a sua representação por projecção.» (STOICHITA, 1999: 12) (1) Este modelo de transposição reducionista era restrito à natureza do procedimento e sem a intervenção do artístico. Uma representação de uma representação. A primeira pintura não era mais do que uma cópia de uma cópia. Só com a intervenção do artístico (feita por artistas) é que o estereótipo da projecção plana é substituída pelo relevo ou por outras formas de representação ou convenções do visível.

(1) Stoichita profissionalizou o papel da sombra na arte. Um campo que não mereceu grande foco mas que hoje requer uma atenção especializada — a recente exposição de pintura «La Sombra», no Museu Thyssen-Bornemisza em Madrid (2009), confirma este interesse. O assunto: a representação da sombra não foi uma acção histórica premeditada e a sombra numa pintura não foi executada pelos artistas para mais tarde pertencer a uma categoria.

Eventualmente a arte encontrou formas diferenciadas de se manifestar, descobrindo a luz e a sombra, contrastes de cores, para elevar os efeitos recíprocos. Depois descobriu-se o efeito do brilho — uma coisa diferente da luz e da cor. (2) A oposição entre brilho e luz e sombra chamou-se contraste (tonon), enquanto que a justaposição de cores e suas passagens (comissuras) de uma para outra foi chamada harmonia (harmogen). A pintura obtida através da representação da projecção remete para o mito da origem da arte e da origem do conhecimento.



Desenho da palavra OSÍRIS: OOS (trono) IRIS (olho). A bandeira indica que se está na presença de um deus. (Gombrich, 2006:35)



7

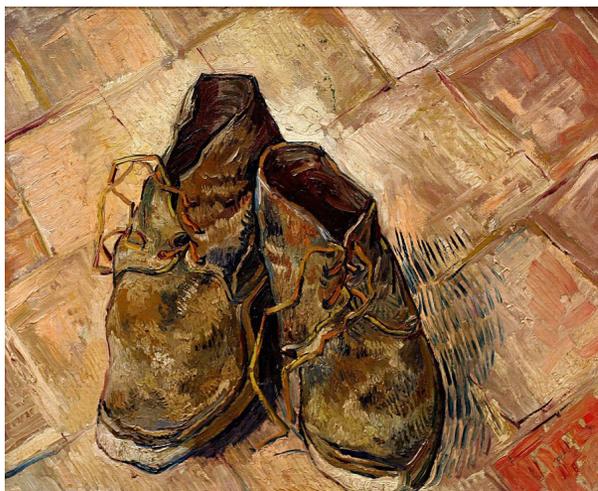
O prisioneiro A (Artista) descobre o caminho para a luz do dia em C e é morto pelos outros prisioneiros em D.

37

(2) A revolução na história de Flatland de E. W. Abbott (publicado pela primeira vez em 1884) é conduzida pelo pintor Chromatistes quando inventa a cor e simula a profundidade permitindo a figuras socialmente inferiores aparentarem, depois de pintadas, um status superior.

## 6. SAPATO-COISA.

Aparentemente, o questionamento sobre as primeiras coisas é uma demanda da natureza do homem. A inquirição sobre o princípio do fenómeno artístico faz uso de uma sensibilidade metafísica que parece indicar um caminho parecido com os construtores da linguagem. Ora, uma grande parte do pensamento contemporâneo assenta



na leitura, interpretação, tradução criativa e transplantação de elaborações em línguas (e traduções) cuja associação e combinação simbólica permite uma formulação aberta, cândida mas ao mesmo tempo com profundidade indeterminada.

Parece complexa a argumentação para responder à pergunta abstracta: «O Que É a Arte?» Heidegger dá como exemplo a pintura Os Sapatos de Vincent van Gogh. (HEIDEGGER, 1998: 29) Uns sapatos, como qualquer peça de equipamento, são bons quando são fiáveis

e funcionam sem obstrução. Têm a qualidade de instrumentos. São bom design porque são coisas que usamos mas ignoramos. Heidegger sugere que acontece uma coisa diferente quando se olha para uma pintura que representa um par de sapatos.

A virtualidade da língua alemã permite identificar uma protodimensão preliminar e mais duas dimensões, ou eixos, na forma como um par de sapatos existe numa pintura.

Verificada a existência ou qualidade biaxial em que um par de sapatos existe, considera-se em primeiro lugar a realidade física: peso, textura, cor e qualidade de uso.

Em segundo lugar, e simultaneamente, a pintura introduz-nos no mundo ao qual pertencem os sapatos. A conclusão extraída é que uma pintura que representa uns sapatos (de um artista) demonstra o duplo propósito da arte.

A arte confronta-nos com a Terra, com a Natureza, ou seja, a realidade não-humana. Por outro lado, a arte apresenta a terra ao mundo e encerra o contexto histórico humano. Os objectos artísticos conseguem veicular esta função porque eles próprios têm

9

uma dupla natureza. Não podem existir sem matéria e têm propriedades físicas — a música é som e a pintura é cor — mas também não podem existir só como material, como os objectos de uso utilitário.

As obras de arte transcendem o seu material e concedem ao material a propriedade de o ser pela primeira vez. O que é um pensamento eminentemente poético. A obra de arte surge pela moldagem (artística) de um material que é só material e que passa a arte no momento em que à natureza é acrescentada humanidade.

O outro exemplo que é apresentado por Heidegger para defender esta quiddidade (1) é o templo grego — ao olhar para um templo grego compreendemos o peso e a cor do mármore de uma forma diferente de como olhamos um bloco de mármore.

Curiosamente estes dois exemplos de pintura e arquitectura correspondem a imagens e não a linguagem que é um material muito mais intangível. Pode ser que Heidegger tenha escrito um poema inspirado numa pintura que representa uns sapatos — «Onde não há linguagem... também não há abertura para o que é.» «A linguagem, por nomear entidades pela primeira vez informa as palavras e trã-las para a aparência.» (HEIDEGGER, 1998: 27) Ou seja, só falando e escrevendo sobre qualquer coisa é que podemos compreender o que é que essa coisa significa. E isso é a outra coisa que faz com que a arte seja arte, o facto de ser descrita e explicada por palavras.

O artista, pelo menos até ao século XX, está muito distante da coisa e da obra. A actividade subjectiva não era experimentada na realização da obra. No caso de Heidegger (e em toda a produção teórica sobre arte no século XX) a manipulação poética da linguagem permite a invenção-soma de sentidos novos para a coisa-obra-de-arte.

Um exemplo seria dizer: «O que é que está em obra na obra?» Um par de sapatos? O par de sapatos é uma entidade. Uma entidade está representada numa obra. O par de sapatos representado é uma obra-entidade que é no modo como é, ou seja, «está em obra um acontecer de verdade.» É aqui que acontece a obra de arte: «Na obra de arte, põe-se em obra a vontade do ente» e «a essência da arte seria a verdade do ente posta em obra.» (HEIDEGGER, 1998: 31)

(1) Quiddidade (quiddity) — a natureza ou qualidade essencial de uma coisa que a faz diferente e distinta de outra coisa e estabelece a sua identidade. W.V. Quine em *Quiddities* fala da qualidade simbólica e metafórica da linguagem. Refere que nos primeiros hieróglifos egípcios «trazer» era representado por uma tigela com pés.

A verdade (a coisa que é), libertou a arte dos cânones do Belo e da Beleza (e, portanto da estética) e o objecto de arte passa a ser a reprodução da essência geral das coisas, agregado a uma superestrutura que contém o elemento artístico. Mas, como é que se pode tirar da obra de arte tudo o que são relações com o que é outro e não ela? Por um lado, não há dúvidas de que a origem da obra de arte é a arte, que o artista é a origem da obra e que a obra é a origem do artista. Por outro lado, o papel do artista e de todas as coisas que estão à volta da coisa arte são romantizadas. O artista é um demiurgo purificador que quase não precisa de fazer nada. Através dele, a obra deve ser libertada para o puro estar em-si-mesma. Justamente, na grande arte, e só ela está aqui em questão, o artista permanece indiferente em relação à obra, quase como um acesso para o surgimento da obra, acesso que a si próprio se anula na criação. O Belo e o Sublime são funções opcionais.

O artista fica com a função definida. A obra de arte fica definida a seguir. As próprias obras encontram-se e estão penduradas nas colecções e exposições. Mas estarão elas porventura aqui em si próprias, como as obras que elas mesmo são. Ou não estarão antes aqui como objectos do funcionamento das coisas do mundo da arte? As obras tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado. As autoridades oficiais tomam a cargo o cuidado e a conservação das obras. Críticos e conhecedores de arte ocupam-se delas. O comércio da arte zela pelo mercado. A investigação em história de arte transforma as obras em objectos de uma ciência. «Mas a obra é o que possibilita os criadores na sua essência, e o que, a partir da sua essência, precisa dos que a salvaguardam. Se a arte é a origem da obra, então quer isto dizer que deixa surgir, na sua essência a co-pertença essencial na obra dos que criam e dos que salvaguardam.»(HEIDEGGER, 2005: 57)

40

Marcel Duchamp defende um cânone diferente e garante a posição do artista: «Consideremos dois factores importantes, os dois pólos da criação da arte: de um lado, o artista, do outro lado, o espectador, que mais tarde se transforma na posteridade. Aparentemente o artista actua como um ser mediúnico, que, a partir do labirinto para além do tempo e do espaço procura o caminho para o entendimento. Se dermos os atributos de um médium a um artista, devemos negar-lhe o estado de consciência no plano estético sobre o que está a fazer ou porque é que está a fazer. Todas as suas decisões na execução artística da obra assentam na pura intuição e não pode ser traduzida em auto-análise, escrita, falada ou mesmo pensada.» (DUCHAMP, 1957: 28)

Artigramas endoartísticos (definir em nota):

- A origem da obra de arte é a arte.
- A arte existe dentro da obra de arte.
- A arte é uma obra de arte.
- A origem da obra de arte está na origem da arte.
- A origem da obra de arte é originada para arte em si.
- A obra de arte é a origem da obra de arte.
- A obra de arte dá origem a arte.
- A obra de arte tem origem numa coisa que é arte.
- A obra de arte consiste numa coisa que é arte.
- A obra que é arte é obra e arte.
- A obra que é obra de arte é arte.
- A obra de arte é originada pela primeira obra de arte.
- A obra é em si.
- A arte é em si.
- A coisa é em si.
- A obra de arte é em si.
- A coisa na obra de arte é em si.

## 7. CONDIÇÃO-MOTIVO-CAUSA.

Numa homologia com o paradigma artístico ou o conjunto das coisas que se denominam normalmente como arte teríamos: um paradigma artístico são realizações artísticas universalmente reconhecidas que durante um determinado período de tempo fornecem um modelo de problemas e soluções a uma comunidade de praticantes. Assim pode-se explicar porque é que há estilos, modas e ismos. Um paradigma artístico é um momento parecido com uma descoberta funcional ou técnica. Por exemplo: o escultor de Kouros (1) grego que decidiu, contra a normalidade, fazer avançar o pé esquerdo da estátua, representou uma solução formal que estabeleceu uma nova maneira de fazer incorporando ao mesmo tempo estabilidade construtiva.

10



42

(1) Kouros: estátua grega de jovem rapaz do período arcaico.



11

## 8. A ARTE E OS SEUS DESTRUÍSMOS.

O conceito do que é arte está vinculado ao que se chama ARTE — uma metaforma que tanto pode ser uma bandeira numa batalha a ganhar ou já perdida. No entanto, aquilo que se pode chamar arte apresenta-se como tautologia do seu próprio conceito. «Como toda a gente sabe a arte é tudo aquilo a que chamamos arte.» (CROCE, 1965: 3)

O conceito de arte determina os modos de relação (e hara-kiris) com o que é e com o que não é arte. Os próprios momentos de recusa, dissolução ou liquidação do conceito de arte, são espaços de especulação que não criam uma alteridade efectiva relativamente à arte, servindo apenas para alargar o território de interesses e conflitos que com ela se relacionam.

O conceito de arte é de algum modo irrelevante, na medida em que opera como conceito. É uma cobertura vaga e um pavimento mole que enquadra todas as coisas. A arte é a ubiquidade da apropriação sob o signo da não-funcionalidade. Os objectos semi-funcionais dos «primitivos» são o oposto do displacement perverso operado pelo ready-made duchampiano. (1)

Na tentativa de libertação do conceito está presente uma fuga às questões que as obras de arte pertinentemente põem e puseram ao longo da história.

A questão é que nem sempre as obras de arte põem questões. Muitas vezes é o próprio conformismo a velhas práticas que é desviado do seu âmbito e só parece questionar porque os artistas, perspectivistas e fetichistas da interrogação, acham que alguns objectos fazem mesmo perguntas. Outras vezes, as questões são só transmitidas como uma forma de conformismo institucional, como a cultura da «transgressão» e da adolescência perpétua — a memória histórica seria o conjunto de imagens que se abrem umas às outras e que nos conduzem à actual situação de receptores dessas imagens e transformadores delas.

43

(1) «A arte-negócio é o passo seguinte à Arte. Comecei como um artista comercial e quero acabar como um artista de negócios. Depois de fazer uma coisa chamada “arte” ou lá o que se chame, dediquei-me ao negócio da arte. Eu queria ser um Homem de Negócios da Arte ou um Artista de Negócios. Ser bom nos negócios é a forma mais fascinante de arte. Durante a era *hippie* as pessoas puseram de lado a ideia de negócio — diziam “Dinheiro é mau,” e “Trabalhar é mau,” mas fazer dinheiro é arte e trabalhar é arte e bons negócios são a melhor arte.» (Warhol, 2007:198)

Aquilo que é arte reporta-se a um conjunto de interesses que manipulam o conceito e a área gerada pelo conceito. É uma invenção feita a partir da mais naïf intenção teórica mas ineficaz para explicar à posteridade as aspirações vagas de um determinado período artístico.

O conceito artístico é desnecessário e apenas determinado politicamente por aquilo que parece ser o art world e as suas manias dominantes. As vacilações económicas e as imprevisíveis conjunturais macro-político-religioso-económicas são mais determinantes do que enunciados intelectuais.

Os conceitos artísticos são uma forma de legitimação de poderes dentro do mundo artístico numa forma muito particular, parcial e dependente de contratualidade.

O domínio Arte está definido por aquilo que fomos chamando arte. Um hábito e um consenso. A dita «arte pré-histórica» não se chamava arte e as palavras que denominaram coisas a que hoje chamamos arte tinham implicações e aplicações muito diferentes. É uma abrangência informe feita de *sensus communis*. Para isso servem as categorias históricas e temáticas que, de facto, separam as coisas artísticas, extremando e particularizando critérios que domesticam os poderes, benéficos ou maléficos, de coisas que passam por obras de arte.

Pode ainda assim ser detectável uma obscuridade na definição do conceito sobre o que é arte. Obscuridade, indecifração, pensamentos menos claros, abstrusidade e vontade por uma violência negra e primordial. Foram e são as tautologias que derivam das realizações artísticas um despertador para a violência e para a rebelião.

O que fazer com a estabilidade e comodidade dos critérios teóricos para a apreciação do objecto artístico depois de tanto input da sociologia, da economia e da tecnologia? O que é ocultado e não partilhado com o observador faz parte de uma memória escondida da arte é uma das ilusões do presente — como a sua amnésia.

O que não é arte são todas as coisas que ainda não foram admitidas como arte ou que não são comercializadas como arte (podia muito bem ser uma cláusula dos herdeiros Ready-Made). Ou então, pelo contrário, a arte é uma coisa tão nobre, elevada e pura que quase toda a arte ainda não é arte.

A questão é saber se «obras em si» nos dizem alguma coisa, se têm uma existência que lhes é própria e se vivem para lá de uma codificação, como um conjunto de marcas

que por inexplicável desígnio adquirem um sentido e uma intencionalidade. Ou então tornam-se intencionais onde não se queriam tornar intencionais numa espécie de inconsciente operático.

a) A substância da arte não é a Arte. O assunto da arte não é a Arte. O principal assunto da Arte são anedotas, acontecimentos, mal-entendidos, fúrias sobre coisas ou seres. Tudo pode ser arte, mas nem tudo pode ser belo. Há coisas belas que não são arte e que despertam sensações extremas. Por outro lado há coisas artísticas que não são belas, também não são feias, nem giras, nem curiosas, nem camp (nota sobre camp- Susan Sontag). O desejo por coisas feias representa a autocomiseração e revolta não declarada pelo consenso sobre as coisas que são publicamente declaradas belas: o expressionismo, o surrealismo, o gótico, o pós-modernismo, etc. Assim, não há o «Belo», assim como não há o «Feio». Tudo depende deste adjectivo que funciona como mecanismo pernicioso substanciador e/ou glorificador de hábitos qualificativos, imponderação, instintos descontrolados e desconhecimento.

O nascimento das ideias é uma exercitação cuja prática está explicada em abundante bibliografia técnica. As ideias no campo artístico parecem incluir o uso de um software mais extenso em que ocorre a participação do acaso e a exigência da prática da sua consciencialização — acrescentando a esse procedimento a memória relacional. Tentar estabelecer uma demarcação entre o que é arte e aquilo que se pensa que é arte apenas serve para estabelecer uma confusão lógica. Mas criar confusões lógicas pode originar boas ideias e más ideias. É possível pensar ou meditar no nascimento de ideias como se se tratasse de uma necessidade de variação, de ligeira oscilação. Mas as ideias não nascem de um nada. Se bastassem ideias para fazer arte já há muito tempo que os filósofos a faziam.

A ideia de progresso em arte faz parte de uma exigência ética de superação. Essa superação é uma técnica de aperfeiçoamento que se ampara na ideia de que é possível um critério de verdade e de qualidade. O «progresso» parece pouco pertinente desde há muito e por isso não é claro se a arte progride ou evolui. A arte é uma vítima da vontade da civilização em procurar a diversidade e cansar-se com os estilos recorrendo para isso à moda e à ideia de obsolescência. O facto de aparentemente a arte não evoluir salva-a da obsolescência generalizada a que quase todas as coisas parecem condenadas.

Não é possível superar muitas obras de arte nos seus domínios nem opor-lhes outros que a excluam por desnecessária. Uma oposição fraca pode validar tudo e uma solução ecléctica é um beco sem saída.

b) A pintura e a arte existem. Primeiro, a pintura como categoria é menos equívoca que a categoria arte. Segundo, a arte como categoria ou conceito não é absolutamente necessária para a existência da pintura. O mesmo se pode aplicar a práticas mais avançadas e tecnológicas. As práticas duram enquanto se praticam, bem ou mal, como as línguas mortas, estilos ou modas.

c) Toda a iconologia é uma secularização. O assunto artístico é um assunto facilmente reconhecível. É o assunto que quase todos podem reconhecer: a fetichização da transgressão neuroticamente repetida pelas pop-porno-stars que vêem e que se vêem. Se a arte é representação, ou representa uma coisa (uma coisa que representa uma coisa), então a arte representa-se a si mesma e está singularizada num Logos. Essa coisa fala de uma coisa não homóloga nem semelhante. Dá-se um reconhecimento provisório. Ela dá-se a reconhecer e faz reconhecer. Mas não se dá a conhecer. Aristóteles, na Poética diz que «O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, a sua imitação incidirá num destes três objectos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais pareceram, ou quais deveriam ser.» (ARISTÓTELES, 2003: 143) Existe, no entanto, um conflito entre as palavras e as imagens. As imagens escondem palavras e as palavras escondem imagens. Mas também se revelam mutuamente. A cumplicidade entre o imaginado e o verbal passa por métodos de adequação e de fraude. A Pop Art, por exemplo, tentou substituir por uma nova iconologia a velha iconologia mas com o mesmo tipo de inspiração: standards religiosos, heróis mediáticos, temas burgueses e zénites capitalistas.

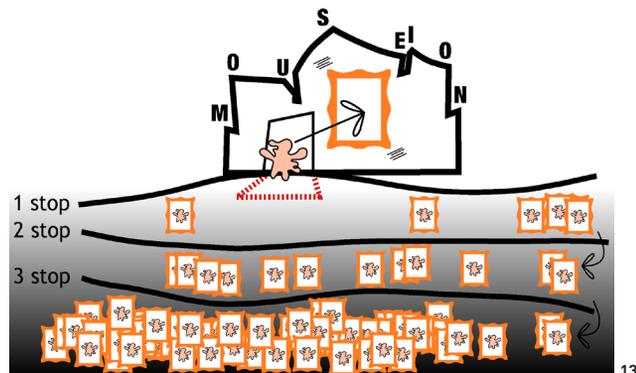
d) O equívoco da arte contemporânea é um equívoco. O discurso de legitimação da arte contemporânea está cheio de erros — o que é natural e edificante. Mas o desejo de persuadir e de justificar, que muitas vezes adquire tonalidades totalitárias, não teria acontecido sem uma literatura especializada empática e menos correcta.



e) A linguagem e as imagens pensam muito mais do que aquilo que é pensado sobre elas. Se a consciência artística não acrescenta valor ou conteúdo ao pensamento sobre arte, a falta de consciência sobre a produção de um objecto artístico é um nulo não contabilizável. Os procedimentos técnicos numa operação artística não são exteriores à coisa artística.

A temporalização a que as vanguardas submeteram a arte opõe-na a todas as pretensões de eternização e coloca-a num relativismo radical. A arte não é apenas uma arte que passa, mas uma arte que revive. A demonstração é fornecida pela lista de exposições que estão no mercado e das retrospectivas cada vez mais rápidas com habilidosas montagens. Tudo isso é pouco mais do que uma planificação artística estendida pela história.

«Hoje podemos apreciar muitas pinturas de iconologia cristã sem o peso anacrónico de algumas subtilezas na intenção ou de polémicas teológicas. São menos valorizados alguns aspectos conceptuais que nessas imagens eram da maior importância. São ignoradas cargas simbólicas que deram origem à adoração e ao sacrifício. Há coisas que são valorizadas mais do que outras porque há algumas coisas que já não falam de forma a serem compreendidas e o mecanismo museificador dos museus submeteu essas coisas a serem educadas, educativas e aborrecidas.» (PROENÇA, 2008) (1)



(1) «Existe uma noção, ligada à ideia das vanguardas, de que o insucesso inicial é uma condição para o sucesso futuro. Mas o que fazer quando essa minoria de artistas incompreendidos se torna a maioria?» «Pelo menos nos antigos Salon do século XIX as obras estavam penduradas uma ao lado das outras pelo que a competição pela atenção do espectador e da crítica era directa.» (SILVA, 2005: 503)

f) Há dois tipos de atitudes activas em arte: uma que responde às outras obras de arte ao nível técnico e conceptual, actualizando de um certo modo o seu paradigma. Outra que procura em si própria a especificidade de um discurso que só é essencial se for autónomo. Há obras que criam precursores que não foram nem seus modelos nem suas referências. Mas as obras referem-se fundamentalmente a si mesmas, àquilo que querem parecer. Neste caso, a utilização contextualizada apenas opera alterações de distorção e enquadramento que são na maioria das vezes superficiais e onde o factor que mais pesa é o reconhecimento.

g) Não é possível uma radicalidade sem uma racionalidade. Toda a arte radical procura esconder o seu carácter exageradamente racional dos enunciados e ânsia dos seus propósitos. Porém, a racionalidade é uma ficção cuja finalidade é a legitimação de um estado de inquietação. A radicalidade é uma necessidade catártica. A radicalidade em arte (e na política, com que a arte radical se gosta de confundir) sob um ponto de vista ainda mais radical está cheia de irracionalidade. Este esquema daria algo que se chamaria uma arte livre ou uma arte indiferente dos mecanismos de pressão dominantes. Uma arte que não é ressentimento mas que constitui voluntariamente uma inactualidade. Esta arte acabaria por criar um tipo de resistência não-reactiva, canalizando as suas forças para uma posteridade de excelência que não permite tradução imediata por incompreensão.

Como é que se pode ser absolutamente radical quanto às questões artísticas? Ser «anti-Arte», como os dadaístas, é apenas ser (previsivelmente) como um filho revoltado contra o pai que mais tarde repetirá as mesmas representações na categoria de pai, embora de um modo institucional mais falso. A honestidade conservadora era menos ínvia e mais criteriosa. A legitimação é um hábito omnipresente. A postura de hoje é desconfiar de todas as formas de legitimação, mesmo daquelas que se insurgem contra a legitimação — igual à má-consciência do surrealista ou do futurista quando se aperceberam que se tinham convertido em mercadoria. (1)

Toda a obra de arte é conservadora se insiste demasiado na sua legitimação sem aceitar o seu carácter transitório (ou periódico). O pudor perante a legitimação e o «sucesso» cria notórios problemas e engendra mais paradoxos. Esse pudor é também

(1) «Hoje, o valor económico da arte continua a subir. Para os artistas não tem valor que estejam a ser consumidos, uma vez que a razão porque estamos a ser consumidos tem a ver com o facto de que o que fazemos é politicamente ineficaz. Aquela pessoa ou aquela corporação pode comprar arte porque não causará nenhuma agitação.»<sup>1</sup> (KOONS, 1989: 45)

fruto de uma complexa auto-estima que invoca justificações que parodiam a própria desculpa.

h) O acto de contemplar uma obra de arte inicia ciclos de entendimento e desentendimento temporário. Este acto pode ser entendido pelo entusiasmo mas traído pelo parasitismo e acefalia da observação. Nem nas mãos do artista uma obra é de sua plena propriedade. Mas então se não é do artista, também mais nenhum espoliador se pode elevar acima da subjectiva, e tantas vezes estúpida, voz do artista. A obra de arte é o objecto perfeito para o onanismo verbal e a auto-felação curatorial. É uma superfície óptima para esmagar os timbres, autorias e combinatórias, e que só demonstram o carácter «ingénuo» do executante da contemplação. Na comparação com este exército militante de público-soldado, o Museu acaba por pertencer a um escalão inferior e hipócrita no ranking dos exterminadores da arte.

A arte não é memória nem actualização da arte. A tradução das memórias pode ser fiel ou infiel. Pode dissertar-se sobre Homero sem ter lido Homero. De facto, quase ninguém lê Homero mas somente traduções de Homero que nos esforçamos por interpretar. Toda a obra de arte contém o esquecimento da Arte. Assim como o Belo «em si» nos desvia o olhar das coisas realmente belas para a sua expressão apofântica.

i) A arte como memória da Arte é um equívoco. A arte fideliza tudo a equívocos mnemónicos. Não há rememoração hermenêutica possível. Mas também não cessa de haver rememoração involuntária, porque o passado, fantasmaticamente regressa com novas combinações de imagens.

j) Nenhuma arte é do passado nem sequer a antiga. Não há passado em arte. As histórias sobre arte são antologias que romanceiam imagens e informação recolhidas na dispersão dos arquivos às quais estão vinculadas datas e documentos — muitas vezes cópias interpretativas ou apócrifas. A forma como o passado é abordado não é «cronológica». As datas são algarismos que arrastam ficções. O passado é o que se gosta de ver hoje. É por isso que toda a arte é contemporânea.

## 9. FAZER OU NÃO FAZER COISAS.

Freud pensava que a humanidade na sua totalidade é vítima de uma patologia incurável chamada civilização. Na sua análise sobre Leonardo da Vinci começa por dizer que o objecto da investigação psicanalítica dos fenómenos psíquicos é normalmente «o material humano doente» e embora se tratando de um grande vulto da história, não vê objecção a que se aplique a um homem, mesmo que grande, as normas que definem o normal e o patológico.

No estudo que Freud faz da vida e obra de Da Vinci conclui, em primeiro lugar que a realização artística não foi o objectivo do artista. Leonardo terá usado as artes para conseguir um objectivo maior, tendo-lhe parecido na altura que esse seria o caminho mais eficaz. (1) A razão deve-se ao facto de ter deixado muitas obras inacabadas ou ter-se desinteressado pela continuidade do trabalho (a própria Mona Lisa é um trabalho inacabado). Freud, referindo-se aos escritos de Vasari, diz que «Leonardo da Vinci nos últimos momentos de vida auto-recriminou-se por ter ofendido Deus e os homens ao não cumprir o seu dever em relação à sua arte.» (FREUD, 1963: 31)

De que forma se relaciona o artista com o mundo artístico ao nível da produção? Uma obra de arte é uma obra cujo destino é o mundo artístico? Ou uma devolução ao âmbito do natural? Ou o fluxo normal da *artephysis*?

Será que tudo aquilo que o artista quer obter é reconhecimento do mundo artístico ou pretende algo mais? Sexo, dinheiro e glória? E se é algo mais, de que género é? Boas intenções ecológicas? Experiências místicas? Traduzir uma geração? Representar a civilização?

O artista hoje encontra-se perante mais uma profunda crise de valores, como tantas outras que sempre existiram. O século XX foi marcado por uma ávida instabilidade estética, tendo reivindicado como valor essa instabilidade. Mas enquanto essa instabilidade se segmentou em convicções apocalípticas, como se se tratassem de verdades absolutas, os momentos de eclosão (rápidos e curtos) são apenas assinaláveis como curiosidades historicisáveis para as quais se olha com nostalgia. A vontade de voltar a ser moderno no sentido banal e vulgar do modernismo esbarra com a impossibilidade técnica de se ser moderno.

(1) «Para a sua pintura isto teve como consequência a sua relutância em pegar no pincel — pintava cada vez menos e mais raramente, aquilo que começava ficava a maior parte das vezes inacabado, e preocupava-se pouco com o destino das suas obras. Foi também isso que deu azo às censuras dos seus contemporâneos, para quem permaneceu um enigma a sua relação com a arte.» (FREUD, 1995: 446)

O que leva os artistas a incorporar, traduzir, ou referir coisas do «passado» é o entusiasmo e a excitação que elas produzem a que corresponde um desejo mimético de igualá-las, de compreendê-las e de transformá-las. É uma não-indiferença e um cosmopolitanismo. Quem é indiferente ao passado cultiva um racismo — nisso os futuristas foram exemplares.

Um artista, mais do que a própria arte (ou o non-accomplishment de Leonardo da Vinci visto por Freud), está interessado em explorar as regiões do entusiasmo, suas vacilações, das perguntas múltiplas que provoca, da ambiguidade em que flui e do desejo produtivo que suscita. Mas para que o entusiasmo floresça é necessário incluir a banalidade vexatória e contrapicados de cínismo antigo travestido em late-post-modernism. Todo o fazer artístico supõe limitações e abre possibilidades. O que não há hoje é a firmeza ou o poder religioso que empurrou os artistas para a realização de grandes obras. Actualmente as exigências éticas são quase sempre medíocres. Os problemas apresentam-se mais absolutos e indicifráveis mas estão convertidos em maus pastiches da vox populi que exige compreender democraticamente as coisas que lhe são apresentadas como arte.

Para os artistas continua a existir a vontade enfrentar e extrair questões e doses de impensado dos antigos ou dos novos problemas. Isto é, ultrapassar as limitações e as possibilidades com a curiosidade.

A maior parte dos artistas descobre um «truque» ou «feito» que lhes assegura uma produção standard. É limitador na originalidade mas torna-os consequentes e específicos, vendáveis e reconhecíveis (Hartung, Fontana, Pollock). Outros, mais habilidosos, descobriram dois ou mais truques. Um artista dificilmente é pródigo em muitas invenções. Para Picasso um artista só devia ter 3 estilos durante toda a sua carreira.

Há artistas que arriscaram alternativas à via do estilo típico, como Pessoa, que serializou a dissolução do sujeito na heteronomização. À pintura de Picabia ou de Chirico são possíveis contrapartidas não-seriais. Em Picabia há uma lógica do esquecimento e em Chirico uma lógica da rememoração.

Aquilo que pretendem os artistas é que as suas «coisas» sejam um resultado deste tipo de esquema: operar por sucessivas serializações em que surgem «expliques» de rememoração e esquecimento. O cepticismo de Duchamp é a posição mais prudente e confortável, sem compromissos nem show-off.

O que um artista pensa do seu trabalho não esgota as interpretações a que o seu trabalho é sujeitável. Mas o que um artista pensa das coisas que faz — a maioria das vezes mediocrementemente e com ego pomposo — faz parte do seu trabalho e é mais significativo para a «compreensão» da sua oevvre do que a objectália que produz. Uma das coisas que o contemplador-complicador de obras-de-arte raramente aprecia são os assuntos ínfimos do métier, como questões técnicas, circunstâncias do momento artístico, etc. O artista é viciado no fabrico e faz do savoir-faire técnico a demanda pelo El Duende de que fala Lorca (1), e que o fixará idelevelmente na História. (2) Não há inconveniente nenhum em saber que os artistas conhecem técnicas e métodos de execução, ultrapassam o problema da representação sem hesitações e usam um repertório iconográfico clássico, moderno ou roubado sempre que for necessário. O problema está em traduzir o que os faz mover nessas paixões. O que interessa aos artistas na «antiguidade», por exemplo? Aparentemente são as hipóteses de combinatória múltipla que é oferecida (ajudando-os a pensar). A arte é apenas outra forma de pensar as coisas. Aparentemente as «musas» têm uma vocação enciclopédica e aguçam nos artistas a curiosidade por todo o tipo de histórias obrigando-os sem saber a falar e a produzir coisas sobre essa mole imensa de imagens produzidas ao longo da história da representação.



14

(1) O pintor Benjamin West, para além de presidente da Royal Academie of Arts (1895) também fica na história como a primeira vítima da burla do método de pintura renascentista perdido.

(2) «Todos os homens, todo o artista chamará Nietzsche, cada escada que sobe a torre da sua perfeição é à custa da luta que mantém com o duende, não com um anjo, como foi dito, nem com a sua musa. [...] A chagada do el Duende pressupõe sempre um caminho radical em todas as formas sobre velhos planos, dá sensações de frescura totalmente inéditos, com a qualidade de uma rosa recém criada, de milagre, que chega a produzir um entusiasmo quase religioso.» (LORCA, 1968: 110,113)

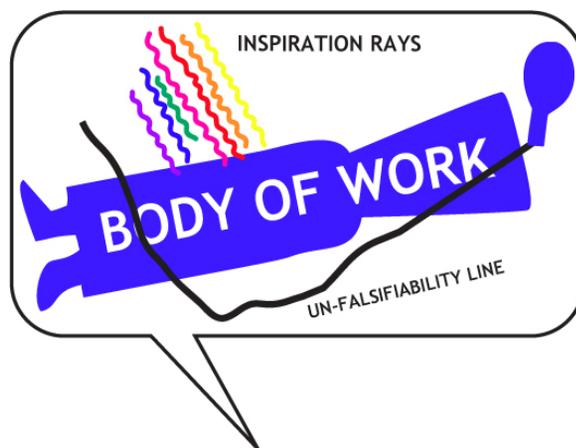
Há um lado perverso na utilização dos heróis da arte. Muitas vezes são só pretexto para uma legitimação das obras produzidas, do género: «Está a ver? Isto é uma citação do artista X, e ali do artista Y, não sei se compreende, olhe que estão aqui montões de referências a uma data de gente!».

O conhecedor pisca o olho e sente-se inteligente. O crítico anota e interroga-se: «Será uma utilização do tipo A ou do tipo B?».

Sem pensar, os artistas despejam pistas demonstrativas da inconsistência em que se encontram para que as coisas pareçam suficientemente óbvias e seja dada continuidade ao equívoco da apreciação da coisa artística. Toda a obra de arte se refere a uma série de outras, cria os seus precursores e dá-lhes uma razão de ser, estabelecendo relações insuspeitas entre coisas aparentemente díspares. (1)

Esse *ethos* ocupa as conversas dos artistas, faz parte de um enorme conjunto de sistemas locais de poder que por vezes que se entrelaçam e que conseguem sair da sua localidade para se encontrarem com a glocalidade que a versão supertribo da «globalização» proporciona. O *ethos* é sempre uma localidade, um grupo, as amizades, os interessados, os curiosos, os pouco interessados e os menos curiosos. O artista vive a forma como se localiza e como é localizado relativamente ao mundo artístico. Clientes, comissários, críticos, fãs e colegas, encetam guerrilhas tácticas para fazer e desfazer consensos. Mas cada um aguenta-se como pode.

O mundo artístico existe na medida em que o público aceita coisas a que se chama arte e que se consome numa produtividade acompanhada com social life, inveja, admirações extremosas, intrigas amorosas, vagas teorias e dinheiro. As funções sociologicamente estanques do artista/mediatista/crítico/comissário/galerista/consumidor são inertes porque o que é mais importante é que «A foi para a cama com B ou andou na escola com C». Não há indivíduos de «fora». Nem o comprador é de fora, nem o historiador, nem o sociólogo, nem o artista, nem sequer a pessoa que serve as bebidas na inauguração.



15

(1) «O artista domina os objectos; integra na sua arte objectos partidos, queimados, estragados, para os submeter ao regime das máquinas desejantes, que só funcionam se estiverem avariadas; apresenta máquinas paranóicas, miraculantes, celibatárias, assim como máquinas técnicas, pronto a minar as máquinas técnicas com máquinas desejantes. E mais: a própria obra de arte é uma máquina desejante. O artista acumula o seu tesouro para uma explosão próxima, e é por isso que se impacienta com o tempo que falta para que as destruições se venham a dar.» (DELEUZE, GUATTARI, 1995: 35)

53



16

A comunidade que determina a qualidade ou o valor de uma obra de arte tem em jogo interesses fortemente dependentes de redes complexas de estratégias, cujos propósitos e definições são por evidência suspeitos, registando-se uma natural imprecisão na independência das preferências. (1)

Embora a produção artística tenha como pólo de atracção a esfera da arte, o plano em que o artista se coloca não é um plano de profissionalidade pura, ainda que essa seja a sua situação em termos de statu quo. A profissionalidade garante assiduidade. O amadorismo postula um segundo plano de preferências e ainda um terceiro de imanências.

Vender arte ou dar lições de fazer arte tem um fundo prostituinte, embora esse fundo seja amável e tão legítimo como ganhar a

vida a vender opiniões sobre arte para os jornais, museus ou para o estado. Deste ponto de vista, Kant, Hegel, Husserl, etc. seriam mercenários (Sofistas) e todo o artista que tenha vendido uma obra de arte seria desqualificado. Situação na qual ficaríamos com um lote muito reduzido de filósofos e nenhum artista na primeira divisão. O mais notável de observar é o despudor hipócrita de alguns (a prostituição pela prostituição) e o excessivo pudor de outros que condenam como um anátema todo o comércio.

54

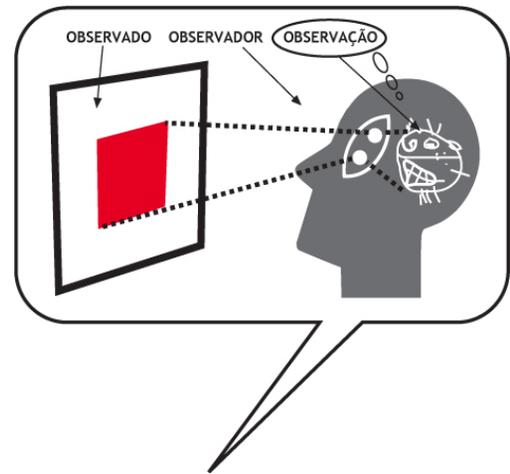
A partir do fim do século XX e propagado pela economia, estabeleceu-se um novo paradigma «cínico» em que o «valor» não interessa e as obras de arte são apenas uma flora de contexto ou figurações instantâneas do divertimento do poder.

As coisas que agregam o mundo artístico convidam à prática do «jogo da fama» porque não parece haver um jogo melhor. O artista raramente foi tão valorizado ao longo de toda a história. As leiloeiras vão possivelmente passar à frente dos museus fazendo reviver e rememorar todas as obras que se acumulam nos seus acervos e depósitos.

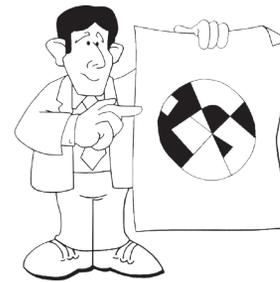
(1) Duchamp não duvidava de que «o acto criativo não é executado só pelo artista: o espectador conduz a obra ao contacto com o mundo exterior quando decifra e interpreta as qualificações internas da obra e acrescenta a sua contribuição para o acto criativo. Isto torna-se mais óbvio quando a posteridade dá um veredicto final reabilitando, por vezes, artistas esquecidos.» (DUCHAMP, 1957: 29)

Hoje, entre os artistas, há dois tipos de posturas: de um lado os que dizem que nada vale a pena porque o meio artístico já não permite que nada valha a pena. De outro lado aqueles para quem tudo vale a pena porque «tanto faz». (1)

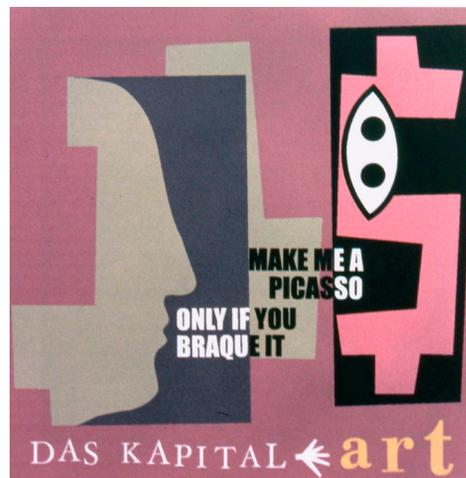
Nietzsche no livro que intitulou «Crepúsculo dos Ídolos», como paródia à última parte da tetralogia de Richard Wagner «O Anel dos Nibelungos», «O Crepúsculo dos Deuses», refere a falência da finalidade da arte desta forma: «*L'art pour l'art*. — A luta contra a finalidade na arte é sempre a luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral. *L'art pour l'art* significa: A moral que vá para o diabo! — Mesmo esta inimizade revela o predomínio do preconceito. Quando da arte se excluiu o fim da prédica moral e do melhoramento humano, não se segue daí que a arte não tenha finalidade, objectivo, sentido em suma, que seja *l'art pour l'art* — um verme que morde a sua cauda. Antes nenhum fim do que um fim moral!» (NIETZSCHE, 2002: 85)



17



18



19

55

(1) «Os artistas desenvolveram de alguma forma esta crise moral em que receamos ser eficazes no mundo. Criámos um certo tipo de jogos internos; desenvolvemos todas estas estéticas e todos estes formalismos. É uma estrutura totalmente ineficaz que não participa de todo no mundo exterior à arte. Fomos grandes sedutores e grandes manipuladores mas abdicámos do poder intrínseco à arte — a sua eficácia. A indústria do entretenimento e da publicidade retiraram estas ferramentas ao art word e tornaram-se politicamente potentes.» (KOONS, 1989: 44)

## 10. SER OU NÃO SER ... ARTISTA.

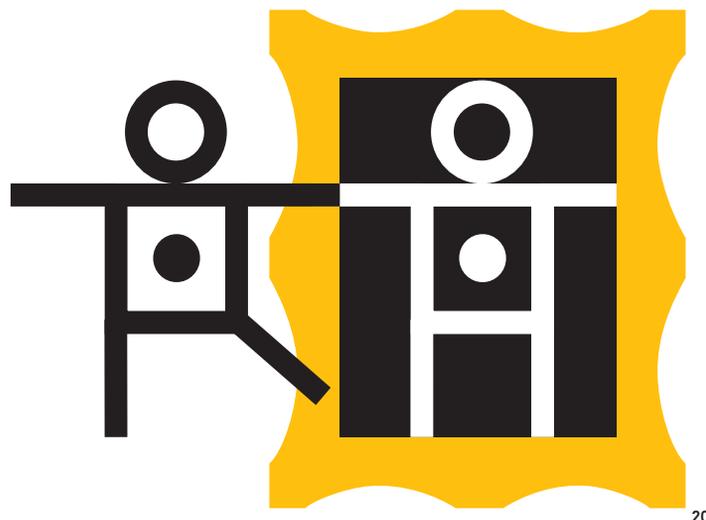
O mundo da arte está dividido entre as pessoas que são artistas e as pessoas que não são artistas. As pessoas que são artistas são consideradas artistas pelos outros artistas e pelas pessoas que não são artistas. As pessoas que não são artistas não são consideradas artistas; não fazem arte e são classificadas ou chamadas de espectadores, público, coleccionadores, clientes, mecenas, amantes de arte, investidores, comissários, patrocinadores, curadores, críticos e pessoas normais que vão ver arte.

A arte é na realidade uma perplexidade que assiste a todas as pessoas que não são artistas: como é que um artista é artista? A pergunta é fácil mas a resposta não. Há na história da arte e na história dos artistas (atenção à diferenciação) inúmeras histórias que falam dessa quiddidade (qualidade essencial das coisas) que é ser artista e fazer arte.

Quando ficou decidido que quem fazia arte eram os artistas e que essa elaborada retórica era uma singularidade operativa com uma estrutura informal de funcionamento masterizada pelos artistas. Os artistas fazem arte e as pessoas que olham e compram arte aceitam que os artistas estão a fazer uma coisa que é arte e que as pessoas que não fazem arte não fazem arte porque não são artistas. Ao artista é atribuído o poder e a responsabilidade de produzir uma coisa inútil que vai preencher «necessidades» não existentes das pessoas que não fazem arte. Os artistas produzem assim coisas que satisfazem, em maior ou menor grau, o «gosto», subjectividade, flacidez moral, sadismo, bestialidade, felicidade, criminalidade, sonho e ambição das pessoas que não são artistas e que não fazem arte. (1)

A grande interrogação é: porque é que não podemos ser todos artistas? Porque é que não podemos todos participar nessa grande manipulação que é fabricar objectos profundamente inúteis que passam directamente a significar sublime e a expressão máxima de humanidade? Não querer ser artista é inumano porque todos queremos ser artistas ou fazer parte do maravilhoso universo da arte — essa grande conquista do homem sobre a natureza que foi inventar uma segunda natureza a que chamo «Nartureza» (natureza da arte) mas que habitualmente designamos por cultura.

Embora pareça contraditório um artista é só uma pessoa normal mas que é artista.



Não foi atingindo por um raio divino nem tem uma predisposição genética ou uma arrumação neurológica especial. A maior parte das vezes é só uma pessoa que não é artista mas que quer ser artista e consegue ser artista. A primeira coisa que uma pessoa normal que quer ser artista deve fazer é dizer que é artista aos outros artistas e participar amorosamente e militantemente nos acontecimentos que são encenados no mundo da arte.(1) Depois de ser aceite condicionalmente no mundo da arte, deve usar táticas clítoriais de simpatia, reconhecimento, lapsos afectivos e comportamentos nugatórios, mas também explorar intrigas, aniedades, rivalidades e conflitos até que o seu nome atinja a qualidade mecânica para entrar na engrenagem do mundo da arte.

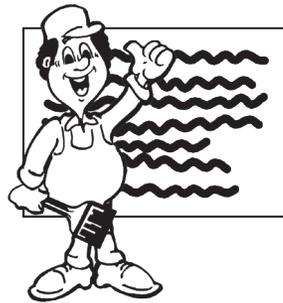
E quando um artista é artista, pode deixar de ser? Há artistas que estão mais do lado do ser e outros que estão do lado do não ser. A maioria dos artistas que estão do lado do ser fazem a arte que tem de ser. Os que estão do lado do não ser fazem a arte que não pode ou não devia ser.

Como julgo estar a ser suficientemente claro queria ainda elaborar sobre o facto de alguns artistas quererem deixar de ser artistas. Mas como é que uma pessoa que adquiriu a condição de artista pode querer deixar de ser artista? Não é sequer como abdicar de um reinado ou recusar um Nobel, é uma infâmia insuportável para todos os que não conseguem ser artistas.

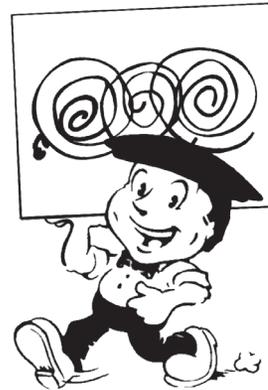
57

(1) Rocha da Silva faz uma observação justa à condição do artista referindo o «Diário» de Pontormo: «Ao passo que o cidadão em geral tem um modo de ganhar a vida, ser artista é geralmente uma obsessão, muitas vezes apenas isso. Este documento mostra também que o artista é um homem (ou mulher) que faz arte, mas que muitas vezes, por si ou pelos outros, funciona antes como uma máquina de fazer arte.» (SILVA, 2005: 440)

Ser artista é como ter cadastro, é uma espécie de crime, ou melhor, anti-crime, porque o que propõe quem quer ser artista é, pretensiosamente, desviar ou substituir o curso normal das coisas. Uma vez consumado e reconhecido o acto, uma pessoa vulgar torna-se artista. (1) E não se pode voltar atrás nessa culpa. Atingir a condição de artista é peremptório. Depois de se ser artista não se pode deixar de ser artista. Pode-se nunca mais fazer um desenho na vida e fazer outras coisas (como jogar xadrez, pescar, ser arquitecto) mas nunca se deixa de ser artista — para os outros artistas e para as pessoas que não são artistas.



21

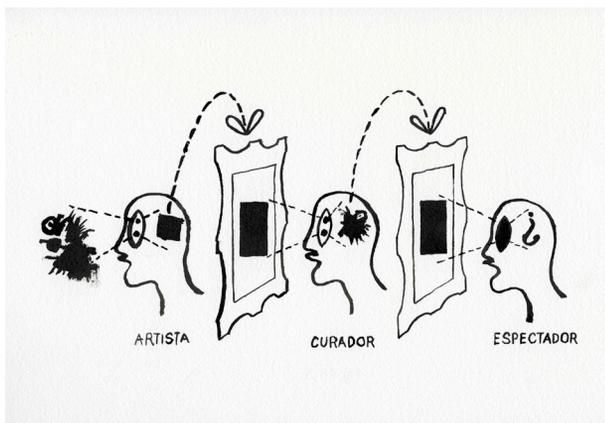


22

(2) Há algumas pessoas que não querem ser artistas porque temem essa possibilidade esquisita e inútil de poder, essa espécie de jogo palerma com o Nada. Ser artista tem alguma coisa de prostituinte e pode levar a estados extremos de indolência, interesses bizarros, arruinar negócios de família, ou levar a abominar qualquer tipo de emprego — se bem que ser artista, em casos raros, pode ser um ótimo negócio.

## 11. OS 3 DA ARTE

Na assunção de que teoricamente e artisticamente «tudo pode ser arte», que «a Arte está em toda a parte» e que «todos podem ser Artistas», como é que se posiciona o artista que quer fazer Arte depois destas 3 grandes invenções do Séc. XX sobre como é que uma coisa é arte e que modificaram estruturalmente o modo de ver, ler e ser Arte?



23

### a) Artista

O Artista observa uma imagem que tem uma representação no seu pensamento e produz um imagem que é uma representação em segundo grau do que é observado inicialmente. A imagem produzida pelo Artista não é igual ao que é observado primeiramente nem idêntica ao que é pensado como observação.

### b) Curador

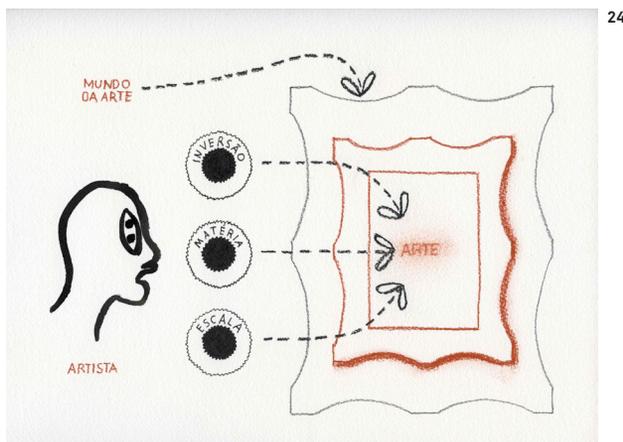
O Curador (igual a qualquer outro intermediário entre o Artista e o Observador) está na posição de observação da imagem produzida pelo Artista. Não tem nem acesso à origem da observação, nem ao processo de pensamento sobre o que é observado pelo Artista, nem ao produto da fusão do observado com o que é pensado sobre a observação e que resulta na obra que é Arte e que é patente. A observação da obra do Artista pelo Curador produz no Curador um pensamento/imagem diverso da que o artista produziu como obra. O pensamento/imagem no Curador é uma coisa muito diferente do que o Artista viu, pensou e produziu, mas o *output* do Curador sobre o que viu e pensou é um símile da coisa artística produzida pelo Artista.

59

### c) Observador

O Observador recebe a imagem/pensamento/coisa num plano único e monodimensional. O Observador (ou público) só observa. Não faz nem pensa. Só vê. Vê o que o Artista fez mas não vê o que o Artista pensou. O Observador também não se

apercebe da importância da dobra perpetrada pelo Curador na linhagem que começa no que é observado primeiramente pelo Artista e rebarbado pelo Curador até chegar ao Observador. O que o Observador observa é estatisticamente uma interrogação invertida. Não percebe e não percebe porque é que não percebe. O Observador vê o que o Artista produziu como coisa artística intermediada pela imagem/pensamento/explicação intencional do Curador. Formalmente o que é produzido como coisa artística pelo Artista é igual ao *output* do Curador sobre a Arte feita pelo Artista. O Observador está numa posição em que lhe é impossível compreender o que o Artista faz e o que o Curador explica.



24

Na figura 24 está representado o Artista frente aos 3 Botões para produzir Arte reconhecível no MUNDO DA ARTE: o botão da INVERSÃO, o botão da MATÉRIA e o botão da ESCALA. A Arte é a manipulação obtida pela dosagem destes agentes. O Artista faz uma coisa que é Arte operando habilmente as quantidades de INVERSÃO, MATÉRIA e ESCALA numa obra. A variação, preferência e quantidade faz a *qualia* do Artista. Há Artistas que só usam o botão da INVERSÃO. Outros que usam apenas a gradação da ESCALA. Outros que utilizam a combinação que pode ser obtida pela variação permitida pela MATÉRIA. Todas as interações são possíveis e aceitáveis mas só são validadas as que forem produzidas como ARTE dentro do campo designado como MUNDO DA ARTE. A forma como está representada a Arte é igual à forma como está representado o MUNDO DA ARTE. A Arte só tem existência quando sancionada pelo MUNDO DA ARTE. Só dentro do MUNDO DA ARTE tudo pode ser arte, a arte estar em toda a parte e todos poderem ser artistas.

## 12. O ARTOMO

Numa entrevista, em 1997, Brian Eno falava na hipótese de uma grande teoria da cultura: «porque é que as pessoas fazem cultura, o que é que essa cultura faz por nós, a que chamamos cultura, que coisas é que incluímos nessa categoria e que coisas deixamos de fora. Tenho duas intenções ao pensar sobre isto. A primeira é que pretendo descobrir uma linguagem em que possamos ao mesmo tempo falar de moda, decoração de bolos, Cézanne ou arquitectura — dentro da qual caiba uma discussão sobre um comportamento estilístico não-funcional — e que é em larga medida o que os humanos passam cada vez mais tempo a fazer. Quanto mais avançada é a civilização mais tempo é dedicado a assuntos de estilo, essencialmente fazendo escolhas entre o aspecto de umas coisas e o outro aspecto das coisas.»

A primeira questão é dizer «há uma linguagem em que se pode falar de todas estas coisas?». Não precisa haver uma linguagem para as chamadas belas-artes separada de tudo o resto de que falamos. Deveria haver uma linguagem ajustada a estas duas coisas.

A segunda questão é: há alguma forma de compreender porque é que os humanos continuamente e constantemente se entregam à actividade cultural? «Não conhecemos nenhum grupo de humanos que não produzam alguma coisa a que chamemos arte. Parece ser uma coisa a que estamos inclinados biologicamente a fazer. Então, se estamos, qual é a natureza dessa propensão? E o que é que está a fazer por nós?». (ENO, 1987)

Eno ainda acrescenta duas assunções a este raciocínio: a primeira é que todos os grupos humanos praticam alguma coisa que podemos chamar de comportamento artístico e que consome uma grande parte do tempo, recursos e energia — para lá da sobrevivência básica — e por isso deve significar que todos estes comportamentos devem ser mais do que mero entretenimento e que devem representar alguma coisa de importante; uma segunda assunção é a de que a cultura se apresenta como um campo unificado no mesmo sentido em que a vida é um campo unificado. Assim, seria necessário encontrar uma linguagem que resulte de uma estrutura que permita falar de estilos, formas, mitos e representação. Esta linguagem é o pensamento metafórico e a atribuição de significado simbólico. A maior parte do conhecimento (cultura) é codificado e armazenado em forma de metáfora (uma coisa que significa outra coisa).

A unidade de informação e propagação cultural é o «meme». O «meme» é um padrão de informação contagiosa parasita que replica infectando o pensamento humano provocando alterações de comportamento de forma a propagar o padrão. Slogans, frases, melodias, ícones, invenções e modas são «memes» típicos. Uma ideia ou um padrão de informação não é um «meme» até haver alguém que o replique, que o repita para outro. Assim todo o conhecimento transmitido (incluindo o artístico) é mimético.

O Artomo é um tipo de partícula própria da arte ou da informação artística. A sua explicação científica seria o Artomismo, ou seja, a aproximação teórica que encara a arte como uma explicação através da análise dos distintos e independentes componentes artómicos.

Um artomo é um elemento gráfico de uma pintura mas um «artomo também é um pigmento ou a ideia para uma obra de arte. Diferentemente dos «memes» os artomos nem sempre se replicam. Podem esperar séculos para encontrarem um caminho de propagação ou podem desaparecer como desaparecem as ideias. Uma linha de um panejamento de uma pintura de Rubens é um artomo. Um sapato numa pintura de Van Gogh é um artomo porque pode ser reproduzido na circunstância diferente da simples reprodução da pintura do sapato.

O artomo é a unidade básica da arte.

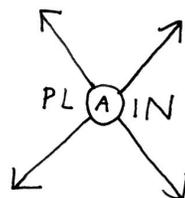
Toda a arte é composta por artomos.

O universo formado pelos artomos é a Nartureza.

Um artomo é passado, presente e futuro, assume muitas formas e medidas, é semanticamente instável e tende a agrupar-se em formações chamadas expliques. Um explique é uma coisa ou uma ideia formada por um conjunto de artomos.

Há três tipos de artomos: os receptores, os centralizadores e os *efectores*.

Os artomos operam de 3 formas diferentes: por acção descontínua, por *delay* de propagação e por *mono output*.



### 13. O EXPLICADISMO.

O primeiro homem que desenhou fez o primeiro explicadismo. A formulação da hipótese teórica explicadista assenta num método e numa oportunidade: «o explicadismo explica o que é arte para que não se tenha de estar sempre a explicar o que é arte e para que servem as suas definições.» (PROENÇA, 2008)

A teoria geral do explicadismo como qualquer boa teoria é caracterizada por fazer predições definitivas que podem em princípio ser improváveis ou falsificadas pela observação. O explicadismo mostra as derivas e os modos de indeterminação e determinação que organizam e tornam de grande acuidade o que é estável e transicional. Tem que fazer provocações persistentes de modo a que estas se pareçam com predições eficazes de eminentes e fulgurantes evidências. A teoria explicadista é caracterizada por suscitar factos que provocam uma agitação canónica duradoura — não é preciso que seja eterna, porque a observação e os próprios factos estarão sujeitos à estilística e a mutações emotivas que se tornam reguladoras dos instrumentos de percepção. A prole explicadista é feita de «artomos», esquemas, emergências, existências obscuras e forças em rede.

O artomo é um vírus antigo que foi induzido pela religião e pela filosofia na arte. (1) O senso comum e o questionamento especializado têm uma explicação na arte e na ciência e há um momento em as explicações emergem (expliques). Este momentum ocorre quando um vírus carrega uma ideia ou uma unidade cultural (meme) e se vulgariza. Os momentos explicadistas caracterizam-se por reacções miméticas reflexas, máscara, rep ulsa ou paródia. Podem ser pura refutação. O ressurgimento de séries de explicações esquecidas para as questões são propulsoras para a prática explicadista. Num futuro pós-explicadista a arte e a ciência são matérias editáveis. Uma explicação

(1) Em *Electronic Revolution* (1971) William Burroughs fala da linguagem como vírus e propõe uma nova linguagem de imagens: «Falei reluzentemente da palavra e da imagem como vírus ou agindo como vírus, e não é uma comparação alegórica. Ver-se-há que as falsificações nas línguas silábicas ocidentais são de facto verdadeiros mecanismos virais. O É da identidade é de facto um mecanismo viral. Se se pode deduzir a finalidade a partir da conduta, a finalidade de um vírus é SOBREVIVER. Sobreviver a qualquer preço ao hóspede invadido. Ser animal, ser corpo. Ser um corpo animal que o vírus pode invadir. Sermos animais, sermos corpos. Ser ainda corpos animais de tal modo que o vírus pode deslocar-se de um corpo a outro. Continuar presente enquanto corpo animal, continuar ausente enquanto anticorpo ou resistência à invasão do corpo. O O categórico é também um mecanismo viral, encerrando-nos em O universo viral. OU/OU é uma outra forma viral. É sempre nós ou o vírus. OU/OU. Esta é de facto a fórmula de conflito que se considera arquetípica do mecanismo viral. A língua proposta eliminará estes mecanismos virais e tornará impossível a sua formulação dentro da língua. Esta língua será tonal como o chinês, terá além disso uma escrita hieroglífica tão pictórica quanto possível sem se tronar demasiado incómoda ou demasiado difícil de escrever. Esta língua permitir-nos-á a opção do silêncio. Quando não fala, aquele que utiliza esta língua poderá apropriar-se das imagens silenciosas da língua escrita, pictórica e simbólica.» (BURROUGHS, 2003: 91)

é feita de energia e entusiasmo. A montagem de uma «edição» é o momento em que as explicações se realizam. As opções de encenação potenciadas pelas explicações podem ser apenas experimentais ou então fazem uso de mecanismos retóricos para tornar o difuso em preciso. A explicação está antes da afirmação. A explicação é fraude, descoberta e equívoco. A afirmação é a domesticação e a evidência.

«A arte explicadista não é uma arte como o minimalismo, que inicie séries — todas as grandes séries, já se sabe, foram há muito iniciadas —, mas antes uma prática que reinicia e retoma séries. Não separa o icónico do conceptual e o que tende a fazer é criar uma interface produtiva entre *networks* icónicas e *networks* conceptuais. A arte explicadista não quer explicar de uma só vez o mundo. Provavelmente nem sequer quer explicar com exactidão alguma coisa, mas procura exprimir, com concentrada intensidade, os impulsos explicativos que é normal cada um de nós desejar ter.

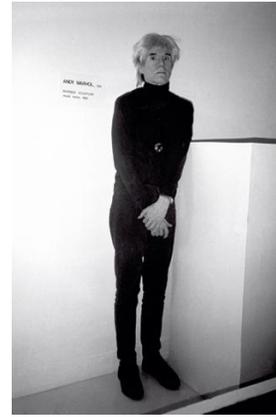
Cristo usava parábolas para explicar as coisas — esclarece ainda Pedro Proença. Por vezes fazia desenhos com um pau na areia. Que desenhos eram? Não o sabemos. Cristo usava claramente as mais básicas técnicas explicadistas. Quando queremos explicar conceitos filosóficos percebemos que um esquema ou uma figura geométrica nos elucidam mais do que uma linguagem abstracta. A imagem é mais concreta e dá alguma arrumação e tranquilidade ao pensamento. Os textos de Platão são explicadistas, no sentido acima apontado — encenam teorias, dando-lhes imagens e um contexto favorável. Dante escrevia poemas enigmáticos e depois escrevia tratados filosóficos a partir deles”. Os exemplos suceder-se-iam infinitamente. Os chineses têm uma cultura estruturalmente mais explicadista. A sua escrita é combinatória e as cadeias de significados na escrita tornam as articulações seriais e os jogos de relações mais explícitos. A sua cultura é o espelho de uma escrita que deseja co-participação dos termos no mundo. Quando os chineses inventaram o I Ching perceberam que cada situação se podia comparar a um jogo de forças, e que a percepção desse jogo de forças podia ajudar a tirar partido dessa situação — o I Ching, mais do que um Oráculo, é uma sintomatologia do poder, um manual que permite compreender as desordens e ordens do presente, assim como perceber as pontas daquelas que estão a emergir.

O explicadismo tem a sua expressão mais próxima no movimento Homeostético,» (Ó, 2007: 27)

Não há arte.

Não há artistas.

Não há objectos de arte, mas há «coisas»  
que se fazem passar por uma coisa  
que não existe, que é a arte.



O esquematismo geométrico parece estar por trás de quase todas as culturas. Lévi-Strauss e todos os estruturalistas viam esquemas determinantes em toda a parte. Se alguma coisa existe, nada pode ser conhecido sobre ela. E se pudesse ser conhecido alguma coisa sobre essa coisa, o conhecimento sobre ela não poderia ser comunicado. Implica que os seres humanos só conseguem pensar sobre coisas e não conseguem pensar nas coisas elas próprias. Se alguma coisa real é pensada (ou explicada) deixa de pertencer ao real.

Não «há» arte, mas existe um conjunto de coisas a que se chama arte, ou mais genericamente, existe um art world — um mundo cuja lógica é atribuir valor, monetário ou simbólico, às mais inventivas fraudes em torno de um termo suspeito, cuja definição mais justa é a de que arte é tudo aquilo que se faz passar por arte e é reconhecida pelo art world.

Não há artistas, mas existe essa designação profissional para pessoas que coisificam coisas «imateriais».

O grande explicadista Marcel Duchamp afirmava que há milhões de artistas que criam «mas só alguns milhares são discutidos ou aceites pelo espectador e muitos menos são consagrados pela posteridade.» «Penso que a arte pode ser má, boa ou indiferente, mas, qualquer que seja o adjectivo usado, temos que chamá-la arte, e a arte má é arte da mesma maneira que uma má emoção continua a ser uma emoção.» (DUCHAMP, 1957: 28)

Não há objectos de arte, mas há coisas, curiosas, engraçadas, perturbantes, banais, desnecessárias, provocatórias, inúteis, que não são necessariamente objectos, e que usam o termo arte (sem nos aproximarmos sequer do conceito) como marca para per-

petuar o modus vivendi de quem as produz ou defende. No entanto, podemos referirmo-nos a categorias retóricas e formais onde estas coisas se encaixam, embora não todas de uma vez. Devemos ter em conta uma estética generalizada, com os seus ciclos formais finitos ou recursivos. O modernismo defendeu exacerbadamente o carácter formal e visual da produção da «coisa artística». Mas devemos ter em conta os dispositivos retóricos de produção «física» e de projecção social, que foram codificados desde a sofística e que encontram expressão ocasional em livros de receitas de produção artística.

Os investigadores, professores, conferencistas e outros académicos são adeptos de esquemas porque são mais autênticos, imediatos, mediáticos e induzem a compreensão. A arte explicadista aplicada estabelece permanentemente analogias, hipóteses, comédias irónico-eróticas, farsas intelectuais e seus sucedâneos convictos, planos de acção política, bombismo conceptual e guerrilhas neo-esotéricas. (1)

O explicadismo é tanto um modalidade de usar-ser quanto uma técnica de apreensão instantânea. A arte não é diferente da vida, e nós explicadistas não temos vergonha em dizer que o universo é uma gritante obra de arte que inclui as restantes obras de arte. Tornamo-nos um conjunto de singularidades soltas, primeiros nomes, pequenos acontecimentos. De Nietzsche aos ready-mades, a dinâmica que nos importa celebrar vai no sentido de abolir as diferenças entre arte, filosofia e ciência, mesmo que sejamos cépticos para com todas as asserções que se possam produzir e reproduzir a partir da evidência de que cada um de nós, ao dizer coisas em seu próprio nome, fala sempre por afectos, intensidades e experimentações. Talvez o mais importante na pintura de Pedro Portugal seja levar-nos a aceitar que cada um de nós só está em condições de adquirir o seu verdadeiro nome no desfecho da mais dura e radical prática da despersonalização, quando, de lado a lado, de ponta a ponta, se souber abrir às multiplicidades que o atravessam e às intensidades que o percorrem.

De novo: a tetriconografia de Pedro Portugal é o código que permite tratar e descobrir toda a pintura como um fluxo. Simultaneamente cria as intensidades dos corpos e expõe os vários grupos, populações e espécies que os habitam. O explicadismo afirma que a arte assenta em inúmeros agregados de forças que estão em devir (como quase todas as outras coisas). Esses agregados podem induzir a explicações quanto ao que é ou não é arte, mas o mais natural é que não o façam, porque não é necessário estar sempre a falar disso.» (Ó, 2007: 28)

10 elementaridades explicadistas:

1. O explicadismo não considera que a explicação seja essencial para a arte e para a sua existência. No entanto a arte e a vida ganham em todos os sentidos com as explicações, sobretudo se essas explicações as forem mais intensas ao ponto de facilitarem e dominarem as experiências de entendimento extático.

2. O explicadismo tem como objectivo libertar a arte e a filosofia das arquitecturas de Platão e de Aristóteles que continuam a predominar no discurso e na linguagem. Eliminar os conceitos sobre o mundo como uma forma de degradabilidade até que estes se confundam com a Matéria que se opõe radicalmente ao Ser ou ao Inefável. Fazer acreditar que podemos partir da singularidade das coisas e através de semelhanças e de diferenças consegui a falar do que está para além destas coisas, isto é, do Ser enquanto Ser. Ou da Arte enquanto Arte. O que vai dar ao mesmo.

3. Podemos dissertar sobre o Ser ou sobre a Arte como sendo uma tautologia, mas isso não nos auxilia na articulação com as restantes coisas, apenas perpetuando um certo narcisismo e snobismo na encenação das dramaturgias conceptuais. A perspectiva «artomista», pode abolir a diferença entre matéria e Logos. Uma concepção combinatória e artomista considera os conceitos como estados combinatórios de determinados «artomos», tal como a combinação de letras ou do ADN proporciona variações e multiplicações de significados. Não há diferença de natureza entre corpo e mente, mas há autonomia entre determinados estados do «corpo» que são estados menos «mentais», e outros estados do corpo que são mais «mentais». Os conceitos são estados de forças alicerçados em partículas «artómicas.»

4. A noção de que a arte depende da vida e da morte do seu conceito, ou que se torna absoluta quando o seu conceito é compreendido é exterminada pelo explicadismo. No século XX tivemos quase todas as variantes. O dadaísmo foi peremptório quanto à fraude das definições da arte e chegou a falar de anti-arte, como se isso significasse alguma coisa. Os ready-mades de Duchamp, graças de ocasião, vieram a tornar-se com a história notáveis factos que redefiniram a prática das artes «radicalmente» assim

como as suas ciências adjacentes. De Mondrian a Reinhardt e aos artistas mais conceptuais ousou-se chegar a definições cada vez mais estereotipadas da arte. A arte pode rever-se no espelho das suas definições e pode-se praticar enquanto arte de encontrar definições, mas não se esgota nem se condensa nas suas definições.

5. A arte não é diferente da vida, e um explicadista não tem vergonha em dizer que o universo é uma gritante obra de arte que inclui as restantes obras de arte. A lógica dos ready-mades vai no sentido de abolir as diferenças entre arte, filosofia e ciência, mesmo que sejamos cépticos para com todas as asserções que estas três áreas possam produzir e reproduzir. A arte assenta em inúmeros agregados de forças que estão em devir (como quase todas as outras coisas). Esses agregados podem induzir a explicações quanto ao que é ou não é arte, mas o mais natural é que não o façam, porque não é necessário estar sempre a falar disso.

6. A «arte» é uma noção recente, quase tão recente como a sua morte, e serve para acantonar um conjunto de práticas-explicações-representações. A separação da arte e a sua (falsa) autonomia é uma experiência historicamente válida, mas que a fez distanciar da filosofia, da magia ou da ciência. Deleuze e Guatarri, no seu livro sobre a filosofia\*, contribuem para este equívoco ao considerarem que os preceitos, os afectos e os conceitos são algo realmente distinto. A distinção é útil, mas sabemos que os conceitos, os preceitos e os afectos, à luz da neurobiologia e outras ciências, não são nada autónomos. Os afectos, ou o lado «artístico» e emotivo, é animallescamente anterior aos conceitos e preceitos, estruturando-os e alimentando-os. Os conceitos e os preceitos, sendo afectivos, também têm o seu feed-back sobre os afectos. Nunca saímos do domínio afectivo, embora haja «artomas» que são mais perceptuais ou conceptuais, no sentido das tradições altamente especializadas do que é a ciência (e suas eficácias, mágicas ou não) e a «filosofia».

7. Os conceitos existem em numerosas áreas e não é invulgar que os artistas, até dos mais animalescos como Picasso, forjem dispositivos conceptuais mais interessantes que a maioria dos filósofos profissionais. Sócrates, que nunca escreveu nenhum livro de filosofia, era escultor, embora não saibamos que esculturas tenha feito. As suas esculturas são as mães mais significativas da nossa tradição filosófica.

8. Existe um cansaço extremo com os milhões de obras de arte que põem em causa o seu conceito e o da própria arte. Existe também uma nostalgia de quando as obras de arte falavam sobre muito mais coisas do que falam hoje. É bom que se esclareçam e certifiquem os vícios do art world para nos podermos dedicar a coisas mais interessantes.

9. Explicar é eco-espicaçar, é tornar mais concreta a noção homeostética de artephysis, de uma indistinção terminológica e prática entre a natureza, no amplo sentido a que atribuímos ao termo grego physis, e a arte, no ainda mais amplo e moderno sentido que tem hoje.

10. A ética não é a lógica que ilumina as responsabilidades e os deveres para conosco ou para com os demais. Nem é a dietética dos prazeres, a estrada para a tranquilidade, os exercícios de ascese, a integridade moral, etc. De Nietzsche a Foucault e seus sequazes sabemos que a ética forma e deforma, com os afectos adjacentes e as explicações. A ética explicadista não pode deixar de incluir o êxtase (e o pseudo-êxtase), como algo concreto, material e pragmático. O explicadismo leva ao êxtase se acompanhado de um série de práticas tretatéricas.

E.H.Gombrich, na introdução da sua História da Arte em 1950 revela no início que: «Não existe realmente algo a que se possa chamar arte. Existem apenas artistas.»  
(GOMBRICH, 2006: 16)

