

— Predicações da Arte - Contribuição e Lugar dos Discursos na Investigação Artística

Discurso e Obra de Arte

Fernando Paulo Rosa Dias

A articulação entre a imagem e o discurso é um lugar onde se determinam as hierarquias das artes e da ciência. Entre o *eidos* (a abstracção da nomeação) e o *eikón* (a materialidade da imagem ou ícone) há uma tradicional diferença de estatuto ontológico que desvalorizou a imagem. A Idade Média foi a época de ouro das *artes liberales*¹ por oposição e desvalorização das *artes mecánicas*, presas à extensão do mundo sensível, vítimas da presença e do esforço, como eram a pintura e a escultura. O espírito, dominado pelo discurso (a retórica como uma das artes) e pela matemática, sobrepunha-se à materialidade e presença das coisas do mundo. A verdade pertencia à palavra e ao discurso, ao *logos* (*λόγος*, que significava *palavra*, ou depois *razão*, além de derivações etimológicas como a *lógica*); a matéria era sempre sua corrupção mergulhada na maculação da extensão do espaço e do tempo e, por isso, inferior.

O percurso da Era Moderna é o da valorização dessa dimensão material que passava a resgatar *em si uma* perfeição e um discurso próprio ou apropriado. É por analogia com a poesia, em que a poesia é «pintura que fala»

1 Para a sistematização das *artes liberales*, e após os primeiros esforços de Galeno (*Peri Téchnes*), de Beda (*De Métrica Arte*) ou de Cícero (*De Inventione I*), sublinhe-se Martianus Capella que, nos finais do século V, deu origem à noção de «artes liberales» em *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*Bodas de Mercúrio e da Filosofia*): nos livros III a V dominavam as três matérias que iriam definir o *trivium* e nos livros VI a IX as quatro ciências do *quadrivium*. No século VI, Boécio (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boetius, Boëthius ou Boethius) (c.470-525) fazia nascer o termo *quadrivium* (in *Institution arithmétique*, I, 1, 7) inspirado-se nas Categorias de Aristóteles. No mesmo século Cassidore (Magnus Aurelius Cassiodorus Senator) (c.485-c.580) fornecia →

e a pintura é «poesia muda» (Simonedes de Ceos), que se pode entender uma das estratégias de elevação das artes visuais a Belas Artes em analogia com as *artes liberais*. Segundo Leonardo da Vinci, a pintura seria uma arte sem advogado, enquanto a *poesis*, lidando e manipulando a palavra, já incluía o dom do seu próprio louvor e teoria. A *Paragone*, definindo hierarquias entre as artes, funcionou como essa possibilidade de comparação e relação, onde imagem e discurso funcionariam num mesmo plano². Para esta redefinição renascentista das hierarquias da *Paragone*, atenhamos um eloquente trecho retórico de Leonardo da Vinci: «Si tú llamas a la poesía pintura poesía muda, el pintor podrá decir que la pintura es poesía ciega. Y ahora dime ¿qué deformidad es más dañosa: la ceguera o la mudez?»³.

A História da Arte, no seu esforço de determinações metodológicas que a caracterizou como disciplina científica, tem um importante espólio especulativo sobre os problemas do papel da palavra e do discurso perante a obra de artes plásticas. Não se trata aqui da relação da palavra «na» arte, dos seus contributos no seio de uma produção de artes plásticas⁴, mas enquanto discurso que acompanha, decifra ou interpreta uma produção artística.

Pierre Francastel (1900-1970) considerou que o «espaço figurativo» é convencional, que o espaço representado nunca é o espaço real mas sim um

a estrutura e desenvolvia o *trivium* no segundo livro de *Institutiones (De institutione divinarum Htterarum)* a sua obra mais célebre, além dos quatro livros relativos às artes liberais que constituíam o *quadrivium* (aritmética, astronomia, geometria e música). Refira-se ainda o monge Birtferth que, por volta do ano 1000, elabora o *comput*, ciência complexa que se apoiava em duas disciplina do *trivium* e outras duas do *quadrivium*. Na Idade Média, depois dos esforços de Martianus Cappela, Boécio, Cassidore, refira-se ainda Gerbert d'Aurillac, São Vítor ou ainda São Tomás Cf. Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 124-126, 128-130; B. B. Price, *Introdução ao Pensamento Medieval*, Porto, Lisboa: Edições Asa, 1996, pp. 86-96, 100-105, 241, 247-253; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid: Ediciones Akal, 1989, pp. 120-121. Para síntese, cf. Germain Bazin, «Artes Mecânicas e Artes Liberais», in *História da História da Arte*, S. Paulo: Martins Fontes, 1989, pp. 3-9. Para fonte documental, cf. Martianus Capella, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. Volume III. The Marriage of Philology and Mercury*, New York: Columbia University Press, 1977.

2 Cf. Maria Teresa Cruz. «Artes Visuais e Conceito», in *Revista de Comunicação e Linguagens: O Não-verbal em questão*, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, pp. 81-86.

3 Leonardo Da Vinci, *Tratado de Pintura*, 1651, 51-52, cit. in José Jiménez, *Teoria del arte*, Madrid: Editorial Tecnos, 2006, p. 87.

4 Foi com esta perspectiva que Simon Morley referiu as seguintes relações entre o signo visual e o signo verbal: *transmédialité, multimédiale, médialité mixte e intermédiale*. cf. Simon Morley, *L'Art les Mots*, Paris: Éditions Hazan, 2004, pp. 10-13.

sistema de signos figurados assente na construção de um dispositivo próprio de representação do espaço real⁵. Deste modo, apresentou o «pensamento figurativo»⁶ como um sistema de espaço e tempo de relações estáveis que se deve separar e não reduzir a mero duplo do pensamento verbal. Na determinação desse pensamento figurativo, Pierre Francastel considerou que «a imagem é distinta tanto do conceito como do teorema» e acrescentou: «Em última análise, a imagem existe no espaço e não no tempo, o signo figurativo, a obra plástica, constituem um “lugar” ou, dito de outra forma, uma simultaneidade. A imagem é constelada e não despedaçada»⁷. Se «a obra de arte não transmite uma mensagem de um conhecimento ou de um pensamento gerado fora dela», é porque ela não se vira para o que apreendeu, mas para o que procura e quer revelar⁸. Para Francastel interessava sublinhar essa relação decisiva entre o material sensível, a percepção e o imaginário que faz com a obra não seja um mero *reflexo*, mas um *projecto* e uma *antecipação*⁹. Esses três níveis pretendem entender os mecanismos desse modo próprio em que a «língua visual» se torna «pensamento visual». Segundo a sua sociologia da arte, a arte só se entende devidamente como «realidade figurativa» que concebe um *pensamento figurativo colectivo* quando é assumida como uma linguagem visual específica não redutível, nem por analogia, ao discurso.

Michael Baxandall (1933-2008) foi dos historiadores de arte que mais se interessou pela relação entre a palavra e a imagem, ao que chamou «word “for” art», enquanto palavras *relacionadas, representando, referidas*, como *alicerce* ou *no lugar* da arte ou da crítica¹⁰. Mas é em *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures* que mais reflectiu sobre a questão, abordando os limites da linguagem no acesso interpretativo (que lhe interessa mais que a descrição ou explanação) da imagem. A linguagem é uma «ferramenta generalizadora» da pintura e não a sua particular comunicação

5 Cf. Omar Calabrese, *A Linguagem da Arte*, Lisboa: Editorial Presença, 1986, p. 47-48.

6 Cf. Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris: Éditions Gallimard, 1989, sobretudo p. 50-69.

7 Idem, *A Imagem, a Visão e a Imaginação. Objecto Fílmico e Objecto Plástico* (textos reunidos e apresentados por Galienne Francastel) Lisboa: Edições 70, 1998, p. 40.

8 *Ibidem*, p. 42.

9 Cf. *Ibidem*, p. 62.

10 Michael Baxandall, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, New Haven & London: Yale University Press, 2003, p.VIII-IX. [Todas as traduções explícitas ou implícitas deste ensaio são da responsabilidade do seu autor]. Para esta questão, em Baxandall e outros, cf. AA.VV. (edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell), *The Language of art history*, Cambridge University Press, 1991.

devido à própria escassez de um repertório de conceitos para descrever a ordem dos significantes¹¹. A «individual disposição construtiva» de uma pintura, tal como a sua sequência de cores, relações espaciais ou proporções, escapa à descrição.

Para Baxandall a razão dessa dificuldade assenta no regime diferencial em que ambos os discursos ou enunciados (o visual e o escrito) assentam, na diferença entre o que se dá *simultaneamente* e disponível como *campo espacial* autónomo e integral («simultaneously available field») (pintura, no caso) e o que se dá temporal e linearmente como linguagem («medium as temporally linear as language») (a palavra), ou seja, da dificuldade em reordenar uma pintura mencionando uma coisa *após* a outra¹². Se a imagem se oferece num instante único, um texto «jamais existe integralmente como uma entidade material»¹³. O olhar da pintura inicia uma perturbação da sua existência integral e instantânea e a descrição vai ao encontro e reproduz esse acto de olhar.

O discurso é sempre *sobre* («about») a obra e, portanto, *indirecto* ou periférico. Baxandall aponta três principais modos indirectos da linguagem: como *causa* (em que inferimos processos do que da obra produz efeitos em nós), *efeito* (por leitura directa do que nos afecta) e *comparação* (em dimensão mais metafórica com objectos ou a partir desses mesmos efeitos)¹⁴. Em contrapartida, se o discurso é sobre os aspectos físicos e quantificáveis do objecto, esvai-se o interesse que o objecto tem para nós e esvazia-se o lugar com interesse para a dimensão *qualitativa* e de valor da arte. O aparato de rigor redundna na inutilidade directa, só recuperando o interesse por novas vias indirectas. Os processos são inevitavelmente exteriores ao objecto, ao que Baxandall chama «*acuidade descentrada*»¹⁵.

Segundo Baxandall o discurso sobre a obra não é a sua explicação, mas «a explicação de um comentário da obra», sendo um discurso indirecto, sobre os efeitos da obra e não sobre a sua dimensão física, colocando como

11 Idem, *Patterns of intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven & London: Yale University, 1992, p. 3.

12 *Ibidem*, p. 3.

13 Alberto Manguel, *Le Livre d'Images*, Arles: Actes Sud, 2001, p. 27. Em torno desta questão pode-se ainda separar as imagens em imagens *sem* («imagens imediatas») e *com* tempo («imagens duradouras»). Cf. G. P. Caprettini, «Imagem», in *Enciclopédia Einaudi. Volume 31* – Signo, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994, pp. 177-199.

14 Michael Baxandall, *Op.cit.*, pp. 5-6.

15 *Ibidem*, p. 6.

pertinente o problema de «*como explicar uma obra?*»¹⁶. Tal afecta o uso da própria linguagem, que se apresenta com pouca profundidade quando demasiado quantitativa e descritiva, além de se manifestar pouco absoluta. Sempre *demonstrativa* e *relativa*, ela move-se com o próprio tempo do discurso, já por si póstumo ou derivado do tempo da percepção. Daí também a necessidade de relação recíproca com o objecto, nesse reenvio à presença e ao tempo da percepção, onde o discurso se pode manifestar mais ostensivo.

Para nós a percepção é a inevitável mediação do objecto para o sujeito, lugar da diferença entre o *oferecer-se* do quadro e o *receber-se* ao sujeito. Mas existe outra temporalidade simétrica que está antes e no *fazer-se* da obra, tempo análogo e correlativo, mas simétrico, porque anterior à existência integral do quadro, enquanto a percepção do sujeito é posterior à sua execução. Na presença da obra, sendo esta presença a da determinação de um *acabado* e de um *bem feito*, do que fica após a metamorfose criativa¹⁷, regista-se esse corolário de um tempo do *fazer*, tempo que as artes plásticas tradicionalmente ocultam e que só se infere por esse resultado *feito* que é a própria obra – no sentido em que o acabado desta é índice ou rasto desse gesto do fazer cuja qualidade transporta. A obra acabada é o lugar onde se estabiliza o tempo da *tekné*. Estes dois tempos, o do *fazer* e o do *ver*, anterior e posterior à obra, são os movimentos humanos de derivação da presença espacial, autónoma e integral da obra. Antes ou depois, por impossibilidade de coincidência ontológica, eles rompem o silêncio da obra na sua autonomia integral: são nestes tempos que os discursos se desenrolam, portanto, onde a obra se desdobra e desloca para outro enunciado. Alberto Manguel estende ainda mais, no sentido e nas possibilidades, esse «*entre*» percepções em que se move a obra: *entre* o que o pintor imaginou ou o que pôs na obra, *entre* o que podemos nomear e o que os contemporâneos do quadro poderiam nomear; *entre* o que dele sabemos e o que dele apreendemos; etc¹⁸. A imagem supõe a temporalidade por elipse: há um antes e um depois que se supõe no instante oferecido e suspenso, tal como há um espaço que se estende para lá do enquadrado, o que lhe «confere uma qualidade temporal de narrações»¹⁹.

16 *Ibidem*, pp. 10-11.

17 Dino Formaggio articulou esta dimensão metamórfica ao poder mediador de Hermes. Dino Formaggio, «O mundo da mediação e da técnica artística em Hermes», in *Arte*, Lisboa: Editorial Presença, 1985, pp. 22-26.

18 Alberto Manguel, *Op.cit.*, pp. 31-32.

19 *Ibidem*, p. 29.

É vasta a panóplia de discursos sobre arte ao longo da história da cultura. Como apoio à historiografia moderna da arte, autores como Julius Schlosser (1866-1938) ou Lionello Venturi (1885-1961) procuraram efectuar levantamentos dos discursos sobre arte para aí descortinarem uma historicidade dos processos e categorias de valorização da obra de arte, deixando-nos sínteses hoje clássicas²⁰ do que foram os vários tipos de discurso sobre arte ao longo da história. Mesmo que vários deles sejam de uma época em que a palavra «arte» ainda não estava determinada, tais textos ajudam a medir *categorias* da arte presentes ao longo da história, tal como a entender que tipologias de discurso suportam essas categorias e acompanham a produção artística. Para o que nos dispõe aqui, tais sínteses permitem-nos ter consciência da proximidade e variedade do discurso da palavra com as obras de artes visuais.

Sumariamente sublinhemos a literária e descritiva *Ekphrasis* da antiguidade clássica greco-romana e retomada no Renascimento; a *tratadística*, certamente o mais amplo, prolixo e fecundo dos discursos sobre a Arte, que teve uma travessia relevante da Antiguidade até, pelo menos, aos finais da Era Moderna, com um apogeu no Renascimento, momento em que apuramos como um dos discursos que teve mais perto de uma possibilidade de investigação em arte ajustada ao seu tempo cultural; o *Memorialismo* que, na tradição do elogio do cidadão ilustre, se centra no estudo da biografia do artista e que teve nas famosas *Vite* (1550; 2ª edição alterada: 1568) de Vasari o seu grande apogeu. As mais vastas são certamente a *Estética* (*Aesthesis*), que embora nascida no século XVIII, assentava em toda uma tradição da Filosofia do Belo, e a História da Arte que se tem desdobrado em esforços metodológicos no resgate dessa eleição qualitativa das *obras de arte*; a *crítica de arte*, nascida também no século do XVIII como um discurso mediador entre as produções artísticas e um público amador mas não especializado, razão da emergência da consciência de um *público para a arte*, e por isso oscilando ou sintetizando entre a especialização e a divulgação; ou ainda e mais recente o *manifesto*, que se implicou numa dimensão antecipadora, experimental e de combate cultural, sendo uma das marcas das vanguardas culturais.

20 Julius Schlosser, *La Literatura Artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1993; Lionello Venturi, *História da Crítica de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1984. Ver ainda esforços análogos: Germain Bazin, *História da História da Arte*, S. Paulo: Martins Fontes, 1989; Erwin Panofsky, *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo: Martins Fontes, 1994; Joaquín Yarza Luaces, *Fuentes de la Historia del Arte I*, Madrid: Historia 16, 1997.

Esta pluralidade de discursos indica-nos esse longo acompanhamento que a palavra tem efectuado à obra de arte. Conforme as necessidades dos tempos, das definições e funções da arte, estabeleciam-se determinados modos de discurso que procuravam essa relação. Valorizando ou desvalorizando as artes plásticas, reposicionando-as várias vezes; tendo receio, desprezo ou fascínio por elas, elogiando-as ou interpretando-as; mais abstractos e especulativos ou mais técnicos e operativos, vários foram e vão sendo os posicionamentos e relações desses discursos com a produção artística.

No processo setecentista do iluminismo, de autonomia da esfera artística, foi decisiva a reinvenção dos discursos sobre arte, no acompanhamento das mudanças sociais, institucionais, éticas e estéticas do *mundo da arte*. Por um lado, na sequência da mais profunda tradição da filosofia do Belo que, nesse mesmo século e no contexto do empirismo inglês, se interessava pelo gosto²¹, mudança que sublinhamos como terminante porque se o belo era o que ontologicamente caracterizava um objecto, o gosto abria um espaço de recepção que responsabilizava o sujeito e despoletava, cada vez mais, uma oscilação do juízo do belo. Da universalidade do objecto de arte com a categoria de belo, passava-se à variedade e subjectividade dos juízos. Tal abria funcionamentos da arte da contemporaneidade, culminando no multiculturalismo e numa tendência antropológica da arte, no sentido em que a variedade não é apenas uma questão de sujeitos, mas de culturas. Deste modo, a autonomia da esfera artística abria um processo tácito próprio de reconhecimento do valor da obra, desvinculando-o de algo imanente à obra. Já não é a obra que cumpre internamente a categoria (de *belo* ou, depois, de *arte*), porque esta lhe passa a ser exterior e atribuída – o que abre azo à dicotómica situação contemporânea que adiante exporemos. Para tal situação contemporânea, e base do nosso ensaio, propomos duas linhas a serem expostas nos dois próximos capítulos. Um aborda o panorama actual como vivendo excesso de discurso que descure a presença do objecto; outro aborda a actualidade como privilégio da irreduzibilidade da obra de arte e a sua inacessibilidade pelo discurso.

21 Cf. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'Invention du Goût à L'Âge Démocratique*, Paris: Grasset, 1990.

No poder do discurso

«La transparence est trop belle pour être vraie»

Jean Baudrillard, *Le Complot de l'Art*, p.57, 98

Relativamente à primeira linha, confrontamo-nos com a possibilidade dos comentários das obras de arte, enquanto suas extensões, poderem eles próprios tornarem-se *obras de arte*²². Quando aumenta a reprodutibilidade, e com isso a crise da arte tradicional do único, abre-se a dimensão do reproduzido²³. Quando a imagem era única ela salientava a sua diferença com o próprio representado, a força imanente da sua presença como signo de outra coisa, ou seja, a sua existência enquanto representação sem perigo de se anular como único. É quando se torna facilmente reproduzida que a imagem se dobra sobre si, como protecção dessa perda da sua imanência signíca, salvaguardando esse segredo de inacessibilidade e enigma que a fortalece. Por isso mesmo, nunca tanto a arte obrigou e precisou tanto da palavra para falar sobre ela. O excesso de teoria da arte contemporânea e a multiplicação de discursos, ultrapassa os exemplos anteriores da história da cultura. Ela acompanha as teorias da morte da arte e do fim da história da arte, sendo estas substituídas por uma «escolástica crítica», em que a arte se apresenta como «comentário sobre si própria» que tem «mais valor que a própria obra»²⁴.

Entre a autonomia de um espaço próprio da arte que pede um discurso agora quase exclusivamente ao seu serviço, a demissão da arte em ser um sistema de representação ao serviço de posições e componentes alheias ou ainda a imanência e valores que passa a jogar-se no campo e funcionamento específico do artístico, a arte colocou-se na cativação de discursos num paroxismo em que se chega a ameaçar a sua necessidade signficante. A famosa *vontade da arte (kunstwollen)* de Alois Riegl (1858-1905), como «aquilo que determina a arte», espécie de pulsão que

22 Alberto Manguel, *Op.cit.*, p. 33.

23 Cf. Walter Benjamin, "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica", in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992. Sobre Walter Benjamin e várias implicações da questão da reprodutibilidade, cf. AA.VV., *Ensayos sobre Reprotuctibilidad / Ensaaios sobre Reprodutibilidade* (coordenação: Juan Carlos Ramos Guadix; José Quaresma), Universidade de Granada, 2008.

24 Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*; cit in Hans Belting, *L'Histoire de l'Art est-elle Finie?*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 64

queria legitimizar uma arte sem iconografia, ligada às gêneses formais e de estilos desviando-se da atenção às coisas representadas, parece em certos casos da arte contemporânea tornar-se uma *vontade de teorização*, para legitimizar uma arte sem médium.

Um dos ensaios clássicos que denuncia o excesso de teoria da arte moderna é da autoria de Tom Wolfe (n.1931). Reflectindo sobre o que chamou a «Era da *Palavra Pintada*», correspondente com a produção da do século XX, em que a «origem da pintura era a palavra», Wolfe cogitou sobre a dificuldade na arte contemporânea em ver um quadro que não estivesse acompanhado de uma teoria, processo que se desenvolveu em sentido paralelo ao da crise da arte realista que fora determinante na Era Moderna, ou do sistema tradicional de representação, e a uma remissão para si própria: «“crer é ver”, porque a *Arte Moderna tornou-se completamente literária: as pinturas e outras obras só existem para ilustrar o texto*»²⁵. Das boémias parisienses do início do século XX, passando pelo «pequeno clube» da Rua 10 do expressionismo abstracto da Escola de Nova Iorque, ao «passo decisivo» do conceptualismo, a teoria tornara-se o axioma do *fazer* e do *ver*: «primeiro fazes-te com a palavra e depois podes ver»²⁶. A teoria passava a «pensar por conta própria» tornando-se uma «corrente», de modo que a «Arte Moderna de finais do século XX se aproximava da consumação do seu destino: «converter-se nada menos que em pura e simples Literatura» ou em «Teoria da Arte»²⁷.

Jean Baudrillard (1929-2007) considerou que, após o fim do sistema tradicional de representação, a arte contemporânea mergulhou numa «melancolia geral da esfera artística», procurando «sobreviver na reciclagem da sua história e dos seus vestígios» numa «retrospectiva infinita» do precedente, na perpétua citação, simulação e reapropriação, reflectida na sua ironia e desilusão, movendo-se numa espécie de ressentimento. A arte vive entre a *palinódia* e a *paródia* cultural, procurando a redenção no seu próprio detrito²⁸. Para o autor, a arte ocidental perdeu, ao longo do século XX, a unidade de um «sistema de representação» e mesmo o próprio «desejo de ilusão» que se substitui pelo de *desilusão*²⁹. Num estado de derrisão e indiferença, da imagem

25 Tom Wolfe, *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, pp. 8, 11.

26 *Ibidem*, p. 74.

27 *Ibidem*, p. 118, 125-127.

28 Jean Baudrillard, in *Le Complot de l'Art. Illusion et désillusion esthétiques*, Paris: Sens & Tonka, 2005, pp. 11-13.

29 *Ibidem*, pp. 53, 94, 99.

improfícua e da ilusão vazia, a arte simula-se a si própria: o resultado foi uma «profusão de imagens em que não há nada a ver»³⁰, imagens sem rastros nem sentido, apenas marcas de um acto de desapareição que com ela se mascara – a desapareição da própria realidade. A arte contemporânea já não *representa*, já não assume a imanência do significante pelo seu poder de ilusão, tal como já nada produz para ser estético. A estética é o que se transfigura do banal, de modo que o que surge no lugar do artístico se apresenta para além do estético. Por isso já «não acreditamos mais na arte, mas somente na ideia de arte (que ela própria certamente não tem nada de estético)», ou por outras palavras, a arte «não tem existência própria» e tornou-se «transestética»³¹.

A arte contemporânea funciona na desilusão crítica e na derrisão mistificada da imagem e é, por isso, que se coloca ao abrigo do pensamento³². Por isso, não há olhar para o meio artístico fora do olhar que este meio tem sobre si mesmo, pelo que este prospera com a capacidade de absorver todos os discursos, mesmo os mais críticos e virulentos sobre o próprio meio da arte³³. É neste ponto que chegamos à mesma denuncia que Wolfe, embora por vias que justificam uma morte da arte não por via análoga de Hegel, mas pelo seu próprio excesso – morte por excesso que resolve a contradição entre a dimensão teórica dominante e a proliferação de obras de arte na contemporaneidade. Para Baudrillard, a arte subjugada pelos discursos sobre arte não morre porque ela não existe mais, porque tenha acabado, antes *morre porque há em demasia*³⁴. Daí considerar que há uma desapareição da *forma singular* e dos seus estados de irrupção e opacidade, por excesso de formalismo, de uma forma que é a *disponibilidade de todas as formas*; portanto, fim de uma estética tradicional que se vê absorvida numa estratégia mental do vazio e do nada³⁵. A dimensão estética já não de oferece fundada na presença da forma e do objecto (a obra), mas na abstracção de um valor (estético e económico) que age como processo abstracto desligado do real. O que se verifica, então, é uma saturação da teoria sobre as obras que retira estas do enigma do seu silêncio irreduzível; uma saturação inócua de discursos por presença irrisória das obras, ao que parece um modo contemporâneo de afir-

30 *Ibidem*, p. 27.

31 *Ibidem*, pp. 41-42, 53.

32 *Ibidem*, pp. 67-71.

33 «(...) dès qu'on entré dans le système pour le dénoncer, on en fait automatiquement partie. (...). Même la critique la plus abrupte est prise dans la circularité». *Ibidem*, pp. 104-105.

34 *Ibidem*, p. 99.

35 *Ibidem*, pp. 117-118.

mação neo-medieval das *artes liberais*.

Também algo próximo destas ideias, Yves Michaud (n.1944) falou de um tempo de «triunfo da Estética» sob o qual desaparece a obra de arte enquanto objecto e *pivot* da experiência estética. A arte como que se volatiliza sob este «*éther esthétique*». Tal *destetização* do objecto artístico faz este ser substituído por dispositivos de efeito estético, como se a aura que Walter Benjamin atribuiu como característica do objecto único e raro se transferisse para um modo de funcionamento no qual o objecto artístico já nada decide. Não se trata do fim da arte, mas do seu objecto; daí que sejam os próprios objectos a produzirem o efeito gasoso da arte, por profusão e superprodução dos mesmos³⁶. A aura não está na raridade e refinamento do objecto, mas nessa amálgama inflacionada de produção de objectos que faz a festa do *mundo institucional da arte* – por crise do valor da presença da *obra de arte*, por excesso da produção de obras, valoriza-se a omnipresença da «*arte*». Yves Michaud reflecte sobre um tempo que já não vive sob uma dimensão substancial (diríamos também ôntica) do objecto estético, da obra que se faz para *ser arte*, mas do *poder* de uma dimensão processual e institucional que certifica algo não concebido para *ser arte enquanto arte*. A «anestesia estética», enquanto gesto do *ready made* de Marcel Duchamp³⁷, é explorado por Michaud como marca da *dessubstancialização* do objecto por acentuação de convenções simbólicas que *declaram* o objecto como arte³⁸. Portanto, verifica-se uma inversão da arte e da estética tradicional, em que era o objecto que se concebia para se oferecer a um reconhecimento como tendo qualidades para ser arte, para passarem a ser os apetrechos simbólicos que anunciam o que é arte. O valor não pertence ao objecto para ser um jogo de categorias que se lança sobre ele (e, de certo modo, à revelia dele), ou seja, o discurso com as suas categorias abstractas, sobrepõe-se e decide o valor artístico perante a indiferença das características formais, materiais e físicas do objecto.

É nesta linha que Jean-Pilippe Domecq (n.1949) refere que as «elabo-

36 Yves Michaud, *L'Art A l'Etat Gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris: Éditions Stock, 2003, pp.8-12. Muitas destas questões estavam anunciadas em obra anterior, onde Michaud comentava autores críticos da crise e da ausência de referências da arte (Françoise Gaillard, Jean Clair, Marc Fumaroli, Domecq, Jean Baudrillard, entre outros); cf. Idem, *La Crise de l'Art contemporain Utopie, démocratie et comédie*, Paris: PUF, 1997.

37 Cf. Marcel Duchamp, «A propos des "Readys-mades"», in *Duchamp du Signe. Ecrits*, Paris: Flammarion, 1994, pp. 191-192.

38 Yves Michaud, *L'Art A l'Etat Gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris: Éditions Stock, 2003, pp. 50 e seguintes.

rações teóricas» sobre a obra de arte se tornaram hoje essenciais para o seu valor estético³⁹, ocupando hoje um lugar como nunca antes teve na história da arte. Apesar de considerar que as obras ocupam um lugar central, a verdade é que o próprio *dever ser* das obras, ou de outra maneira, o que as obras precisam para serem obras (de arte) sustenta-se no discurso e sem este *comentário* a maioria das obras actuais seriam incompreensíveis, ficando ameaçadas de já não serem mais obras de arte⁴⁰. A obra torna-se secundária e fica refém desses comentários prévios ou consequentes. A partir destas premissas focamos um ponto que nos parece sensível: se, como diz Domecq, ao secundarizar a elaboração das obras, o seu fazer, tal como a sua especificidade como linguagem ficam em prejuízo, então, acrescentamos, o que se perde é exactamente o que a arte poderia ter de força de imanência e irredutibilidade perante o próprio discurso, onde poderia ser agente gerador do *logos* (força essa que será sublinharemos adiante).

Segundo Domecq, a pobreza da situação funciona na circularidade entre a intenção do artista e a recepção crítica, que observa sobretudo nas tendências conceptuais dominantes nas últimas décadas do século XX, ou ainda no minimalismo onde o autor também observa uma passagem da obra à descrição – resultando em obras que se apresentam como «objectos especulativos» que tornam tautológico o próprio acto perceptivo. Ao fazer um discurso coincidir com a obra, o artista faz com que a crítica coincida com esse mesmo discurso. Nesta mistura dos discursos, verifica-se uma inversão radical e passam a ser estes a prevalecer sobre a obra, e esta manifesta-se mais pobre de sentidos que esses discursos – ao invés de os provocar, a obra já está incorporada na estratégia dos discursos, efectuando uma perigosa inversão inerente⁴¹. Confrontado com a constatação de ser agora o comentário e a crítica a fazer a obra⁴², Domecq acrescenta, com alguma ironia, que actualmente, enquanto a aura da obra está em crise, a *aura do artista* é bem melhor perpetuada, sobretudo quando mais ele põe a obra em causa⁴³.

39 Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art?*, Paris: Éditions Esprit, 1999 (1994), pp.25.36. «Les mots sur l'œuvre d'art font désormais l'essentiel de sa valeur esthétique». Idem, *Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création*, Paris: Pocket, Calmann-Lévy, 1999, p. 134.

40 Cf. Jean-Philippe Domecq, *Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création*, Paris: Pocket, Calmann-Lévy, 1999, p. 134.

41 Cf. *Ibidem*, pp. 135-137.

42 «Ou à considérer que c'est désormais le commentaire qui fait l'œuvre, que c'est la critique qui fait l'art». *Ibidem*, p. 137

43 «Toujours est-il que l'"aura" de l'œuvre, pour reprendre le terme de Walter Benjamin, →

No silêncio da obra

«Falar poeticamente do mundo é quase calar-se»

Maurice Merleau-Ponty, *Palestras*, p.60

Como segunda linha e em contraponto encontram-se autores que defendem estratégias da arte salvaguardando-a da teoria, perscrutando um grau zero, silencioso e opaco, original e fundador, que se sustenta na irredutibilidade emergente que a presença do *objecto-obra* suporta. Ao invés da orientação anterior, são agora os discursos que se arriscam a um balbuciar inútil perante o *silêncio irredutível da obra-objecto em presença*.

Começemos por nos alicerçar na filosofia de Martin Heidegger (1889-1976), cuja revisão da ontologia ocidental abriu ao *ser* uma nova dimensão projectual. Superando a sobreposição entre o *manifestar-se do ente enquanto presença* e a *verdade do ser enquanto identidade*, Heidegger constituía uma relação entre o *ser* e o *ente* que abria uma *diferença ontológica* em que o *ser* se distinguia e transcendia o ente. O *ser* é simultaneamente o fundamento, a negação, o *outro* e o *nada* do ente. Ele é o oculto ao ente que no pró-prio acto de desocultar-se leva o ente para além de si. O *ser* manifesta assim a possibilidade do ente que o ente não sabe ainda. O *estar-aí-em devir (Dasein)*, sendo projecto e não podendo ser fundado, abre por isso mesmo o abismo de uma ausência de fundamento que rasga o horizonte do *ser*. O *Dasein* é o horizonte projectual em que se move o ente, o seu ultrapassar-se e abertura, que ilumina, fundamenta e permite *tornar o ente como tal*. Sintetizando, toda «a verdade ôntica (todo o conhecimento do ente) supõe a verdade ontológica (a compreensão do ser, o projecto)»⁴⁴.

O que nos interessa é o modo como a ontologia *heideggeriana* aproxima o *nada* (não o nada como *nihil negativum*) desse *ser do ente* através da pergunta «Porquê é afinal ente e não antes Nada?»⁴⁵, meio pelo qual questiona a posição do *Ser*: «O facto de o Nada não ser algo de ente não exclui, porém, de forma alguma que ele pertença, à sua maneira, ao ser»⁴⁶. É do *nada* que

peut bien avoir disparu à l'ère de la reproductibilité des œuvres; l'aura de l'artiste, elle, s'est d'autant mieux perpétuée que l'artiste a mis l'œuvre en cause». *Ibidem*, p. 226.

44 Gianni Vattimo, *Introdução a Heidegger*, Lisboa: Edições 70, 1989, p. 68.

45 Esta questão atravessa as suas principais reflexões sobre o Ser. Cf. Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

46 *Ibidem*, p. 123. Vattimo explora a ligação desta dimensão do *nada* da ontologia →

emerge a possibilidade do ente, o modo deste transcender-se num movimento que é o do *Dasein*, um transcender-se que tem a profundidade do ser como horizonte oculto. O *Nada* não é o *não-ser* do *ser*, não é o que se opõe e nega o *ser*, mas o que preenche o *ser* enquanto possibilidade oculta do *ente* (invertendo, diríamos que o *ente* é que é o *não-nada*). O *Nada* é o que radicaliza a diferença do *ser* com o *ente*, que sublinha esse irreduzível transcendência do ser perante o *ente*. É como «nada» relativamente ao *ente* (nada radical e não um nada absoluto), ao se esvaziar como fundamento do *ente*, que o *ser* permite o *surgir* e o *mostrar-se* do *ente*⁴⁷. O *ser* fundamenta o *ente* não como sua produção, mas por «deixar ser» o *ente* que se mostra a si mesmo e «que é simultaneamente, um ocultar»: «*Só o desvelamento do ser possibilita a revelabilidade do ente*»⁴⁸, porque o ente só se revela como tal à luz do Ser. Esta luz é a clareira (*Lichtung*) que define a «*alétheia*» (*ἀλήθεια*).

Heidegger retoma a noção pré-socrática de verdade como *alétheia* (*a+létheia*=*negação da ocultação do ser*) na recondução a um significado não metafísico do ser. A verdade propõe-se como um emergir que provém do que permanece oculto: a verdade do ser como não-ocultação e como a própria iluminação do ente, ou abertura em que ao ente é permitido aparecer. O velamento, como não-verdade e enquanto negação da desocultação, apresenta-se como a autêntica essência da verdade. O velamento do ente no seu todo não se faz só sentir posteriormente como consequência do conhecimento sempre parcial do ente, porque ele é mais antigo que qualquer revelação e mais antigo que o deixar-ser o ente «que, desocultando, se detém já velado e se comporta em relação ao ocultamento»⁴⁹. Ao ser «pertence o abrigo libertador», porque aparece como «o livre do retirar-se ocultante»⁵⁰.

A verdade supõe um ocultar-se originário de que provém a verdade: «A não-verdade deve antes derivar da própria essência da verdade»⁵¹. Daí que a

heideggeriana à angústia: «a angústia revela-se como medo “do nada”». Gianni Vattimo, *Op.cit.*, pp. 70-71.

47 «O Nada é o Não do ente e, deste modo, o Ser experimentado a partir do ente. A diferença ontológica é o Não entre o ente e o Ser». Martin Heidegger, *A Essência do Fundamento*, Lisboa: Edições 70, 1988, p. 9.

48 *Ibidem*, p. 23.

49 *Idem*, *Sobre a Essência da Verdade* (conferências efectuadas entre 1930-1932), Lisboa: Porto Editora, 1995, p. 47.

50 *Ibidem*, p. 63.

51 *Ibidem*, pp. 34-35. «(...) a essência da verdade é-não-verdade» - o que não é o mesmo que «falsidade» *Ibidem*, p.43. «A verdade é não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio de proveniência do ainda-não-(des)-ocultado, do sentido da ocultação». *Idem*, →

«essência da verdade» se manifesta «como liberdade». Esta é o *ek-sistente* e desocultante deixar-ser o ente»⁵², de modo que a «liberdade descobre-se agora como o deixar-ser dos entes»⁵³; que é o contrário da indiferença e abandono, para ser antes um confiar-se ao aberto, um entregar-se ao desvelamento do ente. A verdade precisa da não verdade, pois se ela é esse desvelamento (onde a correcção é possível) então surge do próprio velado. A abertura acontece enquanto desocultação.

Portanto, e retomando a nossa reflexão sobre o *nada* heideggeriano, só há projecto do mundo porque há o *nada do ser*. Diríamos, por palavras nossas, que o *nada* é a energia necessária ao *ser* para iluminar o *ente* no seu projectar-se no mundo. Quando a criação se revela emergindo como clareira que desoculta o oculto (a floresta) do *ser*, momento histórico e de acontecimento, nunca se esgota o *ser*: é porque o *nada* está agregado ao *ser* que este se refugia no próprio iluminar do *ente*, e se mantém nesse lugar oculto. Daí que a *verdade*, histórica e temporal para Heidegger, se manifesta como *desocultação (aletheia)*, momento do iluminar-se ou do clarão da clareira, momento da criação em que o *ser do ente* irrompe como verdade do nada oculto para se ocultar – o oculto é o lugar imediato de onde emerge e onde se mantém o ser. O modo do *ente* contactar com o *ser* (e nunca coincidir) é nesse projectar-se que sulca a clareira desse iluminar imediato, desse clarão que faz emergir a criação do *nada*: é aí que o *ente* se manifesta na radicalidade da sua abertura e liberdade, ou seja, na plenitude de um *deixar-ser-do-ente*. Essa liberdade é a essência da verdade e é ela que, ao se apropriar do homem (e não é o homem que é dono dela, porque ele é que pertence à abertura do *Dasein*), faz com que este se torne «capaz da história»⁵⁴. O *nada* é o húmus oculto do poder constitutivo do *ser* de que advém o *ente*.

Como vimos, para Heidegger, o ser como *nada* liberta o manifestar-se do *ente*, pelo que o *ser* já não é o que determina e cauciona previamente o ente, para se apresentar como o *outro* e o *nada* do ente, o que ainda não está manifesto. Na sua filosofia, a obra de arte é o que vai surgir como foco privilegiado da separação entre o *ser* e o *ente*, ou segundo

A Origem da Obra de Arte, Lisboa: Edições 70, 1992, p. 48.

52 Idem, *Sobre a Essência da Verdade* (conferências efectuadas entre 1930-1932), Lisboa: Porto Editora, 1995, p. 43.

53 *Ibidem*, p. 35.

54 *Ibidem*, pp. 34-35. «Apenas onde o próprio ente é elevado e conservado no seu não-velamento autêntico, apenas onde esta conservação é concebida a partir da pergunta pelo ente enquanto tal, é que a história começa», *Ibidem*, p. 39.

o sublinhado de Heidegger, entre a perenidade do ser e o *manifestar-se* do ente. Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger transfere esta relação entre o *Ente* e o *Ser* para a relação ou combate (*Streit*) entre o *Mundo* (*Welt*) e a *Terra* (*Erde*): «A verdade insere-se na obra. A verdade advém como o combate entre clareira e ocultação, na reciprocidade adversa entre mundo e terra»⁵⁵. Se o *instalar-erguer* (*aufgestellt*) da obra *abre um Mundo*, simultaneamente há um *retrair da Terra*. A *Terra* não é a matéria, mas sim aquilo do qual tudo surge e do qual tudo volta a integrar-se. Se a matéria tem a potência da forma, a partir do qual instala um mundo, ela tem também que absorver a retirada e o que se retira: «Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. (...) A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. A obra deixa que a terra seja terra»⁵⁶. O instalar da obra como abertura do Mundo coloca próximo de si o retrair da Terra, sendo a imagem de uma abertura e possibilidade do Ente que coloca próximo de si o oculto do Ser. A obra, ao chamar a atenção sobre si, suspendendo-se da serventia quotidiana, é uma espécie de *apelo ao Ser*, um clarão⁵⁷ de desocultação do Ser. A atenção ao Mundo pela Obra cria essa proximidade com a Terra, tal como a clareira (*Lichtung*) põe junto a si a floresta, tal como a desocultação põe perto de si o oculto. A arte torna-se esse elemento privilegiado da ontologia heideggeriana, um «pôr-em-obra da verdade» pela proximidade que estabelece com o oculto (com proximidade mas não redutível à opacidade) do *Ser*, portanto, proximidade com esse *Nada*, esse *Outro*, que é possibilidade do *Ente*, e daí, a sua liberdade e criatividade. Numa linha filosófica que se vinha instalando desde pensadores como Schopenhauer e Nietzsche, por inversão da filosofia tradicional que tornava a arte material e sensível refém de uma verdade prévia conceptual e espiritual, a arte tornava-se o instrumento privilegiado para o *admir da verdade* – é agora a arte que, apelando à presença sensível, coloca perto de si esse silêncio, esse calar-se do conceito, onde este é obrigado a refundar-se.

Algo próximo está a defesa de uma anti-hermenêutica do objecto artístico por parte de Theodor Adorno (1903-1969), desse «sensível irreduzível»

55 Idem, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1992, p. 50.

56 *Ibidem*, pp. 36.

57 Pode-se opor a esta leitura da arte como iluminação do Ser, a proposta de Levinas, da arte como algo que «conduz ao ser como lugar de errância, ao inabitável», «uma chegada da noite, uma invasão da sombra». Cf. Carlos Bizarro Morais, «A Arte como Obscurecimento. Acerca da Inestética do "Il y a" em Levinas», in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, Janeiro-Março 1991, pp. 63-86.

com que sublinhou a imanência e autonomia da obra de arte como base de uma opacidade e de um hermetismo que impõe dificuldades de compreensão; ou seja, esforço de fazer dessa irredutibilidade o próprio horizonte de um esforço hermenêutico⁵⁸. Deste modo, a expressão da arte situa-se *entre* ou na *tensão* da *materialidade irredutível* e um *para além* dela, a partir da qual a arte se torna espírito: «O espírito das obras de arte adere à sua forma, mas só é espírito enquanto aponta para lá dela»⁵⁹. Para Adorno, o «espírito das obras não é conceito, mas é por seu intermédio que se tornam comensuráveis ao conceito», porque este se vincula à obra sem contudo ela o possuir em absoluto. Mas para Adorno este não é o espírito total *hegeliano*, mas o que se liga dialecticamente à irredutibilidade e não domínio da materialidade sensível, de modo que o espírito que dela emana e ultrapassa é já crítico e não dominado pela conceptualização⁶⁰.

Adorno fala da obra de arte autêntica como uma «mediação imanente que sobrevém aos seus instantes sensíveis e à sua configuração objectiva» ou uma «coisidade imanente»⁶¹. A arte é material irredutível ou «material imanente» que oferece a sua opacidade para resistir à hermenêutica através da própria estabilidade e frontalidade da sua presença. Ela é como o *resto* ou «*sto*» que Perniola defendeu, como recusa da «redução comunicativa». Este resto, como estabilidade e resistência, por mais residual que seja, resiste à homogeneidade como estabilidade em tensão ou não conciliada, ou seja, como *estabilidade tensa*. Ele é a fatalidade do falhanço do conceptualismo⁶² – na sua realidade concreta é o resto da ideia, porque é esse resto que resiste à exclusividade da ideia, que esta não consegue prescindir sob risco de ela própria desaparecer.

A arte não se pode reduzir nem à «indiferença» da intuição pura (se fosse apenas isso a arte seria um mero «efeito subalterno» ou um «efeito sem causa»⁶³) nem à administração da conceptualidade. Mesmo na mais profunda dimensão intuitiva ela precisa do conceito para se analisar, mas muito menos ela se pode determinar pelo conceito: «A introdução de conceitos não é idêntica à conceptualidade da arte; a arte não é nem conceito nem intuição, e eis porque protesta contra a separação. (...). A arte é a intuição de algo não-

58 Cf. Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, s/d, p. 156.

59 Cf. *Ibidem*, p. 107.

60 Cf. *Ibidem*, p. 107.

61 Cf. *Ibidem*, p. 105, 119.

62 Mario Perniola, *El Arte y su Sombra*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, pp.98-100.

63 Cf. Theodor W. Adorno, *Op.cit.*, p.118.

-intuitivo, é semelhante ao conceito sem conceito». Por outras palavras, a «arte opõe-se tanto ao conceito como à dominação mas, para tal oposição, precisa, como a filosofia, dos conceitos»⁶⁴. Adorno privilegia a irredutibilidade mútua, o próprio processo de diferença como tensão que move a obra de arte e a teoria conceptual, o material sensível e o discurso teórico. A arte adquire força conceitual exactamente porque a ele se recusa – daí ser «infinitamente difícil, porque deve (...) transcender o seu conceito para o realizar»⁶⁵. É neste lugar de recusa que a arte se dignifica e a teoria dimanante se fortalece.

Para Adorno a arte é heterogénea⁶⁶, vive na relação com o contrário, absorvendo a dúvida sobre si como recusa de qualquer compromisso ou harmonia. Tal como na filosofia a verdade é frágil e não duradoura, alterável e não perene nem absoluta, daí a procura da diferença como ética ou do não idêntico como princípio, também a arte sustenta a sua força de subversão e negação, na exigência contínua de actividade crítica. A sua força expressiva é *negativa*, assente numa *praxis* de recusa. Não se aprisionando nas verdades estáticas absolutas e repressivas (tal como era no pensamento metafísico e totalitário) a arte é esse lugar onde a negatividade sustem a fragilidade própria à verdade.

Sabemos do elogio de Adorno ao silêncio de Beckett⁶⁷ ou ao negro⁶⁸ (diríamos de Motherwell) como modos da arte contemporânea. Ao longo da sua *Teoria Estética*, Adorno vai sublinhando a rebelde intransigência da arte referindo como gesto de «irreconciliação» (p.46), crise da intemporalidade da essência e do ideal (pp.40-41), como impotência da expressão (p.57, 76), que critica e desmente o seu conceito (p.12, 46, 69, 100-101), valorizado como «fragmento» (p.60, 169), que «denuncia a dominação» (p.63), «contaminada pela inverdade» (p.72), «que «aspira a fazer falar o silêncio» (p.95), «afectada pela incoerência» (p.124), que deve «introduzir o caos na ordem» (Karl

64 Cf. *Ibidem*, p.115.

65 Cf. *Ibidem*, p. 123.

66 «A arte é para si e não o é: subtrai-se-lhe a sua autonomia, mas não o que lhe é heterogéneo». *Ibidem*, p. 17.

67 Cf. *Ibidem*, p. 231.

68 «Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. Grande parte da produção contemporânea desqualifica-se por não atender nada a este facto, comprazendo-se infantilmente nas cores. O ideal de negro constitui, conteudalmente, um dos mais profundos impulsos da criação. (...) No empobrecimento dos meios, que o ideal de negro, se é que não toda a objectividade, consigo traz, empobrece-se também o poetizado, o pintado, o composto; as artes mais progressistas impedem este empobrecimento até à beira do mutismo». Theodor W. Adorno, *Op.cit.*, p. 53-54.

Kraus, cit. p.112), de «carácter antinómico» (p.125), «momento da contradição e da não-identidade» (p.129), de «dissonância» (p.130), anti-hermenêutico (p.138) e «enigma» (pp.140-149), como «estranha ao mundo» (p.208); ou ainda, nos *Paralipónemos à Teoria Estética*, a arte como «linguagem aquém da linguagem impotente dos homens» (106), «complexão de verdade» (p.11), realidade irreal (p.37), ao serviço do «não-idêntico» (p.55), «realidade irreconciliada» (p.59), e «carácter ambíguo (p.89), como opacidade e hermetismo (pp.105-106), como «prova do interdito da negação positiva (p.107-108), como «sofrimento» (p.109), etc. Esta listagem de várias das dimensões da arte, que Adorno especula num necessariamente denso processo reflexivo, vai ao encontro de uma ética da arte como espaço de intransigência e obstinação, de não-dominado e de liberdade.

Conceito crucial do pensamento *adorniano*, é o de *fragmento*, enquanto elemento de rebeldia à totalidade e ao sistema: «Ao emancipar-se, o detalhe torna-se rebelde e (...) afirma-se como o veículo da revolta contra a organização»⁶⁹. Do ponto de vista da estética, podemos observá-lo como o reduto do irreduzível, a manifestação sensível de um plano de imanência que, como adiante sublinharemos, é crucial na estética *adorniana*: «A categoria de fragmentário (...) não é a da particularidade contingente: o fragmento é a parte da totalidade da obra, e que se lhe contrapõe»⁷⁰.

Se a obra é enigmática é porque ela, ao afirmar a *irreduzibilidade inalienável do material emancipado em presença*, recua hermenêuticamente (algo análogo ao *retraimento da Terra* de Heidegger), sendo portanto herméctica: «As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos; na situação actual, haveria que apreender a sua ininteligibilidade»⁷¹; ou ainda: «Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas; isso desde sempre irritou a teoria da arte. O facto de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o carácter enigmático sob o aspecto da linguagem»⁷². Daí a sua dimensão de «sem finalidade» e de «aconceptualidade», a sua diferença relativamente ao discurso e conceito, que é exactamente o que as torna agentes instigadores do *logos* estético⁷³.

69 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, p. 134-135.

70 Idem, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70: s/d, p.60.

71 *Ibidem*, p. 138.

72 *Ibidem*, p. 140.

73 *Ibidem*, p. 161.

Citemos de novo Adorno para nos inteirarmos da importância que a sua teoria estética fornece à *arte como enigma*: «O carácter enigmático da arte não é a mesma coisa que compreender as suas obras, isto é, objectivamente, produzi-las, por assim dizer, a partir da sua experiência interna, (...). Em confronto com o carácter enigmático, a própria compreensão (*Verstehen*) é uma categoria problemática. Quem compreende as obras de arte pela imanência da consciência nelas, não as compreende verdadeiramente; e quanto mais aumenta a compreensão tanto mais se intensifica também o sentimento de insuficiência, cegamente inscrito no sortilégio da arte a que se opõe o próprio conteúdo de verdade. (...): as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte»⁷⁴.

Para Adorno a «sobrevivência» das obras «situa-se entre a recusa a deixarem-se compreender e a vontade de serem compreendidas»⁷⁵. A opacidade do material (e o apegado enigma da arte) não é o que impede o discurso; antes é o que o alimenta e o funda negativa e criticamente, permitindo que o próprio discurso se liberte do seu atavismo ideológico. O enigma resulta desse jogo entre a imanência objectiva da obra e a subjectividade da recepção no próprio esforço de a apreender: «Também na recepção, a subjectividade mediatiza a objectividade»⁷⁶. Por isso mesmo ela não é imediata e funda a dimensão espiritual: «A objectividade estética não é imediata; (...). Se ela fosse algo de não-mediatizado, coincidiria com os fenómenos sensíveis da arte e escamotearia o seu momento espiritual; (...). Estética significa a busca das condições e das mediações da objectividade da arte»⁷⁷. Segundo Adorno, o sujeito estético não se reduz ao sujeito empírico e a materialidade coisal da obra ainda não a torna artística. Se é a partir da imanência material que se funda o estético, é exactamente porque este encontra aí essa dimensão irreduzível onde o sujeito confronta os limites e as possibilidades da dimensão espiritual, ou seja, é a coisidade da obra que actua como «*medium* da sua própria superação», numa mediatização mútua em que o «espírito das obras artísticas elabora-se na sua coisalidade, e a sua coisalidade, a presença das obras, promana do seu espírito»⁷⁸.

Se a «arte *visa* a verdade» é porque não coincide com ela, porque no

74 *Ibidem*, p. 141-142.

75 *Idem*, *Experiência e Criação Artística. Paralipómenos à «Teoria Estética»*, Lisboa, Edições 70, 2003, p. 75.

76 *Ibidem*, p. 16.

77 *Ibidem*, p. 17.

78 *Ibidem*, p. 35. Ver ainda, *idem*, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, s/d, pp. 239, 288-289.

esforço das obras se bastarem a si mesmas elas encontram-se com o que não são – daí a expressão de que na arte a sua «própria realidade pareça-lhe irreal», porque ela é ela mesma e simultaneamente um outro diverso de si própria⁷⁹. Esse «outro», de onde se propaga toda a dimensão espiritual, onde se funda a ingerência subjectiva e intersubjectiva, tem como elemento mediador essa presença da obra de arte, marca de um «em-si subjectivamente imaginado»⁸⁰. O espírito das obras não é o que elas significam, mas o que «nelas aparece como verdade»⁸¹. O que nos interessa nestas reflexões, é o facto delas suporem que nenhum discurso se pode efectuar, enquanto *outro* da obra, sem um vínculo a esse lugar irreductível que está na origem dos ulteriores desdobramentos, lugar esse que é a obra. Entre a presença coisal da obra e a reflexão subjectiva elabora-se o processo reflexivo da estética. Mas se «o que na obra é intelectualmente conhecido irradia para a sua percepção sensível», é porque esta dimensão ratifica como presença prévia os caminhos da primeira. Por isso, se toda a crítica precisa de uma meta-crítica para se proteger do carácter abstracto das categorias com que se alimenta, essa mesma crítica precisa também de se vincular à obra, procurando apreender-se a partir do que não se pode tornar nunca e que é tornar-se uma crítica imanente⁸² – trata-se de, por um lado, recorrer a uma segunda reflexão e, por outro, de apontar para o plano de imanência. Não se trata de pura imanência, à qual a obra se reduz, mas daquela que, ao se prostrar com a sua presença à percepção sensível, funda e dinamiza planos de discurso e de subjectividade. Concluindo esta perspectiva, é a partir da sua objectiva irreductibilidade sensível que a obra se torna *logos* e espírito subjectivo; é a partir da sua rebeldia anti-hermenêutica que ela alimenta a hermenêutica – é aí, nesse limiar material de silêncio, que ela desafia o discurso.

No início do século XX, a Fenomenologia procurou refundar a filosofia animando-a com um «regresso às próprias coisas»⁸³, lançando desse modo a importância de se manter uma proximidade com o objecto em presença no momento da formação do discurso, portanto, retorno às coisas convocado como processo dialógico e como posição ética sobre as origens de um discurso. No âmbito de uma relação com o objecto artístico, tal proximidade torna-se ainda

79 Cf. *Idem*, *Experiência e Criação Artística. Paralipómenos à «Teoria Estética»*, Lisboa: Edições 70, 2003, p. 43-45.

80 *Ibidem*, p. 46.

81 *Ibidem*, p. 47.

82 Cf. *Ibidem*, pp. 93-95.

83 Jean-François Lyotard, *A Fenomenologia*, Lisboa: Edições 70, 1986, p. 18.

mais premente. Como vimos na parte anterior, a reflexão sobre a arte, histórica e crítica, é um *discurso* com o perigo de esquecer a obra e de se sobrepor a ela. Por isso, não deve ser o discurso a guiar a interpretação das obras, mas estas a conduzir e fomentar ou discurso, ou mesmo a provocá-lo. A questão é evitar que os conceitos se antecipem e imponham às obras, para antes emergirem do confronto directo com elas.

Nas artes plásticas o privilégio estaria numa perspectiva que valorize a percepção, como manifestação cultural dessa requisição, perspectiva que encontramos em Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). O filósofo francês considerou que um saber efectuado a partir de uma experiência primordial acerta-se com o risco, a surpresa e o espanto⁸⁴, abertura constante a uma fundação de sentido e potencial geradora de um processo hermenêutico. Com esta orientação pensou todo um refundamento da atitude do filósofo, em que este se verificou afim ao pintor.

Merleau-Ponty perscrutou uma linguagem de abertura do ser e não de fechamento, modo de encontrar um «*ser*» *bruto e selvagem*⁸⁵ cuja essência já não está «por cima», mas «por baixo» e na profundidade do mundo sensível, portanto na *aisthesis*⁸⁶. Este é o lugar privilegiado de uma pertença constitutiva onde se dissolvem as tradicionais polaridades, o lugar onde «*invisível e inteligível pertencem constitutivamente ao visível e ao sensível dissolvendo a polaridade entre inteligível-sensível, invisível-visível*»⁸⁷.

Desde os princípios da sua reflexão filosófica que Ponty assumiu valorizar a *vida perceptiva* como modo de conhecimento preservando a sua fecunda dimensão vital, pré-reflexiva e pré-objectiva, onde encontrava a força de um sujeito constituinte, cujo «eu posso» se antecipa e liberta do «eu penso» cartesiano⁸⁸. Este é o lugar de abertura primordial ao mundo assente num

84 Cf. Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega, 1992, pp.15-17.

85 Este *ser selvagem* foi inspirado nas reflexões de Ponty a partir de Husserl em *Signos* e desenvolvidas em *O Visível e o Invisível*. Cf. Idem *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, pp.164, 176, 196-197. Como veremos, esta questão interessou a Lyotard. Cf. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris: Éditions Klincksieck, pp.53-72 (capítulo «Recessus et Surreflexion»).

86 Cf. Isabel Matos Silva, *Uma Ontologia do Sensível. A aventura filosófica de Merleau-Ponty*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999, 34-35.

87 Cf. *Ibidem*, p.35. Para uma síntese da «estética do silêncio» *pontyana*, cf. Ronald Bonan, *Premières leçons sur l'Esthétique de Merleau-Ponty*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997, pp.9-12.

88 Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp.94,101. Cf. Isabel Matos Silva, *Uma Ontologia do Sensível. A aventura filosófica de Merleau-Ponty*, →

habitar perceptivo que é a *abertura ao ser*: «(...) tudo o que se dá ao Ser se retira da experiência, tudo o que se dá à experiência se retira do Ser»⁸⁹.

Trata-se de um enraizamento numa experiência originária como encontro com um estrato pré-reflexivo ou irreflectido (*Surréflexion*), enquanto *fundamento e constituição* (por distinção de uma reflexão objectiva, que é *fundação e constituída*)⁹⁰, um estado gerador e anterior às dicotomias, separações e mediações – a *carne*. Tal *carne*, como corpo originário, é um ser de indivisão e coesão, um ser de profundidades, mas não um «em si» irredutível, porque se deseja como um «espírito selvagem» num «contínuo movimento ontogenético»⁹¹. Por isso, a sua grande natureza é o *quiasma*, enquanto espessura de um entrelaçamento primordial que é o «núcleo do Ser» – em que o «sair de si seja entrar em si e inversamente»⁹².

Segundo Merleau-Ponty, só há transparência na opacidade: «O sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrana de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele (...)»⁹³. O sensível, enquanto dimensão anónima e pré-pessoal do mundo, é o agente privilegiado da filosofia de Merleau-Ponty. Daí que o herói da filosofia *pontyana* (muito raro na tradição filosófica) seja o *pintor* (e o herói dos pintores seja Cézanne)⁹⁴. A nova posição ontológica de Ponty, assente nessa «fé perceptiva» que é abertura do Ser⁹⁵, encontra na «linguagem indirecta» da pintura⁹⁶

Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999, 43.

89 Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p.120.

90 Cf. Isabel Matos Silva, *Op.cit.*, pp. 58-59. É possível encontrar nesta dimensão pré-reflexiva o lugar de emergência ou do «eterno recomeçar da reflexão». Cf. Idem, *Elogio do sensível. Corpo e reflexão em Merleau-Ponty*, Lisboa: Litoral Edições, 1989, pp. 56-69.

91 Idem, *Uma Ontologia do Sensível. A aventura filosófica de Merleau-Ponty*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999, p. 61.

92 Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Op.cit.*, pp.125, 188. Sobre o «quiasma», cf. *Ibidem*, pp. 127-150, 199-201, 236-239.

93 *Ibidem*, p. 200.

94 Para elogio a Cézanne, cf. Idem, *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega, 1992. Para elogio à pintura, cf. Idem, «A Linguagem indirecta e as Vozes do Silêncio», in *Signos*, São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp. 39-88. Idem, «A linguagem indirecta», in *A Prosa do Mundo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 71-142.

95 Ao contrário de outros autores com que dialogamos (Heidegger, Formaggio), Ponty recusa a estratégia do *Nada* para abertura do Ser. Cf. Idem, *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, pp. 90-91.

96 «(...) aconteceu-nos muitas vezes recorrer à pintura, porque esta nos repõe imperiosamente diante do mundo vivido». Idem, *Palestras*, Lisboa: Edições 70, 2003, p. 55.

as razões do elogio do pintor, exactamente porque reconhece neste esse corpo perceptivo disponível ao mundo e ao quadro, que vê sempre o (mesmo) mundo pela primeira vez na mesma proporcionalidade com que faz o (mesmo) quadro pela primeira vez, em que *ver e fazer, sentir e pensar* (percepção, acção, emoção e razão), se fundem num mesmo gesto. A reflexão fundada na percepção e mergulhada no tecido do mundo, e uma razão suportada num corpo perceptivo, encontrava no pintor um agente privilegiado. O momento da *dobra (pli)*, enquanto contacto mútuo, entre visível e invisível (que não é o invisível absoluto, que não estaria implicado no visível, mas o deste mundo⁹⁷), porque é simultaneamente fala e silêncio (esse silêncio que envolve a fala e que não é o seu contrário⁹⁸), transparência e opacidade, é o lugar de um enraizamento fundador que Ponty quis repor para a filosofia. Toda a sua filosofia procurou reencontrar-se nesse lugar primordial da percepção como entrelaçamento com o mundo, de silêncio na emergência da fala e da invisibilidade na emergência da visibilidade, que é a *aisthésis*.

Em *Discours, Figure* (1971), Jean-François Lyotard (1924-1998)⁹⁹ desenvolveu uma noção de «*Figure*» (do discurso), não como duplo da ideia inexprimível e inefável, seja esta uma «expressão sensível» (Hegel), seja uma cópia degradada (Platão), mas como manifestação do «espaço intensivo do desejo» reflectido na superfície da obra como «absolutamente outro». Todo o «discurso» é mensagem por omissão, pelo que, quanto mais ordenado e perfeito se apresenta mais esconde. Portanto, é nas hesitações e nas falhas que o discurso se revela. O que este «discurso» esconde *está no* «discurso mas não é ele próprio um «discurso», sendo uma verdade *no* «discurso» que lhe dá sentido, mas que não é *dito* por ele e só se encontra latentemente: trata-se da «*figure*» do discurso. Para Lyotard a presença latente da «*figure*» é para a arte um elemento perturbador que lhe dá valor e potencial (em oposição à arte «bem concebida»), porque é nesse nível latente que «algo» está a acontecer.

Invertendo a dimensão platónica, que colocava o sensível inferior à ideia e a imagem inferior à palavra, tanto na ordem das hierarquias como das precedências, o século XX procurou o *ver* e o *visível* que a palavra não alcança, o silêncio inatingível do mundo que está lá antes da palavra ou o *visível antes do discurso*. Nesse silêncio perscruta-se a origem da linguagem. O sentido encerra-se na palavra negligenciando o sensível. Trata-se

97 Cf. Idem, *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 146.

98 *Ibidem*, p. 173.

99 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck, 1971.

de o libertar perscrutando as franjas do silêncio, acção de que a arte seria agente privilegiado: «O que é selvagem é a arte como silêncio. A posição da arte é um desmentido à posição do discurso. A posição da arte indica uma função da figura que não é significada (...)»¹⁰⁰. A transcendência do símbolo potenciada na arte seria a *figura* enquanto manifestação espacial que abala o espaço linguístico. Se o verdadeiro símbolo *dá a pensar* (*donne à penser*), ele encontra-se antecipado na franja desse silêncio do ver. Se todo o objecto se pode tornar discurso, também há em todo o discurso um «outro» silencioso reservado ao «ver», espaço que Lyotard considera de «beleza» e de «diferença» (*différence*). Tal *figura* silenciosa habita o discurso, estando fora e dentro do discurso. Para Lyotard, esta dimensão silenciosa e visual do discurso, esta sua expressão inconsciente de força, fornece a verdadeira espessura do discurso. Trata-se de ir ao encontro dessa «profundidade do visível», dessa «distância» e «negação implicada no visível», desse «ver constitutivo» fenomenológico sob a visão feita. Lyotard questiona, no seio do discurso, essa dimensão de «profundidade do visível», essa «negação implicada no visível» que se incorpora no discurso, reconhecendo que esse «poder figural que trabalha o discurso, ele é a sua primeira expressão». O *Figural* seria um regime de constituição da forma do discurso, uma sua dimensão inconsciente cujo silêncio legitima a desnecessidade da nomeação (da palavra) e do discurso, como da sua representação¹⁰¹. Lyotard pretende *re-encontrar* esse momento em que o signo é gesto, em que é ainda visual, e onde se manifesta a doação de sentido. No sentido de Merleau Ponty, que influenciou estas reflexões de Lyotard¹⁰², trata-se de descer a um *quiasma* original¹⁰³.

Com estas premissas de *Discours, Figure*, Lyotard acreditava num modo de verdade da arte irredutível a qualquer teoria, um lugar onde o discurso

100 «Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours». *Ibidem*, p.13.

101 «En face du discours, il y a la figure-image; dans le discours, il y a la figure-forme. Le redoublement de l'une sur l'autre est ce qui permet peut-être à la poésie de représenter la distance présentant. (...) La figure-forme est la présence du non-langage dans le langage. Elle est quelque chose d'un autre ordre qui est logé dans le discours et lui confère son expressivité». *Ibidem*, p. 49.

102 Cf. *Idibem*, 1971, sobretudo capítulo: "Le Parti Pris du Figural". Lyotard explorava sobretudo aspectos da obra incompleta de Maurice Merleau-Ponty editada postumamente com o título *Le visible et l'Invisible* (1964) que, por seu lado, apresentava momentâneas derivações da ontologia de Heidegger.

103 Cf. *Ibidem*, pp. 236-245.

teórico se tornava impossível, a que chamava «figure». O acto de *figurar* apresentava-se como algo mais original, radical e fundador que o de *significar*¹⁰⁴. Contrapondo seja uma via idealista da arte, como manifestação sensível da ideia, que reduz a *exterioridade* nas coisas na *interioridade* do discurso e do conceito, como também a via da arte como manifestação do inexprimível e do inefável, do que não se pode dizer, por *irreducibilidade da exterioridade* das coisas na *interioridade* dos conceitos¹⁰⁵, ambas derivadas duma negação ou «separação» fundamental e originária entre sujeito e mundo, entre exterior e interior, entre conceito e coisa, Lyotard explorava um lugar prévio à cissão originária e que ultrapasse essa separação. Se a distância é o que funda a possibilidade e intencionalidade do discurso, em que o *aqui (ici)* se determina por dialéctica ontológica apenas perante outros *aqui (ici)*, o que lhe interessa é o *não-dito* que se esconde no acto de dizer, esse movimento de *indicar* (anterior e genésico do *aqui*)¹⁰⁶ que lhe está na origem como desejo, portanto, a *figure* ou «*vérité figurale*», força fracturante que é o lugar privilegiado da arte – energia pré-discursiva da *figure-image*, da *figure-forme* e da *figure-matrice*¹⁰⁷. Trata-se de encontrar esse instante da *constituição fenomenológica*, algo próximo da acção do *Dasein* heideggeriano, como modo de antecipar a estabilidade do *Sinn (Sentido)*¹⁰⁸, da *temporalidade* do *signo arbitrário ou imotivado* de Saussure¹⁰⁹, ou próximo da «surréflexion» de Ponty, onde Lyotard encontrou esse esforço de «introduzir o gesto, a mobilidade do sensível para a invariância característica do sistema da língua, para dizer o que é constitutivo do dizer, para restituir o acto que abre a vontade de dizer»¹¹⁰.

Por seu lado, Dino Formaggio (1914-2008) inquiriu a dimensão projectual da arte contemporânea que se move sob o que chama o «índice do nada», a partir do qual se produz «um movimento de libertação e de extrema re-significação»¹¹¹. Desviado da clássica questão ontológica, onde o *ser* se

104 Cf. *Ibidem*, p. 62.

105 Alberto Gualandi, *Lyotard*, Paris: Perrin, 2009, pp. 43-47.

106 Cf. Jean-François Lyotard *Op. cit.*, p. 37.

107 Alberto Gualandi, *Op. cit.*, pp. 47-49.

108 Cf. Jean-François Lyotard, *Op. cit.*, pp. 41.

109 Estrategicamente optamos por não desenvolver esta questão com importância para Lyotard como modo de valorização da matéria sensível e significante do signo, dessa *coisa-signo* tangente à esfera linguística que possibilita colocar a *motivação* como uma abstracção de fora do signo. Cf. *Ibidem*, pp. 73-89 (capítulo «Signe Linguistique»).

110 *Ibidem*, p. 56.

111 Dino Formaggio, *Arte*, Lisboa: Editorial Presença, 1985, pp. 52-53. O mesmo autor explora as relações entre o *nada* e o *niilismo*. *Ibidem*, pp. 55-59.

dissolvia no significado, o *nada* já não sofre o seu anátema como *não-ser*. O *nada* não é uma realidade, mas um modo ou função de aniquilamento e de anulação a partir do qual emerge o possível, aberto e livre. Nesta perspectiva, o *nada* não é apenas o negativo do ser ou o oposto do positivo para assumir uma dimensão mais profunda, uma nulificação total fundadora da diferença e da repetição originária. Por esta via, a arte manifesta um potencial insubmisso e revolucionário, numa «lógica de nulificação do idêntico que explode»¹¹². A unidade, necessidade e identificação do *ser* exaurem-se, deixando essa disponibilidade radical do signifiante, como signo em estado puro ou bruto, na imanência e irredutibilidade da sua manifestação, onde os sistemas ainda não agem coercivamente sobre a sua acção, pelo que esta se surpreende transgressora e fundadora. O *nada* é esse lugar da presença indómita onde se arrombam os sistemas de sentido anteriores e se disponibilizam outros, ainda no estado aberto de um advir. Para Formaggio, toda esta dimensão destruidora e anti-manipulável da arte sobre o *índice do nada* faz dela o agente certo de uma das consciências da contemporaneidade: a crise do mito da objectividade e da impossibilidade de apreender algo como completamente dado: «Logo no acto de se colocar, o que se cancela é precisamente a metafísica da presença e do ser como eternidade e identidade móveis»¹¹³. A arte sobre o *índice do nada*, articulando com a libertação da sua dimensão sensível, é um processo que desdogmatiza e desmetafísica¹¹⁴. O que interessa para Formaggio é que o *nada* já não se reconhece sob a dimensão de *não-ser*, tal como se revelava sob a alçada da ontologia tradicional metafísica, para se tornar esse lugar *heideggeriano* do *não revelado do ser* (o *ainda não-desocultado*), e portanto de *possibilidade de ser*: «O trabalho possível do nada consiste em gerar o possível: (...), uma forma específica de possibilidade que, finalmente, reconhecemos como possibilidade projectual»¹¹⁵.

O *nada* já não se apresenta como o *nada-do-ser*, uma perda ou corrupção do *ser*, mas um *outro* que se abre como possibilidade a partir do próprio acto destruidor do *nada*. Se o *ser* era onde habitava confortavelmente a verdade na ontologia da metafísica tradicional, a arte sobre o *índice do nada* coloca o *ser* noutra plano, tornando-o esse *outro-não-revelado* que denuncia a incompletude e insatisfação da verdade actual e manifesta. Nesta perspectiva,

112 *Ibidem*, p. 54.

113 *Ibidem*, p. 55.

114 Cf. *Ibidem*, p. 55.

115 *Ibidem*, p. 59.

para a qual têm apontado as últimas perspectivas abordadas, entende-se que o discurso não é um enunciado onde a arte se possa encerrar. No entanto, a sua proximidade fortalecerá esse papel irredutível, silencioso e aberto que a arte lança à *verdade do mundo*.

Sintetizando, esta segunda perspectiva apresenta de um modo privilegiado a intangibilidade da Arte, onde ela surge associada à pergunta sobre o *Ser* e a verdade pela sua proximidade com a *ocultação* (Heidegger), obrigando a percepção a colocar-se perante a opacidade do mundo tornando-se *enigma* (Adorno), remetendo os discursos para um *silêncio* primordial onde a revelação se dá (Merleau-Ponty, Lyotard), ou onde se dá sobre o índice do *Nada* (Formaggio). Estes exemplos fornecem-nos paradigmas estruturais de reflexão que nos colocam em proximidade com a produção artística, actuando no seio da sua interpretação como agentes operativos, procurando assim evitar que os conceitos funcionem como domesticação prévia do sentido, mas antes que despontem a partir das dificuldades que essa mesma produção provoca com a sua irredutibilidade material. Podem, portanto, servir de estratégia para uma aliança com um modo de discurso não servil nem domador da obra.

Como abordámos neste ensaio, confrontamo-nos na situação contemporânea com uma oposição estratégica, entre a arte *submersa no excesso de transparência e de discurso* e a arte *soterrada no excesso de opacidade onde o discurso não chega*, num refúgio irredutível e silencioso que é o seu lugar de abertura e possibilidade – como se a arte contemporânea se jogasse entre a *logomania* e a *logofobia*. Entre uma e outra destas posições, aparentemente contraditórias, se pode pensar a investigação em arte enquanto problemática entre um *fazer* e um *discursar*, entre *imagem* e *palavra/discurso*. Colocando as questões: poderá uma investigação em arte pensar-se enquanto discurso, sem recair nos tradicionais discursos sobre ela e não dela, cujos filões mais ricos são certamente a estética ou a história da arte? Poderá a investigação em arte funcionar sem discurso? Ou deverá encontrar as relações e modos com um discurso que lhe seja próprio? Apesar da nossa intenção ter sido deixar essa dicotómica tensão (obra/discurso) sobre a qual se apruma o problema da investigação em arte, deixemos em modo de corolário algumas considerações no ensejo de respostas.

Investigar em arte – algumas reflexões para lidar com os discursos

« *Je veux savoir. Savoir pour mieux sentir, sentir pour mieux savoir* »

Paul Cézanne

Com a nossa reflexão constatámos a primeira dificuldade de qualquer investigação, e que, como vimos, se parece empolgar no mundo da arte: a distância entre os objectos e as palavras, ou esse silêncio e indiferença de cada objecto perante os discursos, espécie de armadilha que tudo pode permitir¹¹⁶. Jogo fatal porque, perante a imanência dos objectos artísticos, só nos resta a artimanha da palavra num movimento próprio ao discurso. Recuperar as ligações necessárias entre a obra e o discurso, entre o fazer, o ver e o dizer, obriga a definir princípios de funcionamento que se coaduna com a própria questão da investigação em arte.

Um dos primeiros problemas que uma investigação em arte provoca é o solipsismo a que a tradição ocidental do autor a remete. Entrincheirada sob a alçada romântica do gesto subjectivo do *artista-autor* a investigação vê-se contaminada por ausência dessa distância crítica, questão ética que fundamenta qualquer metodologia e necessária para colocar as propostas dessa investigação numa interlocução, esse lugar de abertura onde a obra se torna objecto de estudo exterior ao sujeito. Se não acreditamos, como Husserl sonhou, da suspensão total dos juízos, porque aceitamos, como Gadamer¹¹⁷, da necessidade de expectativas que na antecipação mergulham o sujeito no mundo, também consideramos necessário algum descomprometimento entre o sujeito e o objecto, de modo que este não apareça no horizonte do sujeito comprometido com conviências afectivas. Um problema metodológico e até ético é colocado quando o discurso que vai ser montado se liga a uma produção artística do mesmo *sujeito-autor*, quando

116 «Ora, o enigma inverteu-se: antigamente era a Esfinge que fazia ao homem a pergunta sobre o homem, que Édipo julgou resolver, que nós todos julgámos resolver; hoje, é o homem que faz à Esfinge, ao inumano, a pergunta sobre o inumano, sobre o fatal, sobre a desenvoltura do mundo face às leis objectivas. O objecto (a Esfinge), mais subtil, nada responde». Jean Baudrillard, *As Estratégias Fatais*, Lisboa: Editorial Estampa, 1991, pp. 158-159.

117 «(...) não existe compreensão livre de qualquer preconceito por muito que a vontade do nosso conhecimento deva estar sempre dirigida a escapar ao conjunto dos nossos preconceitos». Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris: Éditions du Seuil, 1996, p. 516.

obra e *logos* estão numa mesma sobreposição afectiva. Se a obra de arte tem essa força que solicita a atenção do sujeito, devido a essa presença sólida em que estamos a tentar colocar o nosso primeiro patamar, há que manter a imanência desse *estar em presença*, presença que se arrisca a conspurcar se for envolvida com demasiada proximidade do autor. O discurso do *investigador-autor* não pode ser um juízo judicativo e qualitativo sobre a obra, que se arrisca a ser laudativo porque o sujeito não está nunca desinteressado, mergulhando na tautologia entre *sujeito-autor-criador* e *objecto-obra-criado*. O discurso que acompanha uma investigação em arte, deve vincular-se ao objecto para uma relação de exterioridade a que ambos estão ligados; por exemplo, se a obra pretende abordar a *sublimidade* «da» obra, o discurso não deve avaliar o sublime «na» obra, mas indagar a questão do sublime «com a» obra. Trata-se portanto de um posicionamento do discurso relativamente à produção da obra onde este recupera um alinhamento crítico, abrindo espaço a um terceiro elemento que a um *sujeito-outro* interlocutor de poder judicativo.

Outro problema é a polissemia estrutural enquanto potencial signo de qualquer obra de arte. Se das obras emanam sentidos divergentes, então a sua aferição e discussão está minada, e facilmente se refugia no mesmo encosto entre *sujeito-autor* e *objecto-obra* que atrás apontámos. Há que direccionar e convergir numa mesma direcção *obra* e *discurso*, retirando-os do reflexo ensimesmado, estratégia para evitar algo semelhante ao que Umberto Eco chamou de «interpretação paranóide»¹¹⁸.

Outro problema é a distância que a produção cultural pode apresentar com a esfera da sua recepção, tal como Hans Jauss (1921-1997) nos mostrou de modo metódico¹¹⁹. Tornou-se uma marca da contemporaneidade, após o fim dos cânones, que a justeza de uma obra de arte inovadora precisa dessa distância histórica para se certificar, segregando-a do tempo em que é criado. A investigação em arte não tem este conforto da espera. Pelo contrário, a produção e investigação em arte tem que saber colocar os discursos perto de si e com urgência.

O objecto é *realidade*, para agir como *conceito*. Já não se trata de a partir da obra de justificar um conceito, mas de trabalhar com ele, em diferentes planos de significante, um mesmo horizonte de significado. Segundo a abor-

118 Sobre esta questão em Eco, cf. Peter Bondanella, *Umberto Eco e o texto aberto. Semi-ótica, Ficção, Cultura Popular*, Lisboa: Difel, 1998, p. 58.

119 Cf. Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação*, Lisboa: Vega, 1993.

dada perspectiva de Adorno, seria essa mesma diferença irreductível dos planos expressivos do significante que enriqueceriam tal horizonte. Ou, como diz Belting: «Com efeito a obra de arte é uma realidade, ao passo que a arte é um conceito. O conceito é de facto fundado na definição da obra. Ele encoraja-nos a pensar a obra não como obra de um *artista*, mas como obra de *arte*»¹²⁰. Como vimos, a arte coloca o discurso no seu limiar ao confrontá-lo com a sua imanência (Heidegger, Adorno, Merleau-Ponty). Ao puxar o conceito à sua presença física, a obra mina o discurso do seu conforto conceptual.

Vivemos uma época em que se perderam as teorias gerais da arte, e onde os artistas, se não produzem uma história da arte, lidam com ela num constante jogo de apropriação. Deste modo, é a obra que reage aos discursos da história da arte. No museu imaginário há tanto um espólio de obras como um espólio de conceitos relativos à arte. Historicamente podemos considerar este exercício só possível após a conquista de um espaço artístico puro, no caso da pintura, da passagem de uma pintura «d'après nature» para uma «d'après peinture», relativa à passagem de uma formação nas *guildas*, e depois nas academias, por outra que se passou a poder efectuar através de uma história da arte que recentemente, a partir de princípios do século XIX, os espaços museológicos sistematizaram e tornaram público. Manet é apresentado como o primeiro artista que pensou a sua obra a partir de outras obras¹²¹, sustentando-se nos recentes museus (como o do Louvre ou do Prado) que se apresentavam lugares disponíveis publicamente com um desfile historicamente organizado de obras de arte, e sabemos que era um tempo em que era comum ir pintar-se para os museus, sendo conhecidas várias pinturas com pintores a pintar no Louvre. Nas suas últimas obras, Pablo Picasso (1881-1973) efectuou variações de *obras-primas* da cultura museológica ocidental, reinterpretadas no interior dessa crise de representação que explorou simultaneamente como modo plural e pessoal de expressão, em que cada quadro único poderia ser reinterpretado de múltiplas maneiras, sempre identificadas como *picassianas*. Mitificado como o mais genial pintor do século XX, agente de uma das mais marcantes revoluções da representação pictórica, o que aprofunda o sentido cultural da dimensão tautológica e até autista de tal pesquisa, Picasso confrontava a pintura dessa pós-revolução ou destruição de um tradicional sistema de

120 Hans Belting, *L'Histoire de l'Art est-elle Finie?*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 85.

121 Bernardo Pinto de Almeida, *O Plano da Imagem. Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1996, pp. 126-131.

representação confrontando-se com várias obras-primas desse mesmo sistema. Tal citação ou paráfrase, realizada em séries, confrontava as possibilidades da figuração após o fim de um sistema unitário e definido de representação¹²².

Mas o que se verifica agora é que o diálogo se estabelece não em contacto directo com as obras, mas com os discursos e saberes sobre as obras, sobre uma memória cultural de aferições e eleições. Hoje é difícil estabelecer um diálogo artístico com a arte sustentando-se apenas na técnica e na habilidade. A consciência do mundo da arte abre espaço a uma necessária interlocução com a história e a filosofia da arte. Mas, se confrontamos este problema, que marcou a nossa primeira linha de reflexão, foi porque só depois poderíamos sustentar que o resultado deste domínio do discurso perante a presença da obra, é também o da perda de um confronto com a materialidade irreduzível da obra que faz com que o discurso saia mais pobre:

A nossa posição sobre a pertinência de se colocar hoje a questão de uma *investigação em arte* é exactamente porque ela nos permite reaproximar a obra da teoria, a matéria da especulação, em função da determinação de uma situação artística. Trata-se de pensar uma investigação que aproxima o *atelier* e a reflexão. Independentemente de se nomear Academia, Escola Superior ou Faculdade, sendo porém um espaço pedagógico e de investigação de Belas Artes, cremos ter aí o melhor lugar onde o *atelier* de produção artística, articulado com um digno espaço de reflexão, volta a refundar essa cumplicidade, tão tensa como rica, entre a obra e o discurso. Além disso, consideramos que o podem fazer de modo mais íntegro por terem funcionamentos que as vicissitudes da história (que não é mais que uma de pertinência histórica, e até de um estigma, que a arte moderna lançou à antiga Academia), tornaram desafogados das coerções do mercado e do carreirismo que marca e vicia outras instituições *artístico-culturais*. Porque estes espaços pedagógicos estão no seio da produção então, com proximidade com as abordadas perspectivas de Heidegger, Adorno, Merleau-Ponty ou Formaggio, eles têm o privilégio de estar perto da emergência dessa tensão entre a presença imanente da obra e a sua aliciação ao discurso, modo em que a arte se reconhece como abertura ao advir, à sua dimensão projectual e criativa – e onde este excedente se estabiliza e não se retumba como resto.

122 Em 1950, Picasso pintou, de modo isolado, *Mulheres na Margem do Sena* segundo Courbet ou, no ano seguinte, *Massacre na Coreia* inspirado em Goya. A primeira série seria em torno de *As Mulheres de Argel* de Delacroix (iniciado em 1954). As mais importantes seriam as cerca de 58 pinturas a óleo e mais de 150 desenhos e esboços fazendo referência às *Meninas* de Velázquez (iniciadas e quase todas produzidas em 1957) ou os 27 quadros →

inspirados no *Almoço na Relva* de Manet (iniciadas em 1959 e do qual desenvolveria um ciclo mais pessoal em torno de *O Pintor e o Modelo*, que iniciaria em 1963). No início da década seguinte seria marcante a série em torno de *O Rapto das Sabinas* de David. De modo mais disperso citaria, várias vezes e ao longo da década, obras de Rembrandt. Cf. catálogo da exposição: *Le Dernier Picasso. 1953-1973*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1988, sobretudo o ensaio de Marie-Laure Bernardac, "Picasso, 1953-1973: La Peinture comme modèle", pp. 17-52.