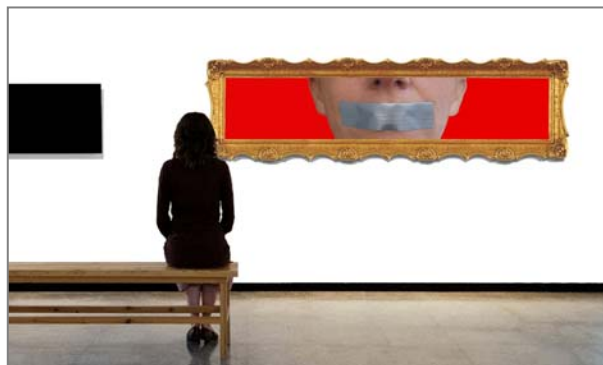




**Nuno Miguel Chuva
Vasco**

**Arte: comunicação ou não comunicação?
Da objectividade elementar à subjectividade artística**





**Nuno Miguel Chuva
Vasco**

**Arte – comunicação ou não comunicação?
Da objectividade elementar à subjectividade artística**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos de Arte, realizada sob a orientação científica da Doutora Rosa Maria Pinho de Oliveira, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e co-orientação do Doutor Álvaro Miranda Santos, Professor Catedrático jubilado da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra.

Apoio financeiro do POCI 2010 no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio. Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.



Dedico este trabalho

Ao amigo e Professor Doutor Álvaro Miranda Santos pelo notável exemplo de empenho e dedicação.

Aos meus pais, fonte de honestidade e afeição humanas, por me terem permitido chegar até aqui.

o júri

presidente

Prof. Doutor **Joaquim Arnaldo Carvalho Martins**
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor **António Quadros Ferreira**
Professor Catedrático da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

Prof.^a Doutora **Maria Teresa Cruz**
Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Prof.^a Doutora **Rosa Maria Pinho de Oliveira**
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Prof. Doutor **José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa**
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof.^a Doutora **Maria Isabel da Fonseca e Castro Moreira Azevedo**
Professora Auxiliar da ARCA-EUAC - Escola Universitária das Artes de Coimbra

agradecimentos

Quando se trata de enunciar pessoas, corremos o risco de não as abraçar todas e de cometer alguma injustiça, por isso direcciono agradecimentos a todas as pessoas que contribuíram directa ou indirectamente para este trabalho. Agradeço particularmente à Prof.^a Doutora Rosa Maria Pinho de Oliveira, por se ter disponibilizado desde o primeiro momento para a orientação deste trabalho. A sua simpatia e amizade, aliadas à transmissão de competência e rigor científico, revelaram-se de extrema importância.

Obrigado por me levar a caminhar de outro modo.

Ao Prof. Doutor Álvaro Miranda Santos devo a minha gratidão por ter aceite continuar a trabalhar comigo por mais uns anos. Enquanto viveu, a sua proficiente orientação, sabedoria, curiosidade, entusiasmo e confiança depositada muito contribuíram para o aprimoramento desta investigação.

Obrigado por me ajudar a ver de outro modo.

A concretização do V capítulo não seria possível sem o apoio de várias instituições. Para tal, muito contribuiu o Instituto Camões, que se revelou de extrema importância na viabilização deste projecto, com a disponibilidade imediata do seu agendamento nos programas oficiais de cada Centro Cultural Português. Por esta razão, muito agradeço ao seu director, Dr.^a Simonetta Luz Afonso, bem assim como a todos os directores dos Centros Culturais Portugueses, por onde o projecto inquiridor foi apresentado. De igual modo se agradece à Dr.^a Ana Luísa Barão (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), Helena Barbosa (Universidade de Aveiro), Eng. Miguel Silva e Rui Ligeiro (Universidade de Coimbra), Universidade Internacional da Figueira da Foz e Dr.^a Dina Dias (Figueira da Foz), por terem permitido uma mais ampla recolha de inquéritos. Ainda um especial agradecimento ao Dr. Nuno Cordeiro, por me disponibilizar o seu tempo e conhecimentos, possibilitando-me a compreensão do processamento de dados e sua posterior análise. A todas as pessoas que contribuíram com a sua opinião no inquérito, também o meu obrigado.

Desprovido de palavras que possam fielmente retratar a minha gratidão, devo um particular agradecimento a Reinaldo António Costa (Rako) pelas longas conversas que trilharam conhecimentos e ensinamentos. Agradeço também ao Dr. Manuel Coelho pela revisão linguística do trabalho e ao Luís Filipe Esteves por me ter socorrido das inúmeras angústias informáticas.

À Dina Maria Costa Dias, pelo “empurrão” que me levou a continuar a minha formação académica, um agradecimento muito especial.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia por ter apoiado financeiramente esta tese.

Por fim gostaria de expressar o meu obrigado aos meus pais, sem os quais tudo não passaria de um sonho.

palavras-chave

arte, comunicação, não-comunicação, informação, objectividade, subjectividade, significação, compreensão, criador, fruidor.

resumo

Poderá uma obra de arte constituir-se como um acto de comunicação?

Esta tese pretende apresentar a ideia de que a obra de arte não está obrigada a ser um meio de comunicação ou a comunicar alguma coisa. Comunicação pressupõe uma circularidade entre dois elementos, emissor e receptor, mas também a focalização numa mensagem que se deseja compreensível a ambos. O criador e o fruidor, como humanos que são, têm uma dimensão variável. Não só o criador é diferente do fruidor, como também este é diferente de todos os seus semelhantes, e por conseguinte é na directa correlatividade obra de arte – fruidor que se salienta uma incomunicação. Por um lado, a obra de arte é o repositório de determinados elementos que a caracterizam e a definem; por outro, temos o fruidor que é proeminentemente o promotor da polissemia que circunscreve o processo artístico e que se traduz na significação atribuída à obra.

A compreensão da obra (considerada invariável na sua existencialidade física) poderá ser alcançada? Nesta análise, consideramos que este entendimento é baseado na passagem do significante ao significado e que o seu conceito deverá ser alcançado por intermédio quer da sua compreensão quer da sua extensão, o que pode variar em função de factores extrínsecos à obra de arte. Neste sentido, este estudo sublinha um paradoxo: o da comunicação/não-comunicação na arte, tomando como referências as condições de linearidade espaço-tempo – onde a diacronia histórica da arte e a análise da relatividade comunicacional da obra no espaço geográfico ajudam a fundamentar a ideia central deste trabalho – bem assim como a coadjuvação dos elementos constituintes do processo artístico, a saber, criador/obra de arte/fruidor, para complementar a esfera estética. É no jogo não simplista da codificação-descodificação, objectividade-subjectividade, informação-significação, que se prefigura o elemento chave para o entendimento desta questão, porventura celeumática.

No entanto, com tantas diferenças decisivas entre os vários *media* utilizados hoje na arte, cada um com características materiais e estilísticas individualizadas, bem como com linguagens próprias, torna-se ainda mais necessário reflectir nas questões que a arte formula, consciente ou inconscientemente. Neste momento, em que a questão “isto é belo?” é substituída por outra ainda mais angustiante, “isto é arte?”; num momento em que o *savoir-faire* é questionado com grande força; numa época em que tudo o que diz respeito à ideia de arte deixou de ser evidente, tanto em si mesmo, como na sua relação com os diferentes públicos, assistimos também à problematização da sua função comunicativa.

keywords

art, communication, non-communication, information, objectivity, subjectivity, signification, comprehension, creator, beholder

abstract

Can we associate the reading of a work to a way of communication? In other words, can a work of art be an act of communication?

This thesis wants to present an idea that the work of art is not obliged to be a way of communication or to communicate something. Communication assumes a circulation between two elements: transmitter and receiver, but also the focus on the message that we wish to be understandable to both. Creator and beholder, human as they are, have a variable dimension. Not only the creator will be different from the beholder, but also this one will be different from all his similar, and consequently it is in the direct correlativity beholder – work of art that this lack of communication stands out. First, the work of art is the repository of some elements, which define and characterize it. On the other hand, beholder is prominently the promoter of the several meaning that circumscribe the artistic process and that becomes the signification attributed to the work.

Can the understanding of the work (considered invariable its physical existence) be reached? In this analysis, we consider that this understanding is based on the passage from the significant to the real meaning of the work and that its concept can be reached through its comprehension or extension, and it can change because of the factors extrinsic to the work of art.

So, this study underlines a paradox: communication/non-communication in art, taking for reference the conditions of space-time linearity - where an historic diachrony of art and the analysis of the communication relativity of the work in geographical space help to settle the central idea of this work – as well as the coadjutorship of the elements that belong to the artistic process, that is to say, creator/work of art/beholder, to complement the aesthetic sphere. It is in uneasy game of the coding/decoding, objectivity/subjectivity, information/meaning, one can see the key element for the comprehension of this question, however polemical.

Anyway, with so many decisive differences between the *media* used today in art, each one with individual material and stylistic characteristics, as well as particular languages, it becomes more necessary to reflect over the questions that art ask for, consciously or not. In this moment, when the question “is this beautiful?”, give place to a more anguishing one, “is this art?”; in a moment when *savoir-faire* is strongly questioned, in a time when where everything concerning the idea of art is no longer evident, as in itself, as in its relation with different publics, we also assist to the questioning of its communicative function.

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	13
Comunicação	
1.1 Conceito	13
1.2 História	20
1.3 Modelos de comunicação	30
1.3.1 Introdução	30
1.3.2 Escola Processual	31
1.3.2.1 A Cibernética (ciência do controlo)	32
1.3.2.2 Modelo informacional de Shannon e Weaver	34
1.3.2.3 Modelo de Harold Lasswell (modelo dos 5 W)	42
1.3.2.4 Modelo de George Gerbner	44
1.3.2.5 Modelo linguístico-funcional de Jakobson	45
1.3.3 Escola Semiótica	49
1.3.3.1 Modelo saussuriano	50
1.3.3.2 Modelo peirciano e de Ogden & Richards	54
1.3.3.3 Modelo semiótico-informacional de Umberto Eco e Paolo Fabbri	56
1.3.4 Outras referências	58
1.3.4.1 Escola de Palo Alto (palo-altismo)	58
1.3.4.2 Teoria Comunicacional de Marshall McLuhan	61
1.3.4.3 Escola de Frankfurt (teoria crítica)	63
1.4 Perspectiva artística aos modelos de comunicação	64
1.4.1 Introdução	64
1.4.2 Perspectiva artística	65

CAPÍTULO II.....	90
------------------	----

A obra de arte como motivo da dialéctica em torno da comunicação

2.1 Introdução	90
2.2 A obra de arte.....	91
2.3 Analogia artística-mimese	96
2.4 A obra como imagem de realidades existenciais	101
2.4.1 Fotografia – Um princípio da imagem absoluta.....	101
2.4.2 Holografia – Paradigma da imagem absoluta	120
2.5 Autotelia da obra de arte.....	126

CAPÍTULO III.....	130
-------------------	-----

A arte como não-comunicação: problemática geral

3.1 Uma dificuldade de comunicação	130
3.2 Alguns exemplos para uma generalizada (in)convencionalidade	151
3.3 Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística	162
3.3.1 Os elementos da obra como signos da realidade	190
3.4 A intransitividade como barreira à transparência da obra de arte	201
3.5 Compreensão da obra – Condição fundamental da comunicação.....	205
3.5.1 Sociedade “conhecedora” <i>versus</i> Sociedade “leiga”	215
3.5.2 A crítica mediadora de conceitos – Uma hermenêutica inabracável.....	221
3.5.3 Assessores de compreensão	229
3.6 Sentimento – Estado afectivo incomunicável	237
3.7 Perspectiva analítica e relacional dos elementos do processo artístico.....	242
3.7.1 Criador artístico.....	242
3.7.2 Codificação / Decodificação	245
3.7.3 Fruidor.....	253

3.7.3.1	Fruidor / Receptor – Recepção estética	253
3.7.3.2	Vivenciação – Experienciação do fruidor	256
3.7.3.3	Imaginação (re)criadora	260
3.7.3.4	Realidade relativa – Atribuição de significação	262
3.7.4	Retroacção	266
 CAPÍTULO IV		270
 Análise do processo diacrónico-histórico da arte		
4.1	Introdução	270
4.2	A arte até ao Século XX.....	273
4.2.1	Existência de cânones num Academismo considerado	276
4.2.2	As ideias pré-concebidas de beleza	288
4.2.3	Pós-academia, o princípio da subjectividade	291
4.3	O século XX e a viragem do milénio causadores de uma nova arte	302
4.3.1	Ausência de cânones – Arte sem leis universais	303
4.3.2	Actualidade artística – Uma proposta de decadência	344
4.3.3	Protocolo de comunicação para a utopia duma transparência de sentido	364
4.3.4	A fealdade como factor condicionante da compreensão artística	368
 CAPÍTULO V		373
 Projecto prático para uma fundamentação teórica: problemática experimental (uma leitura subjectiva sobre a objectividade)		
5.1	Introdução	373
5.1.1	Enquadramento do tema	373
5.1.2	Justificação do estudo	374
5.1.3	Objectivos	375
5.1.4	Hipótese de investigação.....	376
5.2	Descrição do projecto	377
5.2.1	Exposição itinerante.....	377

5.2.1.1 Constituição da exposição	378
5.2.1.2 Particularidades das obras	380
5.2.2 Inquérito junto do público	384
5.2.3 Conferência / Comunicação	385
5.3 Material e métodos	386
5.3.1 Países do estudo	386
5.3.2 Cidades / Instituições do estudo	389
5.3.3 Duração e período do estudo.....	391
5.3.4 População do estudo	391
5.3.5 Tipo e técnica de amostragem e dimensão da amostra.....	391
5.3.6 Definição das variáveis em estudo.....	392
5.3.7 Limitações do estudo	393
5.3.8 Métodos de recolha de informação	393
5.3.9 Aspectos éticos	398
5.4 Análise estatística	398
5.4.1 Tipo de estudo e instrumentos de medida	398
5.5 Apresentação de resultados.....	399
5.5.1 Características da amostra: análise superficial.....	399
5.5.2 Algumas relações efectuadas – Análise cruzada.....	416
5.6 Conclusões	446
CAPÍTULO VI	451
Conclusões e comentários	451
Trabalhos realizados / frequentados no âmbito desta tese	461
Perspectivas de futuro	465
Bibliografia	467
Sítios consultados	497

Índice das imagens	502
Índice das tabelas	508
Índice onomástico.....	510
Índice temático	519
Índice dos anexos	536

INTRODUÇÃO

É vulgar dizermos que a arte comunica, ou que nos transmite alguma coisa, do mesmo modo que também nos indignamos com algumas obras e perguntamos o que significam, ou que pretensão terá tido o artista relativamente a esta ou aquela atitude. É pois muito frequente, asseverarmos que a arte é um acto de comunicação, para logo de seguida questionarmos essa associação. Levanta-se pois uma dúvida: será a arte realmente comunicação? Poderemos nós dizer, como Maria Marcelino¹, que a imagem é a forma mais democrática de comunicar? Poderá a obra de arte, em alguma circunstância, comunicar alguma coisa? E qual será a causa desta aparente incompreensão do significado das obras de arte, que parece ser transversal aos vários públicos? São estas questões que estão na base deste trabalho. Ele pretende demonstrar, a ideia contrária de que a arte está incluída, à semelhança das outras formas de expressão, num processo de comunicação. Pretende-se com esta investigação, procurar caminhos para a demonstração e posterior fundamentação desta ideia. Apesar da opinião maioritária indicar que, embora a arte e a comunicação sejam de domínios diferentes, mas com grande interdependência entre elas, temos a liberdade de julgá-las, diferentes e com autonomia própria, e daí pressupor a arte, uma actividade humana que não carece de comunicação e que por isso, tal como diz Paulo Silveira, pode «(...) até mesmo reivindicar seu extremado e controverso direito à incomunicabilidade»².

Num universo, onde todos os conceitos são questionados, todos os valores³ ponderados e onde a cada dia assistimos a (re)avaliações e (re)validações no domínio das artes, interessa também problematizar a sua função comunicativa. O fruidor de arte analisa toda a objectividade informacional contida na obra, daí resultando uma significação pessoal e subjectiva, que caracteriza o processo artístico como “não-comunicativo”. Não se

¹ MARCELINO, Maria – **Da palavra à imagem**. 1ª ed. Porto: Edições ASA, 2001. (Cadernos Pedagógicos; 51). p. 12.

² SILVEIRA, Paulo – **Arte, comunicação e o território intermedial do livro de artista**. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13, Brasília. “Arte em pesquisa: especificidades”. Brasília: Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. Vol. I, p. 243.

³ Não só os valores estéticos ou artísticos, mas também os valores operativos (práticos) e simbólicos.

prestará portanto à frustração, qualquer intenção por parte do criador, de transformar as suas obras em objectos para veicularem mensagens?

Desde sempre o homem pretendeu materializar o seu pensamento, as suas ideias e ainda antes da escrita fê-lo fazendo uso das suas mãos e de processos mnemotécnicos, recriando a seu modo a natureza. A obra de arte adquire assim a forma de uma realidade subjectiva personificada numa materialidade elementar. Surgida num tempo impreciso, ela aparece provavelmente para relacionar a vida do homem com a sua sobrevivência. Os rituais de caça teriam talvez como finalidade facilitar as caçadas. Supõe-se que os caçadores, ao representarem um animal estariam a retirar-lhe força. Talvez por isso, a representação do homem seja de extrema raridade. Pela distância que nos separa desse período, não sabemos ao certo quais as intenções dos nossos antepassados e o património hereditário que nos foi legado pouco nos revela acerca disso. Mas é uns milénios depois, que a historiografia demonstrou possuir conhecimentos suficientemente válidos, para que possamos não só acreditar mas também contribuir para o alargamento do conhecimento.

A arte deixa então de ser uma mera representação com o fim último de sobrevivência, para se centrar exclusivamente na homenagem à vida depois da morte (pintura egípcia), na natureza (arte minóica e micénica), na narrativa de histórias e preocupação com o corpo (arte grega), no Naturalismo e Retratismo (arte romana), até entrar na representação institucional, fosse ela régia ou religiosa (arte gótica, renascentista). A arte tinha ao certo uma preocupação: aproximar os conteúdos universais com significado, às formas da natureza. Daí o princípio da *mimesis*⁴ que limitaria a natureza, também ela a uma representação, contrária à presentificação da ideia na arte que Hegel defendia. A arte deveria portanto ser próxima do (re)conhecível, deveria ser expressão identificável de um criador acerca de uma dada realidade.

Apesar das dissemelhanças que se evidenciam em todas as manifestações artísticas é sempre uma arte de alguém para alguém, uma arte de um criador para um fruidor. É a partir daqui que se estrutura a tríade criador – obra de arte – fruidor e é da simbiose entre o acto criador e a vivência do espectador/fruidor que se faz arte. É esta dualidade que persiste desde o início, pois esta é indissociável da vida em sociedade, ou seja, da interacção dos humanos. Mas também é esta simbiose, que somada ao elemento invariável

⁴ cf. ARISTÓTELES – **Poética**. trad. de Eudoro de Sousa. 4ª ed. Lisboa: Edições IN-CM [Imprensa Nacional-Casa da moeda], D.L. 1994 (Estudos gerais/Série Universitária. Clássicos de filosofia).

obra de arte, se complementa numa esfera estética e é responsável pela discussão em torno desta temática.

A arte vem desembocar numa actualidade, que disponibiliza técnica e ciência. Estas são apropriadas e incluídas nos seus processos de criação, de tal modo que ela revela-se pluridisciplinar, oferecendo-nos várias possibilidades de “leitura”. Mas “leitura” de quê? Leitura é sem dúvida um substantivo que aufere uma enorme carga activa por parte do sujeito receptor (fruidor), no entanto, também revela a necessidade obrigatória de conhecimento de códigos e convenções para a descodificação de signos expressos em letras (escrita), ou em elementos visuais (artes plásticas). E seremos nós possuidores dos códigos essenciais para a compreensão das obras de arte? Em parte talvez sim: reparemos que na escrita sabemos da existência das letras que compõem o alfabeto, sabemos inclusivamente da sua conjugação no sentido da formação de palavras e por sua vez de frases. Mas poderemos nós, através de uma sintaxe menos “perfeita”, ou ainda pelo uso de uma semântica mais evoluída, entender o verdadeiro sentido das proposições? Fazendo uma análise semelhante nas artes plásticas e tomando mais especificamente a pintura, poderemos verificar que algo de semelhante sucede. Uma pintura é constituída por determinados elementos e atributos que compõem a informação e que na sua totalidade são passíveis de múltiplas variações. Por serem elementos, são considerados elementares na constituição da obra e, por sua vez, conjugados entre si revelam-se num todo. Todos os elementos da obra, porque fazem parte de conhecimentos já adquiridos e vivenciados anteriormente, compreendemo-los perfeitamente, mas a sua conjugação vai obliterar o seu entendimento, tornando a obra de arte hermética.

A crítica da “pura visibilidade” reduz a obra à sua contemplação expressiva ou produtiva, ela propõe colocar à margem, de forma convincente, o que considera serem os princípios estruturais das formas. Esta marginalidade tem uma forte aproximação às relações externas da obra com o seu espectador, estabelecendo uma separação naquilo que se considera serem os conteúdos significativos das formas e tudo aquilo que existe ou pode existir real ou abstractamente.

Não seria pensável abordar a questão da comunicação na arte sem passarmos pela matéria da compreensão artística. Ambas estão interligadas e só a compreensão conduz a uma comunicação. Por isso, este trabalho incide fundamentalmente nesta relação da compreensão, com destino a questionar a comunicação.

O conceito comunicação é indissociável do conceito compreensão, porque é este que permite ao fruidor atingir o entendimento da obra. Por isso, verificaremos que a compreensão da obra de arte é a sua passagem do significante ao significado, é o conjunto de características que compõem os conceitos. Por isso mesmo, em qualquer história e na história da arte em particular, é sempre considerada a escrita significada, a escrita de convenções, não propriamente uma escrita de significantes. Mas torna-se evidente, que isso reflecte um estudo aprofundado, dos conceitos colocados posteriormente à disposição dos fruidores, e que daí resulta um amplo conhecimento das obras que fazem parte integrante da história da arte. E se essas obras não forem explicitadas? Poderão elas atingir aquilo que muitos artistas têm como pretensão: transformarem as suas obras em objectos para veicularem mensagens? As obras, desde que se lhes atribua a função comunicacional, deixam de ser arte, para passarem a ser um mero objecto utilitário.

As obras de arte, evidentemente ligadas ao seu criador são elementos invariáveis, são o que são, e o que as representa numa óptica retiniana é a sua presença física. Por outro lado, o factor sobre que nos debruçaremos grandemente neste trabalho é sem dúvida o fruidor, visto que ele cultiva as informações em função das suas vivências pessoais, motivo pelo qual nos apercebemos das grandes disparidades subjectivas que se verificam no campo artístico. Em termos de comunicação, poderemos dizer que a hibridização de géneros e formas artísticas que o invadiram e que proliferam incessantemente, e a consequente multiplicidade de significações conduzem a comunicação ao “fracasso”.

Como vimos, a arte teve em grande medida o seu percurso em formas, que pretenderam exclusivamente representar com fidelidade acontecimentos, pessoas ou coisas. Esse percurso é o reflexo de um caminhar humano nas suas mais diversas incursões pelos seus descontentamentos. É somente ao humano que devemos as modificações a que a arte se sujeitou ao longo de séculos e mesmo milénios. Obviamente que o traçado deste percurso está definido, mas só parcialmente, porque o ponto de chegada não foi atingido, nem tão-pouco parece vir a alcançar-se. Digamos que um ponto marca o seu início e um segundo ponto encontra-se em constante movimento influenciado pelo factor tempo, sem nunca estacionar. O seu paradeiro é aquele que a história nos mostra e aquele que a cada momento se constrói, se renova, se amplia.

Ora, se a arte obrigatoriamente figurava, é porque ela cumpria uma função, o que vem a desaparecer de forma evidente com o século XX e mais acentuadamente na viragem

do presente milénio. Não mais faz sentido explorar o campo da figuração com o intuito de “fazer parecer”. O *non-sens*, a ausência, a realidade ampliada, o digital, etc., acabam por destituir os valores anteriores e impõem cada vez mais as suas qualidades, dando provas da sua validade a todos que delas usufruem. A harmonia entre a forma e o respectivo signo deixou de vigorar.

O presente trabalho aborda então questões que relacionam comunicação e arte, na sua mais íntima ligação, incidindo maioritariamente nas artes que apelam à sensorialidade visual. Esta decisão tratou-se apenas de um critério de trabalho, visto que achamos que todas as questões aqui exploradas são extensivas a todas as artes. As várias temáticas abordadas vão desde alguns paradigmas comunicacionais até à relatividade espaciotemporal da obra de arte. Assim, dividiu-se a tese em seis capítulos. O capítulo I está todo ele dedicado às questões basilares da comunicação, ou seja, àquilo que lhe diz exclusivamente respeito. Refiro-me pois ao seu conceito, à sua história. Por outro lado, faz-se uma breve incursão por alguns modelos comunicacionais, advindos a partir do momento, em que se sentiu que a comunicação seria um domínio a explorar passível de vir a transformar o mundo. Esses modelos vão desde os paradigmas lineares e esquemáticos de Norbert Wiener e Shannon e Weaver, até à pluridisciplinaridade da Escola de Palo Alto.

Ainda neste capítulo, se aproximam alguns dos modelos atrás referidos às artes plásticas. Pretendeu-se portanto simular situações de equiparação onde se demonstra, que, embora se possam relacionar com a tríade artística, eles não se efectivam como formas de comunicação artística. Por isso, entre todos eles não se avistou a possibilidade de algum se firmar como um paradigma comunicacional para as artes.

A obra de arte é invariável na sua essência. Ela é materialidade, ela é aspecto físico; por isso, ela é o único elemento da tríade artística que não sofre variação e logicamente não influencia as várias visões que dela se podem tirar. Por isso, o capítulo II explora a obra de arte como elemento central desta tese. Ela questiona a obra enquanto princípio de reconhecimento da realidade. Poderemos nós dizer que as imagens que nos invadem constantemente, e em particular as imagens artísticas, nos comunicam alguma coisa? A obra de arte é incontestavelmente uma imagem. Mesmo sendo apenas um conceito, este firmar-se-á em imagem e por isso deverá relacionar-se com a realidade. Será que essa relação consegue fazer-se passar a todos os fruidores da obra? A fotografia é analisada como uma tentativa de estreitar essa relação. Ela é considerada para aferir, se uma forma

realista pode em alguma circunstância contribuir para ser totalmente identificada e promover de algum modo, um acto comunicacional entre o criador dessa imagem e o fruidor que a recria.

Por outro lado, para acentuar a exactidão da realidade e diminuir a diferença entre essa realidade e a sua representação, optou-se por acolher neste estudo a holografia, mormente a 3D. Esta é considerada como o maior paradigma daquilo que nomeio de imagem absoluta, ou seja, de uma imagem que expressa uma representação unívoca e coerente, um registo “total” da realidade. Ela é o único meio capaz de poder transmitir sem equívocos uma dada realidade. Mas para além da identificação da sua forma será ela capaz de transmitir ao fruidor o conteúdo que lhe estará subjacente? A holografia artística, como qualquer outra forma de expressão de arte, não vive exclusivamente da forma e, neste ponto, o aspecto comunicacional centra-se além, da visibilidade formal, mais acentuadamente no conteúdo. As obras abstractas ou abstractizantes não adquirem contornos reconhecíveis. A análise formal, enquanto reconhecimento da realidade, não tem pois grande importância no expoente máximo da visibilidade. Já o conteúdo revela o intento do seu criador e é este que interessa esquadrihar. Neste âmbito, a preocupação está precisamente na extensão da realidade – no que ela traduz de verdadeiro, e no que ela oculta – o que ela pode traduzir de falsidade.

Este capítulo contempla ainda uma parte relacionada com a finalidade da arte. Se associarmos a arte à comunicação estamos certamente a atribuir-lhe uma dada função. Ora isso vem contrariar em absoluto a ideia comumente aceite de a arte ter um fim em si mesma. De facto, se a arte for usada para comunicar algo, não só ela tem a porta aberta para fundar uma nova linguagem, dita universal, o que parece ser uma grande utopia, mas também fará perder irremediavelmente todo o seu “valor de culto” a que Walter Benjamin⁵ se refere. Portanto, a referência à autotelia da obra, apenas vem reforçar a ideia de não-comunicação na arte.

O título deste trabalho, “Arte: comunicação ou não-comunicação? Da objectividade elementar à subjectividade artística”, subdivide-se em duas partes, ambas referentes ao capítulo III: por um lado, “Arte: comunicação ou não-comunicação” tem o seu estudo nos aspectos da comunicação centralizado na temática da tese; por outro lado, “Da objectividade elementar à subjectividade artística” explora a obra de arte como sendo,

⁵ BENJAMIN, Walter – A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In *idem*, **Sobre arte, técnica linguagem e política**. Lisboa: Relógio D’Água, 1992. (Antropos). pp. 84-88.

simultaneamente subjectiva e objectiva. Esta segunda parte do título pretende demonstrar que a arte não é comunicação, porque apenas a sua objectividade atinge o fruidor e é essa objectividade que é geradora de múltiplas subjectividades. Assim sendo, o capítulo III especifica a problemática geral de todo este trabalho. É em torno deste capítulo que todos os outros giram, de modo a complementá-lo eficazmente.

O capítulo III tem num primeiro momento, uma visão pessoal daquilo que considero ser a impossibilidade de comunicação artística. Ele explora uma nova abordagem de entender a arte centrada na pura visibilidade. Por isso, objectivam-se alguns exemplos que exploram a (in)convencionalidade na arte, incidindo particularmente naquilo que uma obra revela a qualquer humano – a sua objectividade. O ponto “Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística” visa precisamente exaltar este aspecto e acentuar esta ideia como axial e fundamental na prossecução deste estudo. Estabelece-se uma relação cíclica, entre a dualidade forma e conteúdo e consequentemente, entre a objectividade e subjectividade. Este ponto pretende fazer perceber que qualquer obra, desde a mais abstracta à mais figurativa, tem o seu princípio nestas dualidades e que são simultaneamente objectividade e subjectividade. Considerar subjectiva ou abstracta uma obra figurativa, parece paradoxal. Podemos supor isto se considerarmos que a sua objectividade material nos esclarece acerca da sua forma, mas o seu conteúdo permanece oculto, hermetizando a obra numa total incompreensão. Se a obra abstracta tem um elevado grau de subjectividade, não menos verdade é, que ela é puramente objectiva. O reconhecimento dos seus elementos constituintes básicos prova-o.

Como sabemos, a compreensão está intimamente ligada à comunicação: não poderemos comunicar se não compreendermos o código de uma determinada linguagem. De igual modo, a compreensão estética requer a apreensão de determinados conhecimentos. Daqui se distinguem dois grupos: um deles carece da informação necessária para que possa julgar a obra com total idoneidade e por isso encontra-se num estado de ignorância; o outro, detentor da vivência e conhecimento próprios da arte, possibilita uma visão diferente, mais objectivada. Neste último grupo destacam-se os críticos, historiadores e, ainda que ocasionalmente, os guias de museus, curadores, etc. As suas funções são penetrar naquilo que existe de mais recôndito na obra e mediar entre esta e o público, para possibilitar a este uma leitura mais clara do que lhe é proposto ver.

Ainda neste capítulo, abordamos a tríade artística numa perspectiva comunicacional, ou seja, tentámos enquadrar o criador, a obra de arte e o fruidor, num processo de comunicação geral, onde coabitam também a codificação e o *feedback*. Se um sistema de comunicação necessita da reunião de todos estes elementos, então há que demonstrar, que a não verificação de um deles ajuda a fundamentar a proposição que aqui se defende.

Como já aqui foi referido, a arte sofreu muitas variações ao longo dos tempos. Temos nessa transformação, uma das bases para compreender a não-comunicação na arte. Não considero que alguma vez pudesse ter existido comunicação na arte, mas pelo menos houve momentos em que existiria algo semelhante a isso. Sempre que a arte pretendia “falar” acerca de uma determinada coisa, pessoa ou facto, ela fazia-o, usando modelos que permitissem, se não a todos, pelo menos à grande maioria, a identificação do assunto/tema em causa. Ora, isso opõe-se ao “fracasso”⁶ comunicacional e artístico que hoje se vive.

Verificamos que a “comunicação” na arte é inversamente proporcional ao seu percurso temporal. Se em algum momento ela poderia eventualmente “comunicar”, há muito que deixou de o fazer, por virtude das múltiplas linguagens que foram surgindo e libertaram o artista da obsessão mimética. É neste contexto que surge o capítulo IV. Ele pretende averiguar a relatividade temporal. No fundo explora a história da arte em vários momentos, fazendo referência às vicissitudes das conjunturas da época, para se perceber o enquadramento de determinado movimento ou assunto. Este capítulo subdivide-se em duas partes. A primeira centra-se sobre a arte que chegou até ao século XX. Aborda a arte relacionada com as obrigações impostas pelos poderes de decisão. A necessidade de uma arte subjugada a determinadas leis imperava e o artista não detinha o privilégio de ser livre na sua criação. À arte estava atribuída uma função social, como a de representar o soberano de um reino, ou uma função mais pedagógica, como a de explicar os vários momentos bíblicos e evangelizar a população.

As academias proliferam e põem o acento nas gramáticas de representação. O espectador da obra não é um fruidor, mas sim um “leitor”. Este apenas é considerado no sentido de lhe permitir o melhor acesso visual. A tónica era colocada na forma e o conteúdo seria o corolário da primeira. É na viragem do século XX, que se norteiam outros

⁶ Considera-se “fracasso”, sempre que a arte pretende veicular uma mensagem, que por variadíssimas razões acaba por não chegar ao seu destinatário como uma informação suficientemente válida para ser compreendida.

desideratos. As academias começam a periclitarem e a mimese da realidade começa a não mais fazer sentido. O criador reivindica as emoções para o seu trabalho e liberta-se desse rigor mimético e portanto das regras clássicas de representação. A segunda parte deste capítulo incide precisamente sobre a arte do século XX, culminando numa abordagem à actualidade artística. A libertação de qualquer forma pré-concebida é a característica que mais se destaca. O encontrar um homem novo que o Renascimento pretendia, só se efectiva plenamente com este período, onde o artista ganha o direito à liberdade de expressão, mas também de pensamento. O Romantismo, agarrado às emoções, às paixões, à glória, etc. e mais tarde o virgulismo impressionista constituíram-se como um ponto de viragem da arte. Surgem então, num século, variadas formas de expressão, onde encontramos o princípio orientador, da ausência de regras ser a regra. A explosão tecnológica vem acelerar este princípio e abrir novos caminhos, não só para o criador, mas também para o fruidor, que simultaneamente a todas estas modificações começa a enquadrar-se com um novo papel – a subjectividade.

O espectador deixa de ser uma preocupação fundamental, passando o artista a centrar a sua atenção nele próprio – desde o século XIX que há uma grande incidência no eu. As mensagens que este veicula deixam de circular ao sabor da sua excessiva força de expressão e o fruidor critica a impossibilidade de compreender as obras. Como este também começa a co-participar na criação, a arte começa a enquadrar-se numa estética da relação, onde já não interessa somente estudar o artista, mas também o seu enquadramento com o espaço e com o fruidor. A arte sociológica de Hervé Fischer (1941-) atribui à arte a responsabilidade de desocultar a sociedade, evidenciando as suas atitudes. As tecnologias da comunicação lançam o artista para uma nova plataforma – a estética da comunicação de Fred Forest e Mario Costa evidenciam-no. O artista é artista da comunicação, não por virtude da discussão em torno desta, mas sim dos meios que levam à comunicação. As relações de troca ocasionadas com acesso aos meios tecnológicos de comunicação são o eixo desta estética.

Verificaremos que a obra de arte contemporânea é um oxímoro, é uma falsidade. Ela remete para um estado evolutivo que designo no trabalho de “decadência”, onde a comunicação já não é um interesse comum. O processo que conduzia uma arte de cariz universal e logicamente permitia o trânsito das mensagens, deixou de funcionar e a questão comunicacional é relegada para segundo plano. Por isso, o ponto referente à actualidade

artística não é mais do que o demonstrar desta evidência. O sentido de comunicação é perdido com a mudança dos tradicionais conceitos.

A linguagem oral não sofre mutações significativas (para além das estritamente necessárias às adaptações aos tempos em que é utilizada), mas, caso ela tomasse o exemplo da arte, com certeza ocasionaria falta de consensualidade, naquilo que é uma parte tão importante na “evolução” da espécie humana – a comunicação. Percebe-se então, que a inquietação da arte ao longo dos tempos veio favorecer a perda da capacidade de a compreender.

A proposta de decadência do ponto 4.3.2 é no fundo o culminar dessas mudanças artísticas, que geram o actual momento da história da arte. Uma história diferente de todas as outras, onde os elementos do processo artístico não se encontram propriamente definidos, onde o feio pode ser belo e onde todos os valores são re-equacionados. Analisando o percurso histórico da arte, entroncamos numa relação processual *qui pro quo*, que de facto é demonstrativa de uma equivocidade ou de uma plurivocidade de significações.

O quinto capítulo deste estudo, foi pensado com o objectivo de vir a fundamentar a proposta teórica deste trabalho. A sua essência prática assentou num método de análise e investigação. Há dois factores que influenciam a obra de arte: o momento em que é apresentada e o local onde é visualizada. Tempo e espaço são indubitavelmente factores que decidem sobre o valor artístico. O que foi ontem não é hoje e provavelmente não o será amanhã; o que num determinado local é valorizado de uma determinada forma, noutro pode ser tido em conta de outra, possivelmente muito diferente. Ora, se os conceitos espaço e tempo podem induzir diversas formas de compreensão da obra de arte, seria necessário averiguá-los, de modo a poder tirar conclusões que fossem confluentes com a temática central da tese.

A relação temporal da história da arte é abordada como vimos no capítulo IV, porque, como não é possível pela experiência alguém avaliar as mudanças da arte verificadas em longos períodos de tempo, então só o relato histórico nos permite aceder em absoluto à grande vastidão de acontecimentos e ocorrências artísticas, sem previamente termos contactado com elas. Por isso se lhe dedica inteiramente um capítulo. Por outro lado, a relatividade espacial da obra de arte pode ser avaliada experimentalmente, visto que não carece do factor tempo para a sua verificação. O objectivo é averiguar como a obra de

arte é vista em função das diferenças culturais, se o conceito “comunicação artística” seria aceite universalmente e se os resultados obtidos pela opinião pública estariam em consonância com essa universalidade.

Para atingir tais objectivos, realizou-se um projecto itinerante com obras de minha autoria que, não sendo representativas do meu trabalho artístico, foram realizadas com o desiderato de obter resultados que permitissem verificar se a arte é considerada como sendo ou não comunicação. A essa exposição de pinturas e fotografias foi anexado um inquérito, através do qual se recolheu a opinião de um público bastante vasto. O projecto estava inicialmente previsto para uma apresentação global, ou seja, em todos os continentes, mas por questões financeiras, apenas foi possível apresentá-lo na Europa, África, Ásia e América do Sul. Para isso contamos com o suporte financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através da atribuição de uma bolsa, bem assim como da logística ofertada pelo Instituto Camões. Aproveitou-se esta iniciativa para divulgar em cada localidade de apresentação do projecto a ideia central da tese, tendo para tal sido realizadas algumas palestras sobre o tema em causa.

Este trabalho encontra-se em contramão com a visão de uma comunicação na arte, fruto talvez de um sedentarismo dogmático. Por isso, mesmo que sujeita a críticas poderá constituir uma pedrada no charco da nossa inércia cultural neste campo. No entanto, o estudo da comunicação é uma preocupação no campo artístico e em todas as suas possíveis interacções. Por essa razão, é necessário investigar, compreender e formular novas formas de entender a arte, e criar novos meios para atender os interesses sociais do mundo, que se diz globalizado. Na procura desse objectivo, resolveu-se fazer as reflexões que se seguem, sobre os paradigmas existenciais, e promover uma abertura para a ampliação do conceito de arte. Por isso, os capítulos seguintes interrogam continuamente as relações da arte e da comunicação.

Para finalizar, o capítulo VI, faz uma análise das consequências deste estudo, relacionando a fundamentação prática com toda a investigação teórica. É portanto neste capítulo que encontramos as conclusões e é nele que se pretende evidenciar uma nova visão da arte, deixando em aberto, a possibilidade de perspectivar este estudo no futuro, em consonância com novos valores que subsequentemente se aproximam. Inclui-se também neste capítulo toda a actividade que se desenvolveu no âmbito deste trabalho.

No fim deste capítulo, podem ainda encontrar-se um índice de imagens, de tabelas e dos anexos, bem assim como um índice onomástico e outro temático, que prestarão de imediato serviço, àqueles que pretenderem localizar rapidamente um nome ou assunto que lhes interesse.

*
* *

CAPÍTULO I

Comunicação

Nunca na história do mundo se falou tanto de comunicação. Esta, ao que parece, deve resolver todos os problemas: a felicidade, a igualdade, o desabrochar dos indivíduos e dos grupos.

Lucien Sfez

1.1 Conceito

De origem latina, derivado do verbo *communicare*, que significa tornar comum a muitos, partilhar, e tendo a mesma raiz que “comunidade” e “comum”⁷, ou próximo de “comungar” ou “comunhão”⁸, o termo comunicação aparece no séc. XIV e significa “estar em relação com”, no sentido de “pôr em comum”. Designa, entre outras, «(...) une expérience anthropologique fondamentale. Intuitivement, communiquer consiste à échanger avec autrui»⁹. Para Kierkegaard¹⁰ o “tornar comum” é tornar vulgar, porque só deste modo a mensagem se consegue colocar à disposição de todos. Este conceito de “comunhão” esteve sempre muito presente nas comunidades cristãs, que auferiam uma verdade comum e partilhavam uma mesma simbologia religiosa, sendo um dos seus principais objectivos a divulgação das suas crenças. Tal divulgação só seria conseguida por meio da comunhão (do latim *communione*) das comunidades, pretendendo-se «Envolver a terra numa rede de

⁷ Do latim *communis*.

⁸ Estes dois, também saídos de *communicare*.

⁹ WOLTON, Dominique – **Penser la communication**. Paris: Flammarion, 1997. (Champs; 413). p. 15. Wolton relacionando a comunicação com a sociedade estabelece três níveis distintos para a comunicação, a saber, “comunicação directa”, “comunicação técnica” e “comunicação social funcional”, onde existe um tronco comum a todas definidor da comunicação: a interacção, cf. *idem, ibidem*, pp. 14-16.

¹⁰ Em forma de crítica aos *media*.

missões»¹¹. Mas “pôr em comum” não é indissociável do factor humano: de facto, não é possível pensar-se em comunicação sem estar implícita a actividade subjectivamente humana.

Já no século XVIII aparece a ideia de transmissão que ainda hoje predomina. A comunicação é então, desde há alguns séculos, até hoje, entendida como um acto de transmissão, em que o que é transmitido é o conteúdo, ou seja, a informação. Até há algum tempo, a única forma de se estabelecer à distância um acto de comunicação seria fazer transportar a informação entre um ponto emissor e outro receptor. Os meios para esse fim eram essencialmente humanos, e quando se pretendia reduzir o tempo que medeia entre a emissão e a recepção, haveria que aumentar a rapidez de transporte dessa informação. Essa função caberia ao homem, aos pombos, ou aos pares homem-cavalo, homem-barco e, mais recentemente, ao homem-comboio, homem-carro, homem-avião. Apesar dos desenvolvimentos que os meios de comunicação foram sofrendo ao longo dos tempos, ainda hoje é utilizado este processo. Basta para tal atentarmos nos correios convencionais, em que se deposita uma carta ou encomenda e esta é transportada com recurso a meios humanos, por meio terrestre, fluvial ou aéreo. Se o cliente desejar reduzir o tempo de recepção, poderá sempre remeter a sua informação por correio azul, *Express mail* ou outros serviços. É um processo moroso, comparativamente aos meios electrónicos. Ainda assim é aceitavelmente eficaz para que tenha perdurado até aos nossos dias, aliás com uma cada vez maior expansão. Assim, a rede telegráfica de Claude Chappe (1763-1805), os telefones, a Internet, os comboios, os jornais, etc. são tidos como meios de comunicação. Hoje a informação é veiculada de variadas formas, tendo já há muito tempo deixado os suportes tradicionais, para se implantar noutros circuitos, como as redes telemáticas, a “infoweb”, etc., sendo a informação «(...) a coisa mais difundida e menos definida do mundo»¹².

A era do digital, já acelerada pela revolução industrial com a invenção da impressão, da fotografia, do cinema, do telefone, do fax, da rádio, da televisão, do satélite intensifica-se pela abundância e autonomização constante da informação. Desde há alguns séculos a esta parte e graças à imprensa de Gutenberg (1450), as línguas estabilizaram-se e

¹¹ Esta era a incumbência da Igreja Católica Romana, definida pelo Papa Gregório XVI (1765-1846). LEFLON, Jean, **Histoire de l'Église. La crise révolutionnaire (1789-1846)**. Paris: Bloud et Gay, 1949. p. 512. Cit. por MATTELART, Armand – **A invenção da comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. (Epistemologia e Sociedade; 42). p. 225.

¹² LUSSATO, Bruno – **Informação, comunicação e sistemas**. Lisboa: Dinalivro, 1991. p.35.

a leitura generalizou-se. Actualmente, com linguagens como o html (hipertexto), ela complexifica-se e regula-se diferentemente sobre um écran, mais do que sobre o papel. Uma mesma informação comporta mais elementos: texto, imagem, imagens animadas, som, etc. Paralelamente, a educação do público reforça a capacidade de leitura dos signos complexos. Por exemplo, um humano do século XIX seria talvez incapaz de compreender um cartaz ou publicidade comercial, que nós facilmente deciptamos sem problemas, e *a fortiori* um *clip* de vídeo, ou um *spot* de televisão. Tal deve-se ao facto da “Galáxia de Gutenberg” se ter transformado na “Galáxia de Marconi”, o analógico adquire formato digital, os *mass media* passam a *self-media*. Podemos então dizer que, no sentido em que hoje conhecemos a comunicação, ela é uma invenção do século XX, porque é neste período que surgem as grandes preocupações em torno dela, dando-se grandes transformações no seu seio. No entanto é-o na medida de uma preocupação científico-económica. Como é evidente, ela não nasce com o século XX, mas é a partir deste período que se começa a tomar consciência da grandeza desta nova “ciência”.

A comunicação é um fenómeno complexo, estando-lhe associadas várias teorias e conceitos, muitas delas completamente contrárias. Nenhuma delas se pode afirmar como detentora de uma verdade absoluta, mas apenas parcial. O conceito moderno de comunicação tem cronologicamente a marca da primeira geração, a de Norbert Wiener (1894-1964), matemático, fundador da cibernética. Norbert Wiener, juntamente com Julian Bigelow (1913-2003) e Arturo Rosenblueth (1900-1970) realizam, em 1942, uma conferência que dará lugar à publicação do artigo intitulado “Behavior, Purpose and Teleology”, em 1943, na revista “Philosophy of Science”. Este artigo é considerado por Philippe Breton como contendo «(...) a noção moderna de “comunicação”»¹³, e isto porque desde logo nutria o pensamento moderno de comunicação e particularmente da cibernética. Inicialmente, Wiener não se refere à palavra comunicação, apropriando-se antes da noção de comportamento, o que leva a crer que tenha seguido as ideias behavioristas.

Uma segunda geração, que fica todavia como referência principal nos dias de hoje, provém da engenharia, de um domínio tecnológico particular, o do telefone e da telegrafia. Dois célebres engenheiros, Claude Shannon (1916-2001) e Warren Weaver (1894-1978), tentaram modelar a comunicação à distância, ou mais exactamente, a materialidade deste

¹³ BRETON, Philippe – **A Utopia da comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, D.L. 1994. (Epistemologia e Sociedade; 11). p. 19.

tipo de ligação. Daí o famoso esquema ainda hoje divulgado: um emissor transmite uma mensagem em direcção a um receptor por via de um canal. Quando comunicamos temos em mente uma certa ideia e, se conseguimos transmiti-la, os nossos receptores terão também em mente e em fim de processo, se não exactamente a mesma ideia, pelo menos uma ideia bastante semelhante, uma cópia aproximada, ou uma versão da ideia que desejamos comunicar – o modelo de simples engenharia passou a engenharia humana.

A corrente ideia de comunicação entre indivíduos assenta num pressuposto fortemente instalado: o emissor dispõe de uma certa quantidade de matéria ou, dito de outro modo, de um pacote de informações (a mensagem) e efectua o seu transporte para o receptor. Esta transmissão efectua-se em condições que por vezes podem parasitar essa recepção (barulho, interrupções). A primeira consequência de tal aproximação materialista à comunicação é a de considerar que a “encomenda” enviada contenha toda a “mercadoria”, ou seja, que o sentido não deixe também de ser transmitido. A vida do dia a dia mostra-nos generosamente até que ponto isto é falso. Se existe efectivamente um aspecto físico na comunicação, ele é sem dúvida de ordem sonora ou da escrita. Se o destinatário dispõe da língua utilizada pelo emissor, ele receberá, depois da descodificação, uma sintaxe e uma série de significações. O sentido é construído pela significação dada. Uma vez recebida a mensagem, o receptor interrogar-se-á sobre ela, porque esta é como um resumo carregado de signos a decifrar. Esta incompletude é própria de todas as emissões sonoras e todas as produções escritas. O receptor é de facto aquele, que graças à sua imaginação e à sua reflexão, “inventa” o sentido do que recebeu, como se de um enigma se tratasse.

Algumas pessoas diriam mesmo que não há mensagem, porque a informação não contém nem a chave da sua intenção nem do seu contexto, nem mesmo a das suas consequências. Se há uma mensagem, só poderá ser o resultado do trabalho do interlocutor (significação), mas em todo o caso o que é certo é que ela não será transmitida. O carácter não transmissível da significação pode espantar algumas pessoas habituadas a não estabelecerem a diferença entre o sentido e a significação. O que é necessário compreender aqui é que o sentido é comum, colectivo, enquanto que a significação é sempre singular e pessoal. De certo modo, a linguagem humana, pela sua dimensão social, é imprópria para formular ou fazer entender uma experiência interior ou pessoal. No entanto, cada um de nós chega a construir ou a discernir o sentido através das palavras ou da escrita. Para

avançar um pouco mais no esclarecimento deste paradoxo, é necessário distinguir o transmissível do não-transmissível: a significação é uma combinação mais ou menos complexa de elementos ligados por uma lógica, traduzida numa sintaxe pessoal e extraída da riqueza vivencial de cada um; o sentido produz-se como um evento singular e não como um elemento ou uma estrutura. Neste exemplo, incluímos a língua que é um sistema não-efémero, disponível a qualquer momento, capaz de aperfeiçoamento, e que é o vector da significação. A sua relativa estabilidade, a sua natureza convencional, o seu jogo na sociedade fazem dela um referente comum para os indivíduos que a adoptam. Ela permite colocar a coisa significativa no “entre dois” de uma relação humana.

A comunicação, por um lado, é um dos termos mais difíceis de definir, por não existir uma definição unívoca e suficientemente clarificadora da sua existência; por outro lado, é um dos termos mais recorrentes na nossa época, ao ponto de a caracterizarmos recorrendo à expressão “sociedades da comunicação”. Aliás, como refere Adriano Duarte Rodrigues, «O século XX ficará na história como o século da Comunicação Social»¹⁴. Mas normalmente esta atribuição não corresponde ao que efectivamente se supõe dizer, porque hoje ela tornou-se um “colosso terminológico”¹⁵, que abrange inúmeros domínios. Apesar de vivermos num período onde as áreas de saber primam pela especificidade e pelo rigor, o termo comunicação conduz a vários léxicos, que se reportam a variadíssimos domínios. Assim, para além do vulgar emprego do termo para justificar as relações sociais, também é utilizado por outras entidades, como o jornalismo audiovisual e impresso; ou empresas de telecomunicações, que a apelidam de “auto-estradas da comunicação”. Há quem se refira também às “vias de comunicação”, no sentido de significar os meios disponíveis ao homem para a sua deslocação física. Também a arte não escapa a esta nomenclatura, porque diz-se: “a arte comunica”.

As sociedades da comunicação constituem um laço que circunscreve as actividades humanas, não só afirmando o humano como um *homo communicans* mas também transformando as sociedades em suportes que interagem simultaneamente e que alargam o conceito de comunicação humana para o de comunicação de máquinas. Estas extensões instituem a comunicação como um dos maiores mitos das sociedades pós-modernas¹⁶ e

¹⁴ RODRIGUES, Adriano Duarte – **A comunicação social: noção, história, linguagem**. Lisboa: Vega, [199-?]. (Ciências da Linguagem; 15). p. 17.

¹⁵ BRETON, Philippe, *op. cit.*, 119.

¹⁶ cf. LYOTARD, Jean-François – **La condition postmoderne: rapport sur le savoir**. Paris: Éditions de Minuit, 1994. (Critique).

acredita-se que a era do “Emerec”¹⁷, entrou num processo de desenvolvimento irreversível. Assistimos de facto aos efeitos, de uma proliferação de factos tecnológicos e socio-culturais associados a diferentes formas de comunicação, transmissão e arquivo de informação. As “máquinas para comunicar”¹⁸ em todo o caso fazem já parte do nosso meio envolvente e do nosso quotidiano e aproximamo-nos de uma forma de opulência comunicativa¹⁹. Quer de uma forma quer de outra, elas tornam-se prementes para o desenvolvimento social, dando-lhes unidade, sendo mesmo consideradas indispensáveis. No entanto, este papel dos meios de comunicação restringe-se apenas aos meios que permitem a troca de informações, quer sejam consideradas as formas mais simples de comunicação, como a linguagem verbal, quer a utilização dos mais avançados sistemas, como satélites (1957)²⁰, fibras ópticas (1975), etc. Assim, como John Fiske²¹, somos relutantes em considerar a televisão ou o “nosso penteado” como um meio de comunicação isto porque efectivamente eles não nos possibilitam, uma troca de informação, tal como Attallah afirma: «Les médias de masse modernes excluent toute possibilité de réciprocité de la communication. Les contenus voyagent à sens unique, du centre vers la périphérie»²².

E se comunicar é pôr em comum, então a televisão será uma quimera inatingível em termos comunicacionais, um fracasso, como algumas pesquisas o demonstraram em estudos sobre a recepção²³. Peraya e Meunier a este respeito referem que «Même si un vêtement peut se faire le support ou le véhicule de significations socioculturelles évidentes,

¹⁷ Contração das palavras francesas “émetteur” e “récepteur”. cf. CLOUTIER, Jean – **A era do emerec ou a comunicação audio-scripto-visual na hora dos self-media**. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Tecnologia Educativa, 1975. cf. ainda *idem*, **Petit traité de communication: EMEREC à l’heure des technologies numériques**. Reillanne [França]: Atelier Penousseaux, cop. 2001. Os anglo-americanos utilizam a contração derivada das palavras “transmitter” e “receiver”, dando origem ao novo termo “transceiver”.

¹⁸ cf. PERRIAULT, Jacques – **La logique de l’usage: essai sur les machines à communiquer**. Paris: Flammarion, 1989.

¹⁹ cf. MOLES, Abraham – **Théorie structurale de la communication et société**. Paris: Masson, 1988. (Technique et scientifique des télécommunications). pp. 15, 147, 207.

²⁰ O primeiro satélite artificial surgiu em 1957, mas o primeiro direccionado para as telecomunicações só apareceu em 1958.

²¹ FISKE, John – **Introdução ao estudo da comunicação**. 5ª ed. Porto: Asa, 1999. p. 13.

²² ATTALLAH, Paul – **Théories de la communication: sens, sujets, savoirs**. Quebec: Télé-Université, 1994. (Communication et Société). p. 202.

²³ A este respeito cf. SILVA, Carlos Eduardo – **Muito além do jardim botânico**. São Paulo: Summus Editorial, 1984. (Novas buscas em comunicação); VILCHES, Lorenzo – **La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión**. Barcelona: Paidós, 1995. (Paidós comunicación; nº 11); *idem*, **Manipulación de la información televisiva**. Barcelona: Paidós, 1995; CADAVIECO, Fombona Javier – **Diseño de informativos en televisión: estudio y análisis de categorías y variables**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la información, 1996. Tese de doutoramento apresentada no Departamento de Periodismo II, da Universidad Complutense de Madrid (Estructura y Tecnología de la Información).

il paraît peut probable à ces auteurs qu'il soit porteur d'un message intencionnel»²⁴. O vestuário, deste modo, não é mais do que um repositório de informações, que por sua vez estão relacionadas com um sistema sócio-cultural específico. São aquilo que Prieto²⁵ apelidou de “índice”. Assim, a própria multidisciplinaridade apontada por Fiske, no sentido que lhe quer dar, parece profusamente exagerada, porquanto à comunicação estará consignado um campo muito particular, com as suas variações possíveis, que são as da ciência, com a verdadeira *telia* de pôr em comum. A não ser que encaremos a comunicação como uma “evolução” histórica, em que o partilhar dá lugar ao transmitir. Seria assumir preponderantemente a comunicação como um acto apenas de transmissão, se quisermos de informação, até porque como tem sido referenciado, falar-se de comunicação é o «(...) equivalente de muitas outras designações: informação, meios ou técnicas de difusão, comunicações de massa, “mass media”, etc.»²⁶. Caso contrário afasta-se toda e qualquer possibilidade de atribuição designativa de comunicação, a tudo quanto possa gerar confusão neste assunto. Deste modo, a comunicação, sendo um acto, só o será quando satisfeito o seu objectivo principal de pôr em comum, pelo que não atingindo esse fim, deixa de ser um acto para se transformar num produto chamado informação.

Muita da tecnologia que nos rodeia, não é comunicação, bem assim como muitas das relações sociais também não o são. Caso contrário, estaríamos certamente rodeados de comunicação: ao ouvir um CD de música, ao ler um livro, ao contemplar um *outdoor* publicitário, ao sermos acordados por um despertador, ao vermos televisão... Existiria até comunicação nas escolas, onde alguns professores têm muito pouco de comunicativo. Todos os que defendem «(...) que “tudo é comunicação” significa a impor-lhes uma responsabilidade que em caso nenhum podem assumir»²⁷. O humano está mergulhado em grandes incertezas sobre a comunicação; antes, diríamos, sobre a incomunicação. A profusão de tantos sistemas confunde o humano, entregando-o à contingência de um mundo que respira indecisões, quer culturais, quer sociais, políticas, religiosas, ou económicas.

²⁴ PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre – **Introduction aux théories de la communication: Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique**. 2ª ed. Bruxelas: De Boeck, 1993. (Culture & Communication), p. 35.

²⁵ «(...) un fait immédiatement perceptible qui nous fait connaître quelque chose à propôs d'un autre “fait” qui ne l'est pas». cf. PRIETO, Luis Jorge – **Messages et signaux**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1972. (Le Linguiste; 2). pp. 19-31. A segunda parte desta obra está consagrada à economia dos signos e o autor apelidou-a de “Économie”, pp. 83-156.

²⁶ RODRIGUES, Adriano Duarte, *op. cit.*, p. 21.

²⁷ BRETON, Philippe, *op. cit.*, p. 9.

1.2 História

Uma história da comunicação não atinge as suas origens, porque a comunicação é uma condição humana, tal como a linguagem é uma condição da história. Encontrar um marco divisório entre o antes e o depois da comunicação, ou seja, distinguir o que terá sido uma primeira forma de comunicação primitiva, de um momento em que se torna possível a troca de informações e assim constituir uma história da comunicação, é uma tarefa difícil.

Para Marshall McLuhan²⁸, a história da comunicação é explicativa da história da humanidade, porquanto a esta estão associados alguns marcos inovadores provindos dos domínios da comunicação. As sociedades seriam então transformadas, nos mais diversos planos, pelas revoluções da comunicação. Veja-se o caso do aparecimento da escrita, da imprensa e actualmente a comunicação de massas. McLuhan divide pois a comunicação em períodos ou culturas. Na época tribal, onde não havia um alfabeto, apenas se falava para comunicar. Era uma cultura oral ou acústica, característica das sociedades não alfabetizadas (sociedade tribal). Esta cultura foi a que prevaleceu desde a existência da humanidade até à sua alfabetização, com o aparecimento da imprensa de Johannes Gutenberg (c. 1390-1468). Também para Jean Cloutier²⁹, numa primeira fase, só prevalece, tal como em McLuhan, o indivíduo *per se*, pelo que a comunicação está apenas restrita à oralidade, ao gesto, à palavra, à expressão corporal. Trata-se da comunicação interpessoal.

Segundo Cloutier, seguiu-se uma segunda etapa em que o humano sente necessidade de se libertar da restrição pessoal. Ele começa a fazer uso do desenho, da música e a escrita fonética aparece, arrancando o homem da exclusiva dependência do sistema auditivo. É a era da comunicação de elite. A música e o canto são formas de exteriorização; instaura-se um código sonoro para comunicar, surgindo assim o “tam-tam”; também se privilegia a visão, por utilização dos códigos visuais, dos quais o mais exemplar é os sinais de fumo. Os registos imagéticos primitivos também são fundamentais para a transferência do pensamento e da mundivivência que rodeavam o “Emerec”. As primeiras imagens que podiam estar associados a um sistema de comunicação remonta, como é sabido, não à história, mas sim à Pré-História, há cerca de 35000 anos, ao chamado

²⁸ cf. McLUHAN, Herbert Marshall – **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, cop. 1972. (Cultura, Sociedade, Educação; 19).

²⁹ cf. CLOUTIER, Jean – **A era do emerec ou a comunicação audio-scripto-visual na hora dos self-media**. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Tecnologia Educativa, 1975. p. 21.

Paleolítico Final e «(...) têm todas em comum o poder de nos representar o Emerec de então»³⁰.

Muito se tem discutido acerca dessas imagens, alegando uns que não se trata, como outros referem, de arte, mas antes de simples registos dos seus quotidianos³¹. Não importa encontrar a resposta a esta questão, pois sai do âmbito deste trabalho, mas poderemos colocar outra de igual modo pertinente: pretenderam os nossos antepassados, através das suas interpretações da realidade, expressar uma “fascinação mágica”³², ou essas formas seriam não formas isoladas e desordenadas, mas sim conjuntos³³, podendo ter sido o seu modo de comunicar, sendo que existiria uma infinidade de registos, dos quais só um pequeno resquício nos chegou até hoje? Assim como pouco se sabe acerca das razões da existência da arte rupestre, também dificilmente chegaríamos a alguma conclusão válida para as questões lançadas sem que, como sempre, não se especule acerca das mesmas. Independentemente do fim a que se destinavam, uma coisa é certa: as representações rupestres seriam compreendidas por quem as visualizasse. Esta afirmação contém uma outra revelação não menos verdadeira é que existe uma diferença substancial, entre o que seria o mundo no Paleolítico e o nosso mundo actual. Se a cada imagem que vemos atribuímos uma pluralidade de significações, por causa da pluralidade de imagens que nos invadiram interiormente, o mesmo não se passaria com os nossos antepassados num universo muito limitado de imagens. Daí que talvez não faça sentido falar de significação há 35000 anos atrás. Todavia, uma leitura atenta das obras pré-históricas permite verificar que se trata de obras convencionais, que somente seriam conseguidas seguindo determinados critérios de estabilidade das suas formas de construção. Assim, talvez possamos afirmar que estas obras tinham uma significação muito particular, sendo a própria construção baseada num procedimento mnemotécnico, para permitir a repetição da mesma figura com a mínima variabilidade possível.

³⁰ *idem, ibidem*, p. 30.

³¹ Muitos são os que consideram os animais representados nas pinturas, como elementos vivos, no entanto poucos são os que defendem o contrário, que as representações se referem a animais mortos. A este respeito cf. ABERCROMBIE, Margaret – **The anatomy of judgement: an investigation into the processes of perception and reasoning**. Londres: Hutchinson, 1960.

³² FABRE, Maurice – **História da comunicação**. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980. p. 21. (Problemas sociais).

³³ A este respeito cf. LAMING-EMPERAIRE, Annette – **La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications**. Paris : A. & J. Picard & Cie, 1962 e LEROI-GOURHAN, André – **Préhistoire de L'art occidental**. Paris: Mazenos, 1965. O carácter altamente estereotipado das figuras pré-históricas reforçam a interpretação destes autores, de que as imagens paleolíticas representam símbolos e não retratos. Poderiam assim constituir-se, como unidades mínimas de comunicação.

Porém, o que se torna relevante para este estudo é frisar que a comunicação terá tido origem há milhares de anos, mas que será duvidoso que tenha sido por meio da arte. Daí que fique a dúvida, para a qual não temos resposta válida, porque efectivamente a verdadeira comunicação terá aparecido quando se estabeleceu a relação entre o signo, que podia ser a imagem e o respectivo conceito. A escrita é representativa desta relação.

Supõe-se que as primeiras tentativas da escrita tenham acontecido na Mesopotâmia³⁴ por volta de 3100 a.C. Os passos seguintes foram fundamentais para o desenvolvimento das sociedades, porque permitiram a livre circulação de ideias e conceitos, sob a forma de pictogramas – os ideogramas³⁵.

Posteriormente atinge-se mais uma etapa. O signo gráfico, em lugar de significar a ideia de um objecto (ideograma) começa a designar um som – o fonograma. O signo do objecto pode assim significar o próprio objecto, ou ainda o som. Esta mudança veio ajudar a colmatar uma limitação da escrita ideográfica, que era a expressão de conceitos abstractos, como por exemplo os verbos dever, querer, etc. A comunicação saiu reforçada. Várias formas de escrita foram surgindo, a escrita suméria, que passou a escrita cuneiforme; a escrita hieroglífica do antigo Egipto; a escrita linear desenvolvida pelos minóicos; o alfabeto fenício, que deu origem ao alfabeto oriental ou arameu e ao alfabeto ocidental ou cananeu, e que estão na origem de todos os alfabetos actuais. Muitas outras derivações poderiam ser enunciadas, como o cirílico (escrita dos eslavos); o alfabeto hebreu e arábico, descendentes do arameu; o latino, com origens no cananeu e introduzido na Europa pelos gregos, etc. Se a escrita teve um papel importante no desenvolvimento e aperfeiçoamento das várias línguas, também a oralidade era fundamental. Assim, no século III a.C., Aristóteles (384-322 a.C) já tinha tido a preocupação de estudar a comunicação. Esta era fundamentalmente dirigida para o aperfeiçoamento da retórica, visto que ele considerava importante, o conhecimento de uma técnica de relacionamento na vida

³⁴ Em consequência do processo de aglutinação entre os Sumérios e os povos semitas da Arábia.

³⁵ Ainda hoje a escrita ideográfica é utilizada pelos chineses, mas com enormes dificuldades, visto eles utilizarem uma combinação de pictogramas, ideogramas e sinais, que como se calcula, terão de ser em grande número para possibilitar uma compreensão clara das ideias a transmitir. Porém, tamanha quantidade de símbolos é difícil de ser apreendida. Refira-se que o dicionário chinês tem em média cerca de 40 mil caracteres e que apenas quatro mil são correntemente utilizados.

pública³⁶. O modelo, que persiste até aos dias de hoje, era composto por: fonte – mensagem – receptor.

Cloutier aponta como característica dum terceiro período da história da comunicação, uma amplificação dos meios, desde logo com o aparecimento da imprensa de Gutenberg até aos mais recentes processos tecnológicos de comunicação, como o satélite, passando pelo cinema, rádio, televisão, telégrafo e telefone. É a era da comunicação de massa, ou na terminologia de McLuhan, Galáxia de Gutenberg. O que ele chama Galáxia de Gutenberg é o universo da imprensa que influenciou a vida humana sob todos os planos, pessoal, político, estético, económico, psicológico, moral, ético e social. Segundo ele, a nossa época está a ser submetida a uma transformação no seu *environnement* ou nos meios de comunicação, mas isso não significa que os actuais meios vão desaparecer e ser substituídos por outros. Quando ele tenta explicar que entramos num mundo onde as características de comunicação são a instantaneidade e simultaneidade oral, opondo-o a um mundo de sequencialidade e linearidade tipográfica, não significa que a palavra vá “matar” a imprensa, não significa que o magnetofone e a televisão irão matar o livro. A impressão tipográfica, segundo McLuhan, permitiu a tiragem da imprensa em centenas, milhares e mesmo milhões de exemplares em todas as línguas e em todos os dialectos, o que deu origem ao nascimento do nacionalismo. Por outro lado, o livro, sendo portátil, habituou os humanos a lerem e a pensarem privadamente, dando nascimento ao individualismo. O mundo da imprensa, enfim, habituou o homem a depender quase inteiramente do seu sentido da visão, com a exclusão do tacto e do olfacto, do gosto e da audição. Ele fez do humano um ser de simples dimensões lógicas e lineares. A era da imprensa conduziu à revolução industrial e à linha de montagem, ao conceito newtoniano da física e do universo. Assim, as ramificações da Galáxia de Gutenberg fornecem uma explicação do que se passou desde a Renascença até à actualidade, em que a economia se revela como um facto determinante para o aparecimento e desenvolvimento das sociedades e à qual a comunicação esteve inevitavelmente ligada. Desta forma, uma sociedade desenvolvida economicamente é com certeza uma sociedade que terá sistemas de comunicação muito desenvolvidos, quer dizer, formas de “transaccionar” de forma segura e rápida.

³⁶ Aristóteles nomeou de *ethos*, a qualidade do orador que agrada pessoalmente os seus ouvintes. cf. A este respeito, ARISTÓTELES – **Art rhétorique et art poétique**. Paris: Librairie Granière Frères, imp. 1944. (Classiques Garnier).

Este desenvolvimento não aconteceria, se não houvesse uma gradual generalização dos meios de comunicação. De resto, de que serviria uma sociedade evoluída, se a comunicação não recebesse uma resposta semelhante? Por exemplo, após a Revolução Francesa, o território nacional francês foi dividido em várias parcelas – departamentos – para que o governador dessa área pudesse alcançar todos os locais da sua região num curto espaço de tempo. Então podemos relacionar a comunicação com a noção de fluxo e de troca tal, como a economia de mercado a desenvolveu e estruturou no século XII, ou com as relações sociais dominantes no fim do século XVII. A comunicação é então, num primeiro tempo, determinada pela razão económica, o resultado de relações de troca, de fluxo de mercadorias e de ideias, de dinheiro como meio universal de troca, e finalmente, das relações estruturais e de apreensão do social, como relações naturais e reais, contrariamente à visão religiosa de um poder divino, que organizava e dirigia o “todo” com força e bondade. A mística religiosa, ou a ideia de que Deus dirige o mundo e o medo da punição divina são então substituídos pela autonomia do sujeito social, pela vontade geral e o direito natural. Digamos que surgem vários tipos de autonomia na sociedade moderna³⁷ (a autonomia religiosa, a autonomia económica, a autonomia social, etc.), todas elas espécies de “burocracias” que subjazem às sociedades.

As sociedades modernas³⁸ «(...) ne croient plus que les règles et relations sociales soient déterminées par un ailleurs divin et transcendantal. Elles croient, au contraire, que l'ordre social est déterminé par l'exercice de la raison humaine confrontée aux difficultés et contradictions du monde empirique»³⁹. Estas sociedades modernas, que deixaram para trás as sociedades feudais e que estão na origem da nossa modernidade ocidental, caracterizam-se pelo desaparecimento da transcendência divina, para o que a Revolução Francesa e a industrialização muito contribuíram. Dá-se a passagem da história enquanto exterior ao homem para a noção de historicidade como vontade própria e universal do homem. A ideia de fazer parte da história já não interessa ao homem: interessa-lhe sim fazer a própria história e fazer parte dela pelos seus feitos apreendidos conscientemente. Esta mudança, provocada em certa medida pelo despovoamento do campo, conduz, nas sociedades

³⁷ cf. ATTALLAH, Paul – **Théories de la communication: histoire, contexte, pouvoir**. Quebec: Télé-Université, 1997. (Communication et Société). p. 24.

³⁸ No século XIX, Ferdinand Toennies (1855-1936) apelidou as sociedades modernas de *Gesellschaft* em oposição às sociedades antigas, as *Gemeinschaft*. O que distingue as duas é o urbanismo *versus* ruralismo que as caracterizam. O processo de industrialização promove a deslocação demográfica do campo em direcção à cidade. cf. a este respeito, ATTALLAH, Paul, *op. cit.*, pp. 11-17.

³⁹ *idem, ibidem*, p. 1.

modernas, a uma nova forma de visualizar o campo social. Surgem então algumas teorias que têm o intuito de explicar estas mudanças, aparecem pois as primeiras teorias sobre a “massa”.

Mas este é também, um período em que surgem as primeiras preocupações em controlar a comunicação e segundo Mattelart⁴⁰ tem como encarnação simbólica o engenheiro Sébastien Le Prestre, marquês de Vauban⁴¹ (1633-1707), contrariamente a D. Quixote de la Mancha (1605) símbolo da “comunicação nómada”. Este período é deveras recheado de pesquisas para tornar rios navegáveis, bem como da construção de portos comerciais, da ampliação das redes viárias, e da construção de pontes.

A era da comunicação de massa de Cloutier engloba a Galáxia de Gutenberg e a era da electrónica de McLuhan, porque existe uma diferença cronológica entre os vários episódios dos autores. A comunicação de massa explica a comunicação até às mais recentes tecnologias da actualidade, enquanto que a Galáxia de Gutenberg encontra como limite o século XIX, ao qual se sucede a era da electrónica. A cultura electrónica, ou Galáxia Marconi, prima pela velocidade da transmissão das mensagens e caracteriza a actualidade, em que nós somos formados e transformados pelas tecnologias, enfim a electrónica. A invenção da electricidade foi decisiva para a comunicação, nomeadamente para o desenvolvimento nos domínios das telecomunicações. Efectivamente, a energia eléctrica permitiu a troca de informação entre longas distâncias, o que até então só tinha sido possível por meios muito arcaicos e tecnicamente limitados. É o caso do batuque africano (“tam-tam”), dos sinais de fumo utilizados pelos índios americanos e das comunicações sonoras em cadeia de boca a orelha, que permitiam a transmissão da mensagem⁴² entre várias pessoas sequencialmente. Todos estes meios tornaram-se completamente obsoletos quando, em 1794, Claude Chappe cientificou todos os processos anteriores numa descoberta – o telégrafo aéreo (óptico). Este permitiu uma substancial redução do tempo de transferência das mensagens. No entanto, as limitações que lhe estavam inerentes condicionavam o processo, por vezes até à sua completa ineficácia.

⁴⁰ cf. MATTELART, Armand, *op. cit.*, pp. 17, 18.

⁴¹ De nacionalidade francesa, Sébastien Le Prestre era engenheiro militar de construções destinadas a fortificações, tendo sido Nomeado comissário-geral das fortificações por Luís XIV (1638-1715) em 1678. O seu interesse pela demografia levou-o à criação de formulários para o Censos da população e teve um papel importante na catalogação das inúmeras vias de circulação. Pode ser considerado um precursor da organização científica do trabalho.

⁴² Sabemos hoje experimentalmente o quanto este processo – telefone árabe – é ineficaz. Uma frase inicialmente proferida, por ser mal compreendida regressará deformada.

Bastaria o anoitecer ou, por exemplo, interpor-se nevoeiro entre os postos de recepção para que a percepção dos sinais em trânsito não fossem reconhecidos pelas pessoas que eram encarregadas de fazer veicular a mensagem.

É então somente com o aparecimento da energia eléctrica que se conseguiram grandes revoluções no campo da comunicação. A segunda metade do século XX é marcada pela aparição de grandes técnicas de comunicação tais como o telégrafo eléctrico, que apareceu pelas mãos do americano Samuel Morse (1791-1872), em 1837, e veio substituir o telégrafo óptico inventado por Claude Chappe; a fotografia de Nicéphore Niepce (1765-1833) em 1824; o telégrafo sem fios, em 1873, pelas mãos de Guglielmo Marconi (1874-1937)⁴³; o telefone de Graham Bell (1847-1922) em 1876; o fonógrafo de Thomas Edison (1847-1931), em 1877; o cinema, apócope de cinematógrafo, inventado por Louis Lumière (1864-1948), em 1894; o belinógrafo de Édouard Belin (1876-1963), em 1907, que era um aparelho de telegrafia de imagens, ou seja, uma espécie de fax moderno; o cabo submarino⁴⁴; longos desenvolvimentos pela mão de vários investigadores, de entre os quais se destaca o escocês John Baird (1888-1946) e Vladimir Kosma Zworykin (1889-1982), deram origem à televisão; etc.

Este período também vem abrir a era das massas. É na intenção de tornar as informações comuns, que nasce a oportunidade da propaganda e da publicidade se concretizarem em realidade. Estas não são propriamente uma concepção moderna visto que, já em períodos mais remotos, os homens faziam uso da palavra para promover os seus artigos e os seus préstimos. No entanto, a concepção moderna associa a sua origem ao final do século XIX e princípios do século XX e liga-as ao intento da persuasão, seja ela de ordem económica ou política. Como é evidente, outrora, se bem que se possa falar de uma espécie de propaganda ou publicidade, ela não adquire a dimensão de hoje, onde são estabelecidos, estudos teóricos, especificações e leis para a sua sobrevivência.

É preciso esperar pela Primeira Grande Guerra para se formar e entrar em aplicação uma doutrina governamental da opinião pela propaganda, em que o indivíduo não estando preparado para ela estava indefeso e vulnerável às suas acções. A natureza da guerra também mudou: as populações civis são cada vez mais implicadas nela pelas privações a

⁴³ A rádio era exclusivamente telégrafo sem fios. Só a partir de 1920, com a sua proliferação é que o rádio começou a fazer parte da vida das pessoas – começava a “Era do rádio”.

⁴⁴ É em 1845 que se começam a construir as primeiras linhas sob o Canal da Mancha e a 23 de Agosto de 1850 a França é ligada à Inglaterra, marcando o início da era dos cabos submarinos de telecomunicações. Em 1866 aparecem as primeiras comunicações transatlânticas.

que estão sujeitas, pelo seu envolvimento na indústria do armamento; pelas consequências da guerra aérea. No decurso deste período são instaurados mecanismos de censura e instâncias de propaganda, com modalidades diferentes segundo os países. Depois do armistício, os alemães reconheceram não ter atribuído suficiente importância à dimensão da guerra – Adolfo Hitler (1889-1945) fará disso um objecto de preocupação maior. É a partir da experiência da guerra – «(...) primeiro conflito de propaganda da História, onde se testou, em tamanho natural, numa confrontação total, a arte moderna de gerir a opinião»⁴⁵ – que o americano Harold Lasswell (1902-1978) concebe a obra fundadora da sociologia da comunicação de massas, “Propaganda Technique in the World War”⁴⁶, onde, com fundamentos activamente relacionados com a guerra explora os vários públicos – quer os aliados que convinha manter; quer aqueles cuja neutralidade importava preservar, quer acentuando o ódio dos inimigos por meio da divulgação de atrocidades ou ainda desmoralizando-o. Representante da escola empirista, Lasswell inventara a famosa fórmula, que coloca as pertinentes questões a propósito da comunicação de massa: “Quem?, Diz o quê?, Em que canal?, A quem?, Com que efeito?”⁴⁷. As suas investigações tiveram um importante papel na opinião política sobre a guerra. Ele considerava que seria imprescindível o apoio das massas, para levar a efeito determinado tipo de acções, nomeadamente a alteração da opinião pública americana sobre a Primeira Guerra Mundial, de uma posição contra a guerra, para outra a favor.

O período entre as duas guerras é também aquele em que tomam forma os primeiros modelos da comunicação comercial. Durante os anos vinte, que vêem nascer a rádio, os dirigentes da indústria americana tomam consciência do benefício que seria gerir as necessidades dos consumidores; assim procuram as melhores formas de apreender as expectativas e os desejos dos seus potenciais clientes. Nasce então, nos Estados Unidos, grandes agências de publicidade, fundando as suas pesquisas nas teorias behavioristas da psicologia do comportamento. Os primeiros estudos de mercado, as primeiras sondagens ao serviço da publicidade são feitos. O conceito de alvo publicitário afina-se, enquanto a

⁴⁵ MATTELART, Armand, *op. cit.*, p. 366.

⁴⁶ LASSWELL, Harold Dwight – **Propaganda technique in the world war**. Nova Iorque: Alfred Knopf, 1927. A este respeito cf. também as obras, LIPPMANN, Walter – **Public opinion**. Nova Iorque: Free Press, 1922; CANTRIL, Hadley – **The psychology of social movements**. Nova Iorque: Wiley, 1941; ROGERSON, Sidney – **Propaganda in the next war**. Nova Iorque: Garland Pub, 1972; CHAKOTIN, Serge – **The rape of the masses: the psychology of totalitarian political propaganda**. Nova Iorque: Haskell House Publishers, 1971.

⁴⁷ cf. *infra*, sec. 1.3.2.3 (Modelo de Harold Lasswell), pp. 42, 43 e 1.4.2 (Perspectiva artística), p. 71 (§ 2) e sgg.

indústria das relações públicas elabora os seus fundamentos sob a alçada de Edward Bernays⁴⁸ (1891-1995) e de Ivy Lee (1877-1934). Com a publicidade, surge a preocupação de estudo dos efeitos das mensagens sobre os indivíduos, para os persuadir e os levar a agir segundo comportamentos desejados pelos centros de influência – os meios de comunicação de massa monopolizados⁴⁹. Neste sentido, Paul Lazarsfeld (1901-1976) propõe a teoria das “balas mágicas”⁵⁰ ou “teoria hipodérmica”. A “invasão dos marcianos”⁵¹, que passou na rádio a 30 de Outubro de 1938, é apenas um exemplo claro de como factores externos eram fortes influenciadores das atitudes dos públicos.

A era das massas vai-se consolidando com o aparecimento exponencial de agências jornalísticas, a difusão de jornais em grande número, o surgimento da lei sobre a liberdade de imprensa, a legalização das associações sindicais, a formação de uma opinião pública moderna. Elaboram-se as primeiras teorias sobre o comportamento colectivo. Estes são apenas alguns dos exemplos que podemos considerar como precursores do período que conhecemos e que se traduz na utilização de satélites, das redes de comunicações multimédia, etc., e que deram origem à globalização da comunicação - sinónimo de transnacionalização cultural, mercantilização internacional, mas também factor de democracia. Ainda que estas tecnologias possibilitem uma maior aproximação entre as complexas sociedades humanas, também podemos dizer que os grandiosos sistemas que possibilitam uma comunicação veloz são de uma cada vez maior incompreensão, pela elevada complexidade que apresentam. Mas esta complexidade é directamente proporcional à aproximação das sociedades. O mundo torna-se uma espécie de mercado ou de aldeia, as pessoas encontram-se em comunicação entre si e porque essas comunicações se tornaram globais, estamos todos na mesma aldeia. Esta drástica transformação dos

⁴⁸ Edward Bernays era sobrinho de Sigmund Freud (1856-1939). Foi pioneiro no domínio das Relações Públicas nos Estados Unidos, tendo realizado entre outras duas importantes acções de marketing, que se tornaram históricas na publicidade, o evento “Golden jubilee of light” em favor da General Electric, que levou milhões de americanos a piscarem as suas luzes de suas casas por ordem de um sinal da rádio NBC; e o “Bacon and eggs”, que fazia referência às vantagens de um bom pequeno almoço. cf a este respeito BERNAYS, Edward – **Propaganda**. Nova Iorque: Horace Liveright, 1928.

⁴⁹ cf. MILLS, Charles Wright – **Power, politics and people**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1963. p. 203.

⁵⁰ A teoria das balas mágicas é nos explicada por José Rodrigues dos Santos, como o «(...) equivalente ao que se passa numa galeria de tiro. Bastava atingir o alvo para que este caísse. As balas eram irresistíveis, as pessoas estavam totalmente indefesas» in SANTOS, José Rodrigues – **O que é a comunicação**. Lisboa: Difusão Cultural, 1992. p. 18.

⁵¹ “The Invasion from Mars” foi uma adaptação feita por Orson Welles (1915-1985), do romance “The war of the worlds” de Herbert George Wells (1866-1946) à rádio. A transmissão efectuada em 1938 na CBS, teve tamanha veracidade nos ouvintes, que houve uma onda de pânico generalizada, bem assim como um caso de suicídio.

meios de comunicação coloca à disposição individual do humano, segundo Cloutier, a possibilidade deste comunicar por intermédio de novos meios. O humano tem ao seu dispor *media* individuais, os *self-media* – o que possibilita uma era da comunicação individual.

Este período tem início no apogeu da comunicação de massa e é uma consequência desta, porque é o período da revolução da electrónica que possibilita meios técnicos (áudio, visuais, scripto, ou audioscriptovisuais) para que cada humano disponha dos meios práticos para a sua comunicação com os outros. A fotografia, as gravações áudio e vídeo, a reprografia são meios que permitem emitir e receber e deste modo a linguagem verbal perde, indirectamente, a sua exclusividade. Convirá realçar que a comunicação não pertence ao domínio científico. No entanto, não só é impulsionada pelos seus aspectos tecnológicos que estudam as dificuldades de comunicação entre a tecnologia e o homem, como também se cruza com algumas disciplinas, tomando-lhes inclusivamente emprestados alguns conceitos. É o caso das ciências cognitivas, relacionadas com a psicologia, que elaboram alongados estudos sobre a linguagem e a percepção; das sociais que se inter-relacionam com a sociologia; da linguística; da semiologia; da antropologia; da geografia humana; da história; da economia; etc. Importa referir que a comunicação inicialmente estava presa às ciências sociais, pelas mãos de Émile Durkheim (1858-1917); Gabriel Tarde (1843-1904); Georg Simmel (1858-1918); à psicologia das massas de Gustave Le Bon (1841-1931); ao behaviorismo de John Watson (1878-1958); às teorias de condicionamento de Pavlov (1849-1936); até aos estudos americanos de Albion Small (1854-1926) e Charles Cooley (1864-1929); e somente se consegue libertar delas, ganhando autonomia, após a fundação do “Communication Research Institute” da Universidade do Illinois.

1.3 Modelos de comunicação

1.3.1 Introdução

Não se ensinará nada a ninguém, dizendo que a noção de comunicação tem definições múltiplas. É afirmando isto que Michel e Armand Mattelart introduzem a sua obra “História das teorias da comunicação”⁵². Nesta obra, os autores apresentam a génese e a diversificação das teorias da comunicação. Esta história assenta na premissa de que a disciplina da comunicação está ainda a constituir-se e que a história desse desenvolvimento se relaciona com as múltiplas aproximações teóricas ao problema. Serve pois esta ideia para entendermos que a comunicação é um campo em constante desenvolvimento pelo que desactualiza constantemente qualquer teoria a seu respeito.

Os modelos teóricos de comunicação têm a sua origem, na vontade de estudo e entendimento dos processos de transmissão das mensagens, nos mais diversos canais técnicos e estabelecem um conjunto de princípios que regulam a ordem dos métodos, a fim de poderem estabelecer as relações que operam junto dos elementos que compõem o sistema de comunicação.

Após a necessidade de uma comunicação que possibilitasse um acesso generalizado à informação, surge a comunicação de massa. Esta tornou-se, se não um modelo para todos os outros modelos, pelo menos um ponto de partida para a ampliação do seu estudo.

Numerosos foram os teóricos da comunicação que procuraram conceptualizar o que seria “a comunicação”. Os modelos que aqui se apresentam, não são todos os existentes, porquanto estes são numerosos e complementares, pretende-se antes dar uma ideia, dos principais modelos e das vantagens que estes trouxeram para o campo da comunicação. John Fiske⁵³ agrupa-os e analisa-os em duas linhas teóricas: a Escola Processual e a Escola Semiótica. Para uma melhor organização de tais modelos optou-se por seguir a classificação de Fiske. Contudo, não houve a pretensão de ser exaustivo. Não caberia neste trabalho tal pretensão. Se algum modelo se encontra excluído, tal situação dever-se-á à

⁵² MATTELART, Armand; MATTELART, Michel – **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.

⁵³ cf. FISKE, John, *op. cit.*

heterogeneidade do campo em análise porque, como Griffin⁵⁴ diz, a comunicação é uma disciplina a que falta disciplina. O enriquecimento e a compreensão dos processos de comunicação passariam por uma vontade de integrar as diferentes teorias da comunicação, num sistema global e nunca pela rejeição de algumas delas. Assim por exemplo, o modelo de Shannon e Weaver pode ser enriquecido pela retroacção de Wiener, pela semiologia (codificação e decodificação), pela Escola de Palo Alto, assim como pelo modelo dos 5 W de Harold Lasswell.

1.3.2 Escola Processual

A Escola Processual analisa a comunicação como transmissão de mensagens. Ela debruça-se sobre o modo como os emissores e os receptores codificam e decodificam; a forma como os transmissores usam os canais e os meios de comunicação. Existe nesta escola uma grande eficácia e exactidão. Para ela a comunicação é um processo no qual há uma relação de afectação comportamental entre as pessoas envolvidas no processo.

A Escola Processual admite o fracasso no processo de comunicação, ao contrário da Escola Semiótica que atribui as diferenças da significação em ambas as partes à diversidade sócio-cultural. Para minimizar estas desigualdades, de modo a poder melhorar o sistema de comunicação advoga a ideia de que terão de ser melhoradas as respectivas relações sócio-culturais, em lugar de centrar o seu estudo na forma como é veiculada a mensagem. O fracasso na comunicação acontece se as pretensões iniciais não são satisfeitas, ou seja, quando os efeitos do processo de comunicação são menores ou diferentes daqueles que seriam desejados. O mesmo poderá de certo modo aplicar-se ao domínio artístico, visto que qualquer criação, que está embebida, primeiro, de significados e, segundo, de significações, não é um facto assumido e convencionalmente integralmente por toda a sociedade. Existe uma transmissão de mensagens, em que cada elemento do processo comunicativo desempenha o seu papel, existindo sempre dúvidas sobre a eficácia

⁵⁴ cf. GRIFFIN, Em – **A first look at communication theory**. 3ª ed. Nova Iorque: McGraw Hill Companies, 1997.

e a exactidão de tal processo. A Escola Processual tem estreitas ligações com as ciências sociais, a psicologia e a sociologia. Ela estabelece a comunicação como uma interacção social, dando grande relevo ao relacionamento social e ao comportamento de cada indivíduo, bem como à forma como esse relacionamento ou comportamento afecta o estado emocional da outra pessoa.

1.3.2.1 A Cibernética (ciência do controlo)

O termo Cibernética deriva da palavra grega *Κυβερνήτης* (governador, governo, de onde também derivou a palavra latina *gubernare*) e já fazia parte do vocabulário de Platão (428/27-347 a.C) referindo-se a *kubernêtikê* para designar o timoneiro ou a arte de conduzir um navio – é a ciência do controlo.

No início do século XIX, inserido num projecto de classificação taxionómica universal de todas as ciências, o físico francês fundador da electrodinâmica, André-Marie Ampère⁵⁵ (1775-1836), criou o termo “cibernética” para designar a ciência política que trata de governar o estado. Em 1948, Norbert Wiener introduziu o mesmo termo, sem conhecer a prioridade de Ampère, e reinventando-o no seu livro “Cybernetics or control and communication in the animal and the machine”⁵⁶.

O conceito foi desenvolvido em paralelo com os trabalhos de Shannon aplicando-se a uma “ciência” de controlo e da transmissão das mensagens. A cibernética foi aceite como um termo genérico, cobrindo o conjunto das tecnologias de automação, dos sistemas de comunicação e métodos de tratamento da informação. Não se trata de uma ciência especificamente constituída, mas antes uma prática pluridisciplinar, tendendo a modificar quantitativamente as relações do homem com o meio ambiente, suprimindo a distinção entre o vivo e o artificial, o espírito e a máquina. A lógica do raciocínio é indiferente à materialidade dos suportes: não é o *hardware* que qualifica os fenómenos, mas a estrutura

⁵⁵ cf. AMPÈRE, André-Marie – **Essai sur la philosophie des sciences, ou exposition analytique d'une classification naturelle de toutes les connaissances humaines**. Paris: Bachelier, 1834.

⁵⁶ WIENER, Norbert – **Cybernetics or control and communication in the animal and the machine**. Nova Iorque: John Wiley & Sons; Paris: Hermann & Cie. Editeurs, 1948.

lógica dos acontecimentos ou comportamentos. A cibernética é a ciência das máquinas que se auto-regulam (termóstato): as máquinas, estando “informadas” sobre os resultados, corrigem-se a si próprias. O fim da intervenção cibernética é então estabelecer a ordem, enfim, a homeostasia. Este é o seu principal objectivo, que acarreta simultaneamente um defeito, isto porque, se por um lado este sistema pretende atingir a normalidade, por outro não estuda as causas que estiveram na origem da desordem, ela «(...) n’interroge aucun des sens possibles du comportement»⁵⁷; pelo contrário, ela limita-se a identificar as causas que perturbam a transmissão da informação e a corrigir o sistema de modo a restabelecer a normalidade. Portanto, este modelo limita-se ao restabelecimento do equilíbrio, não interrogando os valores do sistema.

Os sistemas que Wiener descreve compreendem órgãos mestres, que fazem parte integrante da informação e tomam deliberações, e órgãos escravos, chamados de servomecanismos a quem compete executar as instruções que lhes são dadas e são mantidas em equilíbrio pelos *feedbacks* negativos do tipo homeostático. Trata-se portanto de um sistema fechado, em que existe uma interdependência entre todos os elementos que o constituem.

A cibernética trouxe um conceito essencial a qualquer teoria da comunicação: a circularidade, retroacção, ou *feedback*⁵⁸. Também Wilbur Schramm (1907-1987), nos seus estudos, inclui a noção de retroacção no processo comunicativo, entrando em litígio com o processo de Shannon. Para ele, o *feedback* é possibilitado por uma aproximação entre o emissor e o receptor, em que este tem o papel de fazer perceber que recebeu a mensagem, por meio de um contacto próximo, mas, por outro lado, também tem a obrigação de ele próprio se tornar emissor, exigindo do seu receptor idêntico papel. Cada interveniente no processo torna-se pois emissor e receptor, um *transceiver*, numa dualidade em que a codificação de um é complementada pela descodificação do outro e vice-versa. Esta interacção é designada por Jean Cloutier de “Emerec”⁵⁹.

Este conceito torna obsoleta a ideia de linearidade num sistema dado, em que o efeito retroage sobre a causa e que pode ser esquematizado do seguinte modo:

⁵⁷ ATTALLAH, Paul, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁸ O termo *feedback* foi introduzido pelo engenheiro e industrial americano, Edwin Howard Armstrong (1890-1954) e pretendia significar um circuito de regeneração do sinal num posto de rádio.

⁵⁹ cf. CLOUTIER, Jean, *op. cit.*

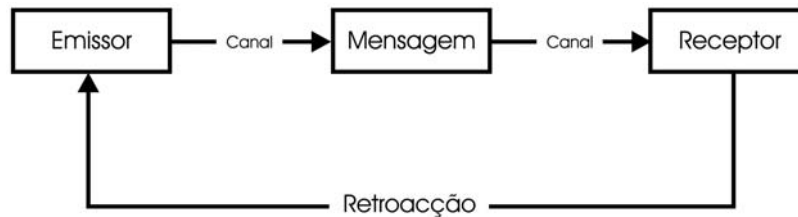


Fig. 1 | Modelo cibernético

A teoria cibernética teve dois seguimentos fundamentais, a teoria da informação (iniciada por Shannon e Weaver, seu aluno) e a inteligência artificial. A aplicação da cibernética vai ter um maior eco, na década de cinquenta com a aparição dos primeiros robots, de que são exemplos a raposa (1953), do francês Albert Ducrocq (1921-2001), o “homeostat” (1952) e as tartarugas (1950), respectivamente dos ingleses Ross Ashby (1903-1972) e Grey Walter (1910-1977). A aplicação da cibernética à engenharia, de certo modo fá-la-á desaparecer enquanto preocupação fundamentalmente comunicacional. No entanto, a aplicação da cibernética nos dias de hoje não se faz notar claramente, estando implicitamente incluída noutros domínios, nomeadamente a psicologia.

1.3.2.2 Modelo informacional de Shannon e Weaver

É incontestável o rigor das obras de Claude Elwood Shannon e Warren Weaver, apesar das suas formações em engenharia e matemática, tendo sido aliás graças a estas duas disciplinas, que desenvolveram trabalhos no domínio da teoria da comunicação⁶⁰. Durante a Segunda Guerra Mundial desenvolveu-se nestes dois homens das ciências uma preocupação: tornar os canais de comunicação mais eficazes. Apesar do seu modelo estar intimamente relacionado com as suas formações, eles diziam que ele poderia ser aplicável a qualquer problema da comunicação humana. Mas não podemos referir-nos a este modelo sem antes fazer uma pequena alusão, àquela teoria que marcou a tendência de mudança do

⁶⁰ Contrariamente às teorias antecedentes, como o funcionalismo e a teoria do estímulo-resposta, em que os seus teóricos pertenciam ou à sociologia, ou à psicologia, a teoria da informação é governada por pessoas ligadas às ciências não humanas, daí a atribuição do nome “teoria dos engenheiros”.

assunto “comunicação” – a teoria hipodérmica (*bullet theory*). Esta surgiu no período entre as duas grandes guerras, precisamente num momento em que os totalitarismos impostos pelas circunstâncias de então pretendiam uma análise dos efeitos psicológicos dos *mass media* (a propaganda) no público, sobretudo quando o mundo se preparava para uma nova guerra e se pretendia convocar a população para a fabricação de armamento. Portanto, esta teoria assenta sobre o comportamento humano, que era aliás o âmbito de estudo da psicologia behaviorista (estímulo-resposta)⁶¹, limitando o campo de estudos apenas aos comportamentos registáveis e mensuráveis e tentando estabelecer leis, que descrevem as relações entre o estímulo e as possíveis “reações”: «Na realidade, mais do que um modelo sobre o processo de comunicação, dever-se-ia falar de uma teoria da acção elaborada pela *psicologia behaviorista*»⁶². A teoria linear da agulha hipodérmica, como também é designada, é um modelo de causa e efeito que estabelecia uma estreita relação entre as mensagens e os seus receptores, no sentido de que qualquer pessoa poderia ser manipulada, caso fosse exposta a um determinado desígnio previsto anteriormente. Esta pretensão deu origem a um novo termo: as sociedades de massas.

A teoria hipodérmica foi gradualmente substituída por um estudo que, paralelamente à análise empírica, tinha uma abordagem experimental – o estudo empírico-experimental ou de persuasão . Assim:

«A “teoria” dos meios de comunicação resultante dos estudos psicológicos experimentais consiste, sobretudo, na revisão do processo comunicativo entendido como uma relação mecanicista e imediata entre estímulo e resposta, o que torna evidente, pela primeira vez na pesquisa sobre os *mass media*, a complexidade dos elementos que entram em jogo na relação entre emissor, mensagem e destinatário. A abordagem deixa de ser global, incidindo sobre todo o universo dos meios de comunicação e passa a “apontar”, por um lado, para o estudo da sua eficácia persuasiva óptima e, por outro lado, para a explicação do “insucesso” das tentativas de persuasão.»⁶³.

O seu estudo incide fundamentalmente sobre os efeitos dos *mass media* em diversas situações, como a propaganda, a publicidade, campanhas eleitorais, etc. Interessa pois o resultado, indiferentemente dos processos e dos modos como é conseguido. A ideia behaviorista foi posteriormente ampliada por Maletzke (1922-) pela adição das noções de

⁶¹ A teoria do estímulo-resposta deriva fundamentalmente das mediáticas investigações do cientista russo Ivan Pavlov (1849-1936) e da apropriação que alguns teóricos fizeram das suas investigações, adaptando-as à sociedade humana.

⁶² WOLF, Mauro – **Teorias da comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 1995. (Textos de apoio; 21). p. 24.

⁶³ *idem, ibidem*, p. 30.

pressão e de constrangimento emanantes do *medium* modificando a resposta ao estímulo (o modelo tradicional behaviorista abstrai-se do *medium*).

Na sequência desta teoria dá-se uma passagem da ideia de partilha para a de transmissão, no que Shannon desenvolveu um papel fundamental.

O modelo comunicativo da teoria da informação, como também é designado, é o culminar de um estudo que deu lugar à publicação de “Uma Teoria Matemática da Comunicação”⁶⁴, que não é mais do que uma teoria da transmissão, e que domina mais ou menos conscientemente as concepções modernas do fenómeno de comunicação. É uma comunicação que assenta no conceito surgido no século XVIII, que estabelece uma relação entre transmissão e comunicação aplicada às estradas, caminhos-de-ferro, canais fluviais, etc.

É um modelo muito linear (fig. 2), em que o receptor é um alvo passivo visado pelo emissor, sem possibilidade de inversão de papéis, muito diferentemente da cibernética de Norbert Wiener, bem como da “Teoria geral dos sistemas”⁶⁵ de Ludwig von Bertalanffy (1901-1972); mas é também de grande simplicidade, tendo-se transformado num modelo generalista de comunicação. Consiste numa teoria sobre a optimização da transmissão das mensagens, que se funda na transmissão de um sinal entre o emissor e o receptor no quadro de uma teoria matemática da informação – é uma concepção telegráfica⁶⁶ – em que se exige, para efectivar essa transmissão de informação, que esta seja convertida num código, com características convencionais. Ora, esta teoria vem substituir as teorias anteriores em que havia uma centralidade no factor humano, para se preocupar com uma outra dimensão – o fenómeno mecanicista. Com estes teóricos, a tecnologia, que nos modelos anteriores não tomava importância, adquire preponderante significado, sendo inclusivamente o fundamental elemento do processo.

⁶⁴ SHANNON, Claude Elwood; WEAVER, Warren – **The mathematical theory of communication**. Urbana, [Illinois]: University of Illinois Press, 1971.; publicação inicial: A mathematical theory of communication. **Bell System Technical Journal**. River Street? [EUA]: Wiley. vol. XXVII, (Julho e Outubro de 1948), pp. 379-423 e 623-656.

⁶⁵ Esta teoria é herdeira do Estruturalismo. Ela acusa a insuficiência do esquema clássico do reducionismo e em geral das hipóteses mecanicistas, para explicar as numerosas e complexas interações que caracterizam a techno-polis moderna e que influenciam a organização tecnológica e social. O olhar do australiano Bertalanffy é organicista e particularmente atento à organização, ao controlo, à estrutura das interações. Esta teoria visa fundar a unificação da ciência por um isomorfismo, quer isto dizer pela elaboração de um número ilimitado de teorias simples aplicáveis à descrição dos mais variados fenómenos. cf. A este respeito BERTALANFFY, Ludwig von – **Théorie générale des systèmes**. Paris: Dunod, 1973.

⁶⁶ A influência do local e do quadro da pesquisa (nos anos quarenta, Shannon trabalhava para a Bell Telephone) é evidente na construção do modelo.

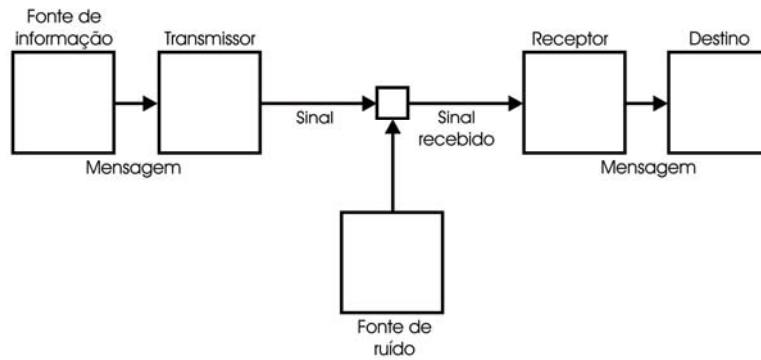


Fig. 2 | Modelo de Claude Shannon, e Warren Weaver

Os laboratórios Bell queriam saber como é que uma fonte de informação, apesar das interferências, poderia levar uma mensagem ao seu destino com um mínimo de distorção, e no menor espaço de tempo. Para definir a informação, Shannon e Weaver baseiam-se no 2º princípio da termodinâmica (princípio da máquina a vapor) enunciado por Nicolas Carnot⁶⁷ (1796-1832), que diz que, num sistema físico, a energia tende a degradar-se. O sistema tenderá para o equilíbrio, para a sua morte, tenderá para a entropia⁶⁸. Também a informação está submetida à entropia, mas ao mesmo tempo é uma luta contra esta, porque aquela consiste em impor uma ordem na mensagem. Os seus objectivos principais eram medir a informação transmitida e regular os problemas de transmissão telegráfica, estudando a que leis ela estaria sujeita (ruído, entropia, caos): o sinal deveria chegar ao alvo o mais rapidamente possível e o mais próximo do estado em que tinha sido emitido. Porém, esse sinal poderia ser afectado ou perturbado por um fenómeno de ruído. Para corrigir esses ruídos era utilizada a redundância que poderia em alguns casos dificultar, ou atrasar o veicular da mensagem. Imagine-se por exemplo o alfabeto fonético, que tem como função garantir a perfeita correspondência entre letras e palavras para não haver perda de sentido, e logo se percebe o quão aborrecido se torna utilizar tal sistema de comunicação.

Este modelo de comunicação reduz afinal a comunicação à transmissão de informação. No dizer de Escarpit⁶⁹, é uma teoria que explora o rendimento da informação.

⁶⁷ cf. CARNOT, Nicolas – **Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres a développer cette puissance**. Paris: Bachelier, 1824.

⁶⁸ Em termodinâmica entropia é o princípio que descreve o grau crescente de desordem no funcionamento de um sistema; em comunicação será o grau de incerteza.

⁶⁹ cf. ESCARPIT, Robert – **Théorie générale de l'information et de la communication**. Paris: Hachette, 1976. (Langue, linguistique, communication). p. 14.

Francis Jacques nomeia-o justamente “esquema d’Hermes”⁷⁰, pelo facto da sua evidente analogia com o transporte de um conteúdo de um ponto a outro. Para muitos, o seu carácter mecanicista não trouxe vantagens às ciências da linguagem, visto que este modelo reduz a comunicação humana a um simples esquema, onde os elementos – emissor, receptor, mensagem, código, canal, ruído – apenas dão conta das características aparentes do “comportamento” linguístico. É um modelo que, contrariamente ao modelo peirciano, diferencia e enclausura cada um dos seus elementos, não estabelece directas relações entre o lugar do emissor, do receptor e da mensagem, para além das estritamente necessárias para o funcionamento do processo de comunicação.

Para Shannon e Weaver, o significado está contido na mensagem e a precisão semântica está directamente relacionada com o melhoramento da codificação.

Shannon e Weaver diferenciam três tipos de problemas no âmbito da comunicação:

- **Problemas técnicos:** dizem respeito à exactidão da transferência das séries de símbolos em função do canal, do espaço e do tempo, desde o emissor até ao receptor.
- **Problemas semânticos:** dizem respeito à identidade ou a uma estreita aproximação, entre a interpretação do receptor e a intenção do emissor. Dizem respeito à precisão com que os símbolos transmitidos transportam o significado pretendido. Ou seja, trata-se de assegurar que as imagens, as representações dos objectos e da realidade são os mais próximos para o emissor e o receptor.
- **Problemas de eficácia:** dizem respeito ao sucesso, isto é, ao facto de o significado transportado até ao receptor provocar nele o comportamento desejada pelo emissor.

Para eles, os três níveis inter-relacionam-se, não sendo por isso fechados em si mesmos. Existe uma interdependência entre eles.

Este modelo incorpora dois conceitos: o canal e o código. O canal é referente ao meio físico através do qual o sinal é transmitido, podendo ser encarado como ondas sonoras, ondas de luz, ondas de rádio, sistema nervoso, etc. O código é aquilo que é de

⁷⁰ «Hermès, jadis dieu des marchands et des voleurs, aujourd’hui honnête émissaire des postes et télécommunications», cf. JACQUES, Francis – **L’espace logique de l’interlocution**. 1^a ed. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1985. (Philosophie d’Aujourd’hui). p. 187.

comum acordo numa determinada cultura ou subcultura, o que ficou convencionado por uma determinada organização social. São regras, convenções, signos, símbolos, que regem o sistema social, organizando e estimulando as atitudes dos indivíduos em sociedade. Os códigos determinam em que situações devem ser usados, de forma a permitir uma melhor transmissão da mensagem, bem como a redução desta, através da sua substituição por signos ou símbolos, que estarão em lugar de outra realidade. Shannon desenvolve então pesquisas que possibilitem uma maior eficácia na transmissão da informação. Nesse sentido, as suas investigações em torno do código são fundamentais. Ele estuda os métodos de codificação para possibilitar uma transmissão das mensagens num ambiente “ruidoso” e simultaneamente a respectiva decodificação, advogando a utilização de códigos redundantes e do “théorème de canal bruyant”⁷¹, que era um meio de melhoramento da codificação e do rendimento da cadeia informacional. Mas esta preocupação com o código estava relacionada com as mensagens e não com o factor humano. Wilbur Schramm teve como novidade o cuidado de se dedicar a estudar o emissor e o receptor nas fases de codificação e decodificação, com uma visão mais vasta do que Shannon e Weaver e mais próxima de Lasswell. Para Schramm, a codificação é uma ferramenta que o humano tem à sua disposição, partindo do código, que é o conjunto de conhecimentos e experiências partilhados pelo emissor e o receptor. Este conceito é bastante interessante, quando colocado no contexto dos *mass media*, porque forçosamente o código torna-se restrito.

Esta teoria é a mais popular e ao mesmo tempo a mais criticada, porque apresenta um grande défice na sua elaboração. Ainda que seja amplamente aceite por uns e contestado por outros, este modelo não centra a sua atenção naquilo que seria desejável em termos de comunicação, ou seja, a sua dimensão comunicativa. Infelizmente, Shannon foi censurado por não se ter interessado também pela informação. De facto, não era a sua obrigação, e muitas vezes os teóricos discordaram do seu esquema por não se preocupar com o sentido, mas somente com a eficácia dos fios e das ondas rádio. Para ele, não interessava o conteúdo das mensagens ditas por telefone, mas sim a transmissão do sinal que possibilita a transferência das mensagens, ou seja, preocupava-se com a quantificação.

O seu modelo é técnico e instrumental, um meio para atingir um fim. Por excessiva preocupação com a organização do modelo, com a sintaxe do mesmo, descarta a relação

⁷¹ ESCARPIT, Robert, *op. cit.*, p. 25.

com o significado, tal como no exemplo de Roubine⁷² onde ao funcionário dos correios não interessa o conteúdo das mensagens enviadas, ou das suas significações. Para os teóricos da teoria da informação, interessa, antes de mais, o significante que, por ser a parte fundamental do processo de comunicação, deverá conter algumas qualidades: resistência ao ruído, velocidade de transmissão, facilidade de codificação e decodificação. Eles só se interessam no significado, na medida em que as suas características têm uma incidência sobre as do significante. O modelo de Umberto Eco (1932-) e Paolo Fabbri (1939-), apresentado em 1978, veio reformular o modelo de Shannon, preenchendo esta lacuna da omissão do significado. Para estes, desde que os códigos em uso pudessem estabelecer relações estreitas entre os significados e os significantes, então a mensagem era vista como uma forma significante que pode apresentar vários significados.

Shannon sabia que estava a trazer inúmeras soluções à questão técnica da comunicação, mesmo sem abordar a questão da transferência do sentido, ou seja, a questão semântica e da eficácia da comunicação, quer dizer, a questão comportamental ou pragmática. O erro talvez provenha do facto de, na época, se julgar que a resolução técnica melhorava os outros aspectos da comunicação, o que não se verificava. Um exemplo disso está na história política dos Estados Unidos quando, no período das eleições presidenciais que opunham o democrata Franklin Roosevelt (1882-1945) e o republicano Wendell Wilkie (1892-1944), as sondagens garantiam uma derrota convincente do democrata, em virtude do forte apoio jornalístico que Wendell Wilke obtivera. Apesar de tais visões, Roosevelt acabaria por ganhar. Paul Lazarsfeld e os seus associados, Bernard Berelson⁷³ (1912-1979) e Hazel Gaudet, na altura elaboraram um estudo que culminou na publicação do livro “The People’s Choice”⁷⁴, em que constataram que a maioria da “massa” eleitoral referia não ter sido influenciada pelos *media*, mas sim pelas pessoas que as rodeavam, como amigos e familiares. Esta foi uma prova convincente de que a uma mesma informação poderia haver diferentes respostas e de que, além disso, um conteúdo definido como fixo e invariável na sua origem poderia, depois de ser transposto para o domínio do

⁷² ROUBINE, Élie – **Introduction à la théorie de la communication**. Paris: Masson, 1970. Tomo III [Théorie de l’information], (Monographies d’électronique). p. 2.

⁷³ O sociólogo Bernard Berelson foi um dos primeiros que propôs às mensagens da comunicação, uma análise de conteúdo, no sentido de procurar a significação da mensagem, independentemente da vontade criadora do seu autor. Por outro lado, a mensagem deveria ser dividida em unidades parcelares para permitir uma análise mais cuidada e objectiva. cf. BERELSON, Bernard – *The State of Communication Research*. **Public Opinion Quarterly**. Cary [EUA]: Oxford University Press. Vol. XXIII, (1959), pp. 1-17.

⁷⁴ LAZARSFELD, Paul Felix; BERELSON, Bernard e GAUDET, Hazel – **The People’s Choice**. 3ª ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 1968.

receptor, ser completamente adulterado, o que de resto levou à derrota de Wilkie. Portanto este fenómeno exemplar é demonstrativo da relevância do estudo da significação no processo comunicativo e torna mais evidente ainda a ausência deste estudo por parte dos teóricos da teoria da informação, que consideram a mensagem como «(...) une forme et non comme sens»⁷⁵.

Bem mais tarde, o modelo de John Riley e Matilda Riley lembra-nos que somos indivíduos pertencentes a grupos. O comunicador e o receptor são pois restituídos aos seus grupos primários (família, comunidade, pequenos grupos, etc.). Estes são grupos influentes na maneira de ver e de julgar dos indivíduos. A vantagem deste modelo é a aparição da retroacção entre o emissor e o receptor, que demonstra a existência de um fenómeno de reciprocidade e de uma inter-influência entre os indivíduos em presença. Neste modelo, os autores consideram que o emissor quer sempre influenciar o receptor, que por sua vez se encontra incluído na massa. Contudo, ele age independentemente, embora sendo influenciado pelo grupo. Realça-se também que, tal como o receptor o emissor é igualmente influenciado pelo seu grupo primário, por via do *feedback*. Assim, segundo os autores, a persuasão não pode ser compreendida no esquema do estímulo-resposta, porque efectivamente não é o conteúdo das mensagens que altera o comportamento dos humanos, mas antes a relação destes com o meio sócio-circundante.

O modelo comunicativo semiótico-informacional veio complementar o modelo da teoria da informação, preenchendo o buraco existente nesta e mostrando que os efeitos nas relações reconhecem a atribuição de sentido. Também para Jean Cloutier a comunicação é baseada num sistema de inter-relações entre intervenientes, entre intervenientes e os seus *media*, entre intervenientes e os seus *environements*. A informação é a “essência” das inter-relações e a interacção é a finalidade principal. Este sistema está próximo do behaviorismo, mas longe da linearidade das teorias clássicas da informação.

Outro defeito apontado a esta teoria é que, pelo facto de ser um modelo unidireccional para “massa”, é ignorada a plurivocidade de receptores. Não se centrando nestes, ficam esquecidos os elementos psicológicos e sociológicos de cada um. Este deveria ser um critério a ter em conta, até porque esta teoria é maioritariamente centrada no estudo da comunicação de massas, pelo que seria justificável a inclusão desse factor como elemento de análise. Portanto, na análise do processo comunicativo, não existe um estudo

⁷⁵ PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 30.

diferenciado, que dê conta da assimetria dos papéis do emissor e receptor, como seria desejável.

Este modelo, apesar de possuir algumas deficiências na sua aplicabilidade, quer ao domínio a que se destinava, quer particularmente ao campo artístico para o qual não foi pensado, foi uma porta aberta para largos e complexos estudos da comunicação. Assim como o telégrafo totalmente obsoleto nos permite compreender as características dos *media* posteriores, também o modelo informacional de Shannon e Weaver nos permite uma visão mais alargada de todas as teorias que lhe sucederam.

1.3.2.3 Modelo de Harold Lasswell (modelo dos 5 W⁷⁶)

O modelo do cientista político Harold Dwight Lasswell⁷⁷ é uma forma evoluída do modelo hipodérmico, que visava fundamentalmente a análise sociopolítica. As questões que ela coloca explicam a sua existência, enquanto modelo destinado a um público de massas. Este modelo nasceu da vontade de investigar alguns aspectos relacionados com a forma como a informação contida nas mensagens se perdia ao longo de toda a tramitação da comunicação.

Lasswell⁷⁸ diz-nos que, para se ter plena compreensão dos processos de comunicação de massas, necessitamos de estudar cada uma das fracções do seu modelo, ou seja, para que se esteja num verdadeiro acto de comunicação teremos de esclarecer algumas questões:

“Quem?”

“Diz o quê?”

“Em que canal?”

“A quem?”

⁷⁶ Em inglês as questões para o esclarecimento da comunicação serão: Who?, Says What?, In Which?, To Whom? With What Effect?

⁷⁷ Harold Lasswell é considerado o fundador da *Mass Communication Research* e da análise de conteúdo.

⁷⁸ LASSWELL, Harold Dwight – The structure and function of communication in society. In **The communication of ideas**. Nova Iorque: Institute for Religious and Social Studies, 1948. pp. 37-51.

“Com que efeito?”

Este modelo, contemporâneo do de Shannon, é uma versão verbal do esquema de Shannon e Weaver, sendo muito linear. Utiliza o termo “efeito”, em lugar da desejável “significação”. Qualquer alteração no sistema de comunicação produzirá um “efeito” diferente. A variação do efeito é portanto adequada à sua modificação. Um efeito diferente será provocado se também mudarmos os elementos do processo, quer dizer, bastará mudar o canal, a mensagem, ou o código, para que se obtenha também um efeito diferente. O interesse essencial deste modelo é que ultrapassa a simples problemática da transmissão de uma mensagem, olhando a comunicação como um processo dinâmico, contrariamente à linearidade de Shannon, e em que cada etapa tem a sua importância, a sua especificidade e a sua problemática. Com este modelo pretende-se resultados junto dos receptores, colocando-se o acento na finalidade e nos efeitos da comunicação. Logo, existe uma preocupação acrescida sobre o conhecimento da variabilidade dos públicos e estabelecem-se formas de actuação para essas diversidades, tendo em conta diversos factores, como a idade e o sexo, não estando no entanto previstas as relações sócio-culturais particulares inerentes a eles. Posteriormente, a teoria empírica de campo ou dos efeitos limitados permitiu eliminar esta lacuna, autorizando associar a comunicação (de massa) ao contexto sócio-cultural em que ela ocorria. Este modelo é demasiado simplista, porque a preocupação fundamental está limitada à sua dimensão persuasiva; quer isto dizer que a comunicação é vista como uma relação, em que o emissor assume uma posição autoritária.

Apesar de alguns desenvolvimentos, este modelo continua demasiado linear, centrado sobre o transporte de informações, e em que existe uma diferenciação entre os papéis do emissor e do receptor. Esta teoria da comunicação, simultaneamente com a teoria da informação centrou-se em todas as possibilidades do processo comunicativo que se anteviam na época.

1.3.2.4 Modelo de George Gerbner

Tal como o modelo de Shannon e Weaver, também o de George Gerbner (1919-2005), pretende ser universalmente aplicável em qualquer situação; é generalista e tenta explicar qualquer forma de comunicação. É um melhoramento do modelo de Lasswell, sendo mais apurado.

Gerbner propõe articular o seu esquema (fig. 3) segundo dois níveis, ou antes duas dimensões: uma consistindo na percepção ou recepção – dimensão perceptiva ou receptiva – de um evento do mundo real, porque ele pretende aliar a mensagem à realidade, o que de facto é uma opção relativamente original tocando o conceito de significação e percepção; e a outra, que sai mais particularmente do domínio da comunicação, apelida-se de dimensão comunicante ou de meios de controlo, induz uma interacção entre o “perceptor” (que pode ser um indivíduo ou uma máquina) e os eventuais conteúdos de significação das mensagens ou acontecimentos recebidos.

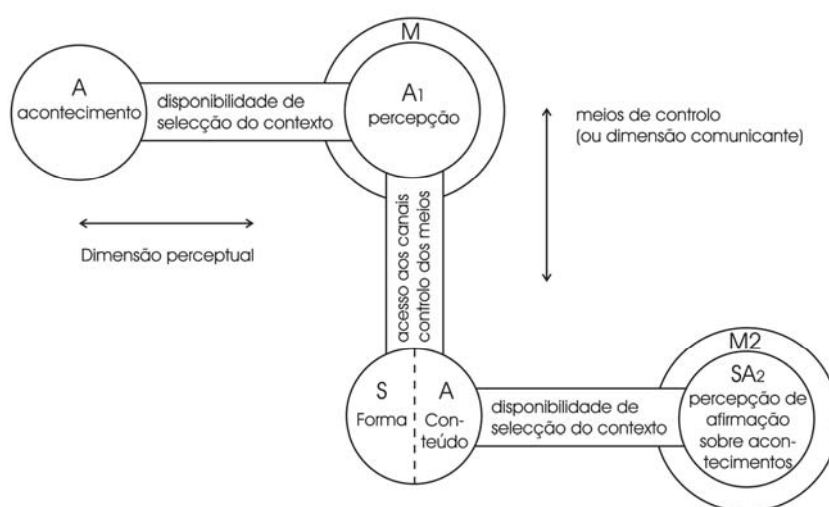


Fig. 3 | Modelo de George Gerbner

O processo inicia-se com “M”, que poder ser uma pessoa ou uma máquina. A realidade “A” é percebida⁷⁹ por “M”, e a percepção que “M” tem desse acontecimento ou

⁷⁹ O acontecimento não pode ser percebido na sua “totalidade”, porque seja homem ou máquina (microfone, por exemplo), o receptor é por um lado limitado pelas suas capacidades físicas e técnicas, e por outro selecciona alguns campos de informação, segundo as disposições, as suas expectativas, o objecto da sua atenção.

realidade é denominada “A₁”. A percepção “A₁” de “A” não é idêntica a “A” e sobretudo não é exaustiva. A acção dita de “controlo” consiste na transformação de “A₁” num sinal respeitante a “A”, a famosa mensagem nomeada “SA”, porque é divisível em forma (S) e conteúdo (A).

O modelo de Gerbner possui a inestimável vantagem de ter em conta, o que em ciências da comunicação é o nível inferior, por exemplo a comunicação interindividual, sendo igualmente aplicável aos níveis mais vastos, como o organizacional e o social. É com efeito, muito diferente do modelo de Lasswell, que visa essencialmente esta curiosa coisa chamada “comunicação de massa”; ou ainda do de Riley & Riley, o qual se focaliza sobre o contexto social onde o acto de comunicação ocorre.

1.3.2.5 Modelo linguístico-funcional de Jakobson

Por ser um linguista, Roman Jakobson (1896-1982) fundamenta a sua teoria nessa ciência, mas também na teoria matemática da comunicação. Ele interessa-se pelas questões da significação, da estrutura interna da mensagem e da constatação da diferença que pode existir entre a mensagem emitida e aquela que variavelmente é recebida. Ele demonstra que a comunicação implica factores que concorrem para a significação da mensagem.

Jakobson faz um recenseamento dos seis elementos implicados em todo o acto de comunicação: são, nos seus termos: o destinador (destinateur), o destinatário (destinataire), o contacto (contact), o código (code), o contexto (contexte), a mensagem (message). Segundo ele, um acto de comunicação tem de ter presente um destinador que envia a mensagem e um destinatário que a recebe. O emissor (destinador) é a instância que produz a mensagem e que, no caso mais corrente, pode ser tido como responsável da mesma. É a este que é imputada a intenção da comunicação, cuja presença nos coloca na semiologia da comunicação e que faz com que nós tenhamos, numa mensagem, verdadeiros signos emprestados por um código.

Olhando mais de perto, apercebemo-nos de que o emissor é um “arquivo” que pode ser dissociado e repartido por vários anéis, constituindo uma “cadeia de emissores”. Uma

tal corrente pode ser mais ou menos complexa e é difícil de estabelecer *a priori* uma terminologia que seja adaptada a casos mais singulares.

O receptor é a instância que recebe a mensagem. Não se trata forçosamente de um indivíduo, uma mensagem pode muito bem possuir vários receptores, simultâneos ou não. Podemos distinguir sub-funções relativamente ao canal/contacto (variados receptores: rádio, televisão, atendedor de chamadas...), ao código (intérpretes) e ao contexto (último e principal elo da corrente da recepção, aquele que se preocupa em encontrar a intenção comunicacional do emissor: é o conjunto das condições sociais).

Por outro lado, a mensagem é o conjunto de signos escolhidos no seio de um ou mais códigos. Supõe uma codificação e respectiva decodificação, que junta o emissor ao receptor – não se confunda com a informação que aquele tem intenção de comunicar, como seria de esperar pelo vulgar sentido da palavra mensagem. É preciso compreender o termo como um conceito, que significaria um conjunto acabado e endereçado de elementos portadores de informação, porque a mensagem é composta de um ou mais sintagmas. A mensagem em trânsito diz respeito a qualquer realidade que não ela mesma, ou seja, a mensagem estará em lugar dessa realidade que importa realçar e que Jakobson apelidou de “contexto”.

Outro factor, o “contacto”, refere-se ao canal físico e às relações psicológicas entre o destinador e o destinatário. Por último, o “código” serve como um sistema generalizado e comum de significações, a partir do qual a mensagem se estrutura.

A principal originalidade deste modelo é que a estes seis factores, Jakobson faz corresponder seis funções. Deste modo o seu modelo não é somente descritivo: passa a ser também operacional. O destinador, mensagem, destinatário, contexto, contacto e código são factores constitutivos da comunicação e todos têm uma função específica e diferente entre eles, dentro de cada acto de comunicação. Portanto, nenhum acto de comunicação se estabelecerá sem que estejam previstas e colocadas em jogo, as seis funções. Tratam-se de funções desempenhadas pelas mensagens, que Jakobson distingue em função do elemento constitutivo do acto de comunicação que é solicitado de forma privilegiada pela mensagem considerada. É importante ter presente que a maioria das mensagens acumula várias funções e que as variações de significado se deve a uma diferente hierarquia entre essas funções, tal como Jakobson refere: «La diversité des messages reside non dans le

monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci.»⁸⁰.

Ele estabelece uma relação directa entre elementos e funções, de acordo com o esquema seguinte:



Fig. 4 | Esquema de Roman Jakobson (reunião dos elementos e funções).

A função “emotiva” ou expressiva explica a relação da mensagem com o destinador. Ela pretende informar sobre as emoções do destinador, o seu estado de espírito, ou seja, a sua personalidade. Esta função é notoriamente mais evidente em determinadas categorias de mensagens. Por exemplo, o jornalismo não dará muita importância a esta função, porque como se desprende facilmente, a mensagem jornalística é equívoca⁸¹, e por isso não poética. Aos leitores, não interessam as emoções dos jornalistas, daí elas não se reflectirem nos jornais. A notícia deve ser imparcial.

A função “conativa” refere-se aos efeitos que a mensagem provoca no destinatário e acentua a vontade que o emissor tem de agir sobre o receptor. Esta é notoriamente uma função relativa ao destinatário e o tipo de mensagem que a função conativa solicita deverá ser preferencialmente performativo, para que induza um certo comportamento no receptor. Por isso, a publicidade privilegia esta função.

A função “fática” ou relacional consiste em confirmar se ficou estabelecida a comunicação entre o emissor e o receptor. Num processo linguístico ou verbal de comunicação, é fácil perceber que esta função está presente (por ligações físicas, e psicológicas), e é necessária ao sucesso do acto de comunicação. É, como Fiske⁸² refere, o

⁸⁰ JAKOBSON, Roman – *Essais de linguistique générale: les fondations du langage*. Paris: Éditions de Minuit, 1963. (Arguments; 14). p. 214.

⁸¹ Apesar do jornalismo suportar uma linguagem equívoca, porquanto existe um significado para o emissor e outro para o receptor, é dever e preocupação constante das editoras torná-la o mais unívoca possível, à semelhança do que se passa com a linguagem científica.

⁸² FISKE, John, *op. cit.*, p. 29.

nosso “olá” quando nos cruzamos com alguém na rua. Mas esta interjeição não comunica nada: reforça, sim, a relação entre quem a profere e quem a recebe, informa de uma vontade expressa de reconhecimento da relação. A discussão em torno do modelo de Jakobson remete para uma acepção dinâmica da comunicação: as funções fática e conativa colocam em relevo a participação do outro, visto que este intervém activamente no processo.

A função “referencial” diz respeito à preocupação da veracidade da mensagem. É a função que permite denotar a realidade contextual que nos envolve, e de que a mensagem deverá depender. Diz respeito a uma função denotativa de informação sobre um referente ou, por outras palavras, é o “de que se trata” (a realidade para a qual remete a mensagem). Esta função é orientada em direcção ao contexto, na medida em que é dela que vai depender a mensagem. Portanto, a mensagem não vive isolada e está intimamente dependente de um contexto. Para um perfeito entendimento da mensagem, o contexto não pode nunca ser omitido, visto que é este que organiza o seu significado. Veja-se, entre os fundamentalistas, o caso de alguns sectários que lêem as sagradas escrituras à letra, um exemplo para perceber o quanto é importante o sentido do contexto na interpretação da mensagem.

A função “metalinguística” (por vezes também chamada “função de tradução” porque diz respeito à explicitação do código que está em uso no processo de comunicação) é empregue quando a linguagem é utilizada para falar da mesma linguagem. Ela é a ferramenta da comunicação, como objecto de reflexão.

Finalmente a função “poética” tem a ver com uma auto-relação da mensagem. Ela coloca o acento sobre a forma da mensagem. Esta função permite fazer da mensagem um objecto estético, autorizando o jogo com as palavras, os sons e os sentidos. Jakobson previne que esta função não é somente utilizada poeticamente na mensagem, mas que ela está presente na linguagem do dia a dia.

Estas seis funções não se excluem umas às outras, mas eventualmente poderão sobrepor-se, numa aproximação ao tratado de semiótica geral⁸³ de Eco, no qual facilmente reparamos que a função emotiva, conativa e fática pertencem ao domínio da linguagem analógica e que por isso dependem de outras circunstâncias, visto que elas vivem num mundo de relações. Pelo contrário, a função metalinguística, poética e referencial são do

⁸³ ECO, Umberto – **Tratado geral de semiótica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva. (Estudos; 73).

domínio da linguagem digital, ou seja, primam pelo rigor do conteúdo. Segundo Peraya e Meunier, qualquer mensagem possui estas seis funções, ainda que em percentagens diferentes. Deste modo, «(...) la prédominance de la fonction référentielle définira le langage scientifique, la fonction poétique la littérature et la poésie, la fonction conative le discours prescriptif ou moraliste, etc.»⁸⁴.

1.3.3 Escola Semiótica

Os modelos que fazem parte da Escola Semiótica têm assumido no campo da comunicação uma certa hegemonia. A Escola Semiótica estuda o papel dos referentes na nossa cultura. Ela apoia-se no termo significação e daí, ao contrário da Escola Processual, não considera qualquer fracasso no processo de comunicação. Ela aceita que qualquer “fracasso” no processo comunicativo dever-se-á às diferenças culturais entre emissor e receptor. Há uma preocupação social, nomeadamente no que diz respeito à forma como as imagens interagem com as pessoas de forma a produzir significados. O seu método de estudo é a semiótica, que veio substituir gradualmente o Estruturalismo, complementando e aumentando o seu conceito (nomeadamente o de cultura). O Estruturalismo aborda os fenómenos sócio-culturais pelo seu conjunto, isto é, pelo conjunto das suas estruturas. Então, a análise é feita incidindo fundamentalmente nos traços comuns dos fenómenos, não se interessando na obra em particular. Do mesmo modo, assim como não há um estudo específico no que diz respeito à particularidade dos fenómenos, também esses fenómenos são inseridos em contextos estruturais vastos, logo generalizantes. Contrariamente, a semiótica estuda os factos pela sua raiz particular e não globalizante, analisando as práticas, em detrimento das estruturas. São então valorizados os detalhes da cultura como, por exemplo, os cambiantes artísticos, as temáticas, a contextualização em cada movimento, etc.

A Escola Semiótica, ao contrário da Escola Processual dá especial atenção à comunicação, não como processo, mas sim como promotora de significação.

⁸⁴ PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 68.

Preocupados pela formação da significação, os modelos pertencentes a esta escola enquadram-se perfeitamente em qualquer realidade, incluindo a artística. A prioridade dada ao objecto e à sua conseqüente fruição pelo receptor toma agora novos rumos. O objecto era desprezado e o receptor na Escola Semiótica deixa de ser um mero receptor, atribuindo-se-lhe um papel mais activo no desenrolar de todo o processo.

A convicção da existência de signos na imagem fez surgir a semiologia, que estuda a cultura enquanto comunicação e diz respeito ao conjunto das mensagens subordinadas a códigos subjacentes.

Existe ainda uma grande diferença entre a Escola Processual e Semiótica. Elas divergem naquilo que consideram ser uma mensagem. Para a Escola Processual, a mensagem é o que está no meio do processo de comunicação e é considerada como aquilo que é transmitido por esse processo. Para a Escola Semiótica, prevalece a ideia de produção de signos, que interagindo com os receptores produzem significados. Como refere John Fiske a este respeito:

«(...) ler é o processo de descobrir significados que ocorre quando o leitor interage ou negocia com o texto. Esta negociação tem lugar quando o leitor traz aspectos da sua experiência cultural e os relaciona com os códigos e signos que formam o texto. Envolve também um certo entendimento comum quanto àquilo de que o texto trata (...) assim, leitor com experiências sociais diferentes, ou de diferentes culturas poderão encontrar significados diferentes do mesmo texto.»⁸⁵.

1.3.3.1 Modelo saussuriano

O estudo da semiótica nas artes plásticas revela-se de grande importância para a compreensão das obras de arte, isto porque é esta ciência que, pelos seus modos, esclarece, ou pelo menos tenta averiguar, as suas razões, mormente no que concerne à sua linguagem e à sua relação com o fruidor.

A semiologia desenvolveu-se extraordinariamente nos princípios do século XX, na sequência dos estudos de filologia. É efectivamente a partir desta data que surgem grandes preocupações com a linguística. Ferdinand de Saussure (1857-1913) teve capital

⁸⁵ FISKE, John, *op. cit.*, p. 16.

importância no desenvolvimento da semiologia. Apesar de nunca ter escrito nada⁸⁶, os seus alunos⁸⁷ mais próximos encarregaram-se de promover o seu trabalho, reunindo as ideias adquiridas nas suas aulas, através de apontamentos e outros documentos do próprio Saussure. Elaboraram e publicaram, em 1916, aquilo que veio a chamar-se “Curso de Linguística Geral”⁸⁸. Esta teoria saussuriana abalou grandemente o universo do conhecimento linguístico, introduzindo neste campo novas teorias conceptuais, isto porque, por um lado, perturbou e destruiu as velhas teorias filológicas da linguagem e uma linguística fundamental comparativa, propondo um modelo estruturalista; por outro, anunciou um novo domínio – a semiologia, estabelecendo as relações de dependência metodológicas entre linguística e semiologia.

A semiologia desenvolvida a partir dos trabalhos de Ferdinand de Saussure tinha uma vertente psicossociológica, tal como ele próprio definiu: «On peut donc concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale*; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale; nous la nommerons *sémiologie*»⁸⁹ – aquilo que Barthes⁹⁰ preferiu apelidar de “Ciência geral de todos os sistemas de signos”. No entanto, a semiologia é afastada por intencionalmente estabelecer uma divisão entre a palavra e a língua e dar apenas interesse científico ao código, sem se dar conta das suas pretensões, ou seja, de qualquer ligação à psicologia social.

A semiologia define-se como o estudo dos sistemas de signos, primeiramente aplicado à análise linguística e posteriormente aberto a outras formas de expressão como a retórica da imagem.

O modelo de Saussure (fig. 5) centra a sua atenção no próprio signo. E é um objecto físico com um significado ou, segundo ele, o signo consiste num “significante” e num “significado”⁹¹ aliados entre eles, por um modo de significação. O significante é a imagem do signo tal como a encontramos na realidade, tal como a visualizamos: poderão, pois, ser os sons de uma música ou um registo num quadro. O significado é o que está mentalmente

⁸⁶ Na verdade, a única coisa que escreveu foi “De l’emploi du genitif absolu en sanskrit” (Genebra, 1881), e “Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes” (Lipsia, 1879).

⁸⁷ Entre os quais poderemos destacar Albert Séchehaye (1870-1946) e Charles Bally (1865-1947).

⁸⁸ SAUSSURE, Ferdinand de – **Cours de linguistique générale**, Paris: Payot, 1975. (Payothèque). Publicado por Georges Séchehaye e Charles Bally.

⁸⁹ *idem, ibidem*, p. 33.

⁹⁰ cf. BARTHES, Roland – **O grau zero da escrita seguido de elementos de semiologia**. Lisboa: Edições 70, 1981. (Signos; 3).

⁹¹ Posteriormente Benveniste (1902-1976) retoma a discussão de Saussure adoptando para o mesmo contexto a designação de sinal-realidade. cf. a este respeito, BENVENISTE, Emile – **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Companhia Editora, 1976. (Biblioteca Universitária. Letras e linguística; 8).

associado ao significante. De um modo sintético, este é a expressão do signo, o significado é o seu conteúdo. Portanto segundo ele, o signo decompõe-se no seu significante e no seu significado, referindo-se a uma realidade externa através da significação.



Fig. 5 | Os elementos da significação segundo Saussure

O signo, antes de tudo é uma marca, uma referência física, mas é fundamentalmente um conceito, ou ideia mental, quer dizer, um conceito aceite universalmente dentro de uma determinada cultura⁹².

A letra “P” funciona como um signo, isto é um significante com uma determinada plasticidade, forma e composição; por outro lado, tem um significado relativo a uma dada cultura. Primeiramente, é entendida como a décima quinta letra do alfabeto português; gramaticalmente, será uma consoante oclusiva labial; quimicamente, estamos perante o símbolo químico do fósforo; fisicamente, representa o “momento”. Referimo-nos então a universos. Se, na cultura científica, o “P” é aceite universalmente como a letra que simboliza o elemento químico fósforo, o mesmo não se passará em universos mais restritos, podendo significar apenas uma letra do alfabeto ou uma moeda de troca (piastra⁹³). Em qualquer dos casos, a letra “P” tem referências a uma realidade externa.

A letra “P”, no mundo árabe, não fará sentido pois estará descaracterizada, descontextualizada, inserida num contexto que desconhecerá o seu verdadeiro significado. No mundo árabe a forma de poder compreender a letra “P” será a de estabelecer uma relação entre o significante sónico e a realidade vivencial do humano perante o signo, visto que o significado é inexistente, na medida em que ele não foi formado mentalmente. A codificação do significado em significante aparece como uma etapa essencial da

⁹² Como linguista, Saussure introduz o seu modelo na linguagem, fazendo pois, mais sentido entendê-lo no mundo das palavras do que no mundo das imagens e dos sons. Facilmente compreendemos que as línguas são convencionadas, ao passo que a arte carece de convénio.

⁹³ Piastra é a sub-divisão da libra egípcia, libanesa e síria e do dinar sudanês.

construção da mensagem compreensível pelo seu destinatário; uma relação significante/significado demasiado subjectiva desfoca e corre o risco de ser mal entendida, ou mesmo incompreendida. A letra “P”, aos olhos do mundo árabe, aparece como incompreensível, visto que a relação entre o significante e o significado não se encontra estabelecida. Se o significante já por si é uma forma muito diferente do seu universo alfabético, o correspondente significado também não se torna evidente.

O emissor deve escolher o seu código. Esta escolha está aliada à distinção, na perspectiva barthesiana⁹⁴, entre os conceitos de denotação e conotação⁹⁵. Existe denotação⁹⁶ quando o significado é construído objectivamente enquanto tal, ao passo que a conotação exprime um valor subjectivo aliado ao signo, feito de forma e função. Qualquer emissor do signo deve escolher e definir a sua expressão, em função dos seus objectivos e do meio envolvente.

Os autores deste modelo realçaram a diferença entre comunicação e significação, desenvolvendo a semiologia da comunicação e a semiologia da significação. Digamos que a semiologia da comunicação tem como objectivo a comunicação, ou seja, a existência de uma intenção comunicacional (por isso assentando em signos codificados e aceites convencionalmente), enquanto que a significação será o resultado de signos espontâneos, expressivos, que não têm a intenção de comunicar. A partir daqui pode-se fazer a distinção entre a imagem publicitária e a imagem artística, uma com preocupação quanto ao carácter de veiculação da mensagem, a outra centrada apenas na significação dos seus múltiplos receptores.

Os defensores deste modelo, por se centrarem numa semiologia do código, não evidenciam o emissor: o seu campo de estudo encontra-se no objecto e na sua descodificação e não na sua criação. Por outro lado, não se encontra estabelecida nenhuma relação entre o emissor e o receptor, o que seria desejável, dado serem ambos humanos e por isso mesmo possuidores individualmente de uma carga cultural própria.

⁹⁴ Sobre a conotação/denotação cf. BARTHES, Roland – *Éléments de sémiologie*. **Communications**. Paris: Seuil. n.º 4, (1964), p. 130 e sgg.

⁹⁵ Louis Hjelmslev designa a denotação, como uma relação entre uma expressão (significante de Saussure) e um conteúdo (significado de Saussure) e define a conotação de igual modo à denotação, mas em que a expressão tem por sua vez um signo denotativo, quer isto dizer, uma nova relação entre expressão e conteúdo.

⁹⁶ Por ser mais evidenciador, Prieto sugere a substituição do termo denotação por notação. cf. PRIETO, Luis Jorge – **Pertinence et pratique - essai de sémiologie**. Paris: Éditions de Minuit, imp. 1975. (Le Sens commun). p. 109.

1.3.3.2 Modelo peirciano e de Ogden & Richards

Sendo uma teoria da interpretação e sendo a comunicação um sistema de signos a serem interpretados, o modelo peirciano, apesar de não pôr a tónica na comunicação, é em rigor uma teoria da comunicação.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) chegou ao seu modelo (fig. 6), baseado na triangularidade⁹⁷ de Charles Ogden (1889-1957) e Ivor Richards (1893-1979). Tanto Peirce como a dupla Ogden & Richards chegaram a modelos muito semelhantes a respeito da forma como os signos significam. Para eles existe uma triangularidade entre o signo (significante), que é qualquer coisa percebida que substitui qualquer outra coisa; o objecto (referente), ou seja, o objecto do mundo real, ao qual o signo se refere; e o interpretante (humano). Eles partiram desta ideia para estudar a significação. Peirce explica o seu modelo da seguinte forma: «(...) is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*.»⁹⁸

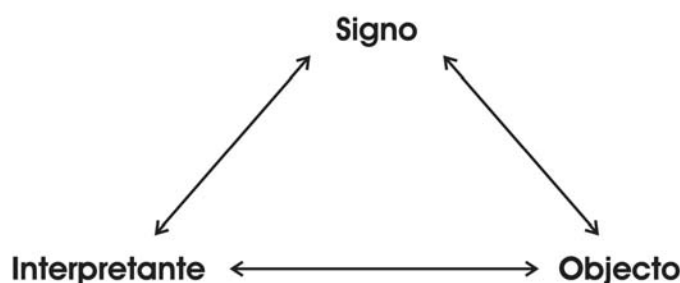


Fig. 6 | Os elementos da significação segundo Peirce

No modelo de Ogden e Richards, (fig. 7) apesar das muitas semelhanças, existem diferenças que se prendem fundamentalmente com a designação dos elementos da significação. Em substituição do objecto de Peirce, surge o “referente”; no lugar do interpretante, temos a “referência”; e quanto ao signo, este é substituído pelo “símbolo”. O

⁹⁷ OGDEN, Charles Kay; RICHARDS, Ivor Armstrong – **O significado de significado**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

⁹⁸ Charles Peirce cit. por ZEMAN, Jay – **Peirce’s theory of signs**. Bloomington: Indiana University Press, 1977. p. 228.

símbolo e a referência estão interligados, bem assim como o referente e a referência, mas pelo contrário a ligação entre o símbolo e o referente não é directa. Isto significa que Ogden e Richards não dão grande relevo à relação entre o signo e a realidade exterior. Para eles, os símbolos organizam os nossos pensamentos, ou referências, e estas por sua vez estruturam a nossa percepção da realidade.



Fig. 7 | Os Elementos da significação segundo Ogden & Richards.

Este modelo está muito próximo das ideias de Saussure, sobretudo na grande semelhança entre símbolo e referência, e significante e significado, respectivamente. Ele implica uma bidireccionalidade entre cada elemento que o compõe, ou seja, cada termo do modelo não existe independente dos outros dois, porque existe uma interdependência entre todos.

Segundo Peirce, os signos referem-se sempre a uma realidade, mas dela sempre se diferenciando. Essa realidade traduzida por ele como “objecto” é sempre entendida pelas pessoas – os “interpretantes”. É algo mental e intelectual, algo que é fabricado pelo signo em si e pela vivência de cada pessoa. Qualquer conceito, ou antes, qualquer realidade varia (dentro de determinados limites) em função da experiência de cada pessoa. Os limites estabelecidos para a definição da realidade são estabelecidos por convenção social. Para Peirce, o signo é sempre uma tríade semiótica, fruto de um processo aberto e contínuo. A sua teoria parece ser muito abrangente, podendo adaptar-se a várias situações para além da comunicação humana. No entanto, não está ainda muito estudada a sua relação com problemas específicos de comunicação, talvez porque se opõe esquematicamente a

qualquer outro modelo apresentado. Não obstante, Santaella⁹⁹ considera-a como uma teoria da comunicação, que deve ser entendida enquanto tríade de objectivação (signo-objecto); tríade de interpretação (signo-interpretante); e tríade da significação (signo-signo), consideradas precisamente a partir da sua tríade semiótica (signo, objecto, interpretante) com a respectiva correspondência na mensagem, no emissor e no receptor.

1.3.3.3 Modelo semiótico-informacional de Umberto Eco e Paolo Fabbri

Como crítica à linearidade mecanicista da teoria da informação, surge o modelo semiótico-informacional (fig. 8), que reclama um estudo sobre a questão semântica da significação, mas baseado na linearidade da teoria informacional. Por esta razão, apesar da semelhança esquemática com esta teoria, incluímos o presente modelo na Escola Semiótica, pois as novidades trazidas pelos seus autores foram mais relevantes no campo da semiótica do que propriamente no da transmissão da informação.

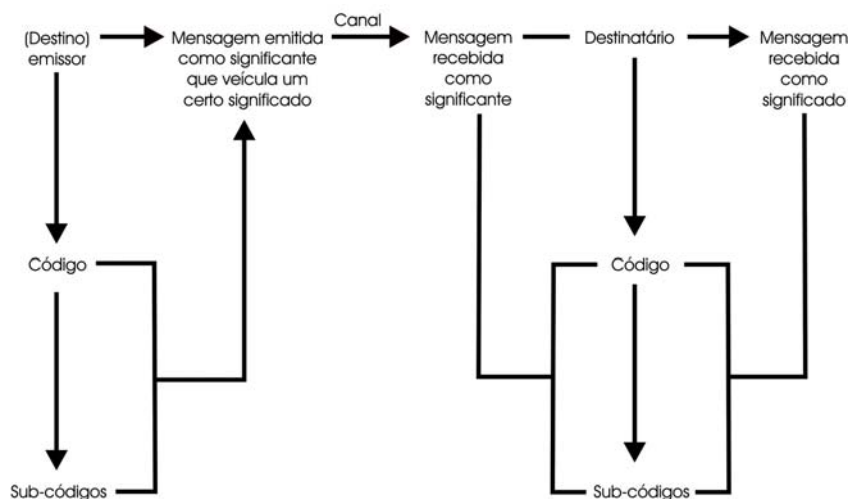


Fig. 8 | Modelo semiótico-informacional de Umberto Eco e Paolo Fabbri.

⁹⁹ cf. SANTAELLA, Lúcia – **Por que a semiótica de Peirce é também uma teoria da comunicação.** “Revista de comunicação e linguagem”. Lisboa: CECL [Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens], n.º 29 [O campo da semiótica], (Abr. 2001), pp. 43-53.

Umberto Eco e Paolo Fabbri definem como central ao modelo semiótico-informacional, o problema da significação. A grande diferença face à linearidade de outras teorias comunicativas reside numa questão semântica. Neste modelo, introduz-se a noção de transformação garantida pelo código, em lugar da anterior transferência de informação.

Neste modelo, realça-se a importância que os *mass media* adquirem no seio da relação comunicativa e a importância dos processos de reconhecimento, que permitem ao receptor conferir um determinado sentido à mensagem. Esta pesquisa inclui, no seu estudo, um factor explicativo da variabilidade da recepção das massas, a saber, «(...) as variáveis ligadas aos factores de mediação entre indivíduos e comunicação de massa (rede de pequenos grupos, fluxo a dois níveis, funções de liderança de opinião, hábitos e modelos de consumo dos *mass media*, etc.)»¹⁰⁰. São estas que em diferentes relações, circunscrevem a “descodificação aberrante”¹⁰¹. Segundo Eco e Fabbri, se existe variabilidade na recepção, é porque não existe um único código, mas sim uma multiplicidade de códigos – sub-códigos - que funcionam individualmente e subjacentes aos códigos comuns. Se uma obra num museu é vista como obra de arte, logo a obra contém um código que todos identificam e que é comum; por outro lado, existirão códigos menos percebíveis que subjazem ao código principal e que a definem, por exemplo, como sendo artística e não científica. Portanto, as relações com o significante são vistas de vários perfis, e deste modo, também lhes corresponderão vários significados. Então, qualquer problema emergente na comunicação terá a sua causa no seio do processo de transformação de um sistema noutra. Ora, qualquer dificuldade no processo de veiculação da mensagem pode assentar na ausência de conformidade na relação dos códigos do processo de comunicação. Por exemplo, desde a disparidade de diferenças de códigos entre emissor e receptor, até à sua ausência completa, passando por uma excessiva codificação, ou talvez uma deficiente codificação.

¹⁰⁰ WOLF, Mauro, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰¹ ECO, Umberto [et al.] – **Prima proposta per un modello di ricerca interdisciplinare sul rapporto televisione/pubblico**. Perugia: Instituto di Etnologia e Antropologia Culturale, 1965. Cit.por WOLF, Mauro, *op. cit.*, *loc. cit.*

1.3.4 Outras referências

1.3.4.1 Escola de Palo Alto (palo-altismo)

Em meados dos anos cinquenta, alguns teóricos de várias áreas de saber reflectem sobre uma nova teoria da comunicação, sem se fundarem nos modelos telegráficos que então vigoravam. Surge a Escola de Palo Alto (colégio invisível¹⁰²), mais recentemente apelidada de “Nouvelle Communication”¹⁰³.

Palo Alto é uma denominação genérica para designar um conjunto de investigadores que trabalhavam em conjunto em Palo Alto, na Califórnia, em torno da teoria da comunicação e das relações entre indivíduos. Nunca houve uma escola propriamente dita, mas unicamente um conjunto de pesquisadores que tinham afinidades comuns nos seus trabalhos: a terapia clínica e as teorias da comunicação interindividual. Entre estes investigadores, os mais conhecidos são Gregory Bateson (1904-1980), Don Jackson (1920-1968), Paul Watzlawick (1921-), Virgínia Satir (1916-1988).

O iniciador deste trabalho, considerado o pai desta escola, é Gregory Bateson, que era antropólogo, zoólogo e etnólogo. Ele foi muito influenciado pelos matemáticos, que fundaram a “cibernética”, Norbert Wiener e John von Neumann (1903-1957), mas também por Ludwig von Bertalanffy. Foi a mistura de vários saberes que fez a força da Escola de Palo Alto e que trouxe uma nova visão à comunicação. Aliás, quando a teoria cibernética começa a desviar-se do seu intento inicial, os autores de Palo Alto tentam retomá-la e dar-lhe força para não se encaminhar para os domínios da engenharia.

Na base desta escola está a rejeição do modelo de Shannon & Weaver, considerado como inadequado às ciências sociais e um modelo de engenharia, unicamente aplicável ao domínio técnico. Assim, a pragmática psicossociológica dos teóricos de Palo Alto assenta na ideia de que qualquer acto de comunicação deverá ser encarado sob o ponto de vista do seu conteúdo e da relação entre os intervenientes no processo comunicativo, tendo cada indivíduo um papel preponderante a desenvolver, em função dos seus critérios sócio-

¹⁰² Termo inventado por Derek John de Solla Price (1922-1983). A comunidade desta escola (colégio) era composta por investigadores, que não mantinham contacto físico, não se expondo colectivamente, daí o termo invisível. cf. PRICE, Derek de Solla – **Little science, big science**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1963.

¹⁰³ cf. WINKIN, Yves – **La nouvelle communication**. Paris: Seuil, 2000. (Points, Essais; 136).

culturais. Os intervenientes no processo comunicativo não são vistos, portanto, como elementos isolados de onde parte ou chega a mensagem, mas antes como facilitadores do fenómeno social na comunicação, o que, como Winkin¹⁰⁴ refere, retoma o verdadeiro sentido da palavra comunicação - participação, comunhão, pôr em comum. Nesta interacção, a comunicação reforça-se e controla-se em permanência, em consequência da multiplicidade de canais em jogo.

A teoria desta escola baseia-se no axioma “é impossível não comunicar”¹⁰⁵ para desenvolver uma teoria mais global. A comunicação está aliada ao comportamento dos indivíduos e, como não há “não-comportamentos”, a comunicação é permanente e integra múltiplos códigos de comportamento, em inter-relação.

Carol Wilder¹⁰⁶ em entrevista a Paul Watzlawick questiona:

«**Wilder:** Le premier axiome d'une logique – “On ne peut pas ne pas communiquer” - a une belle résonance esthétique et évoque les dimensions tacites de la communication; mais certains ont soutenu qu'il repoussait les limites de ce qui constitue la communication au-delà de tout champ d'application utile ou significatif.

Watzlawick: Oui, c'est ce qui a été dit. En fait, cela se ramène généralement à la question suivante: “L'intentionnalité est-elle une composante essentielle de la communication?” Si vous vous intéressez à l'échange d'information à un niveau que je qualifierai de, conscient, volontaire et délibéré, alors, effectivement, la réponse est “oui”. Mais si vous adoptez notre point de vue et admettez que tout comportement en présence d'une autre personne est communication, alors il me semble que vous devez aller jusqu'à l'implication de l'axiome.

Wilder: Alors, je vais vous poser la question dans l'autre sens. Existe-t-il un comportement qui ne serait pas communicatif à vos yeux?

Watzlawick: Il est évident que s'il n'y a personne autour de vous, vous allez vous retrouver avec la vieille question: “L'arbre qui tombe dans la forêt fait-il du bruit s'il n'y a personne pour l'entendre?”».

Para esta escola, mesmo um comportamento que esteja direccionado para não comunicar, não é passível de deixar de comunicar, visto que, ao negar-se a comunicação, está-se precisamente a revelar essa indisponibilidade. Sapir, de modo semelhante, também esclarece que o agir individual reflecte um agir comunicacional, mesmo que este não seja evidente: «Toute structure culturelle et tout acte individuel de comportement social

¹⁰⁴ cf. *idem, ibidem*, p. 26.

¹⁰⁵ cf. WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON, Don – **Une logique de la communication**. Paris: Seuil, 1972. p. 46.

¹⁰⁶ WILDER, Carol – From the international view - A conversation with Paul Watzlawick. **Journal of Communication**. Vol. XXVIII, nº 1, (1978), pp. 35-45. Cit. por WINKIN, Yves, *op. cit.*, pp. 318, 319.

entraînent une communication implicite ou explicite»¹⁰⁷. Reflecte-se aqui o assentimento democrático de Habermas¹⁰⁸. O axioma desta escola verifica-se em qualquer situação. É o caso, por exemplo, quando se entra numa dependência bancária, manifestando não querer comunicar com as pessoas circundantes. No entanto, desse modo, já estamos a comunicar essa nossa intenção. A ideia desta escola é deveras radical comparativamente com as outras enunciadas. O humano sabe que não está só e que o mundo é povoado por semelhantes seus que estão em constante interacção. A presença e a ausência do outro, num mesmo lugar e ao mesmo tempo, ou o silêncio e a inacção, tidos como comportamentos, serão, segundo esta escola, um feito significativo, que comunica qualquer coisa, cujo sentido ajuda a compreender o significado das representações de uma expressão linguística, de um gesto ou de uma mímica. Com efeito, qualquer indivíduo vive num conjunto de regras, uma espécie de códigos de comportamentos, e utiliza-as obrigatoriamente na sua comunicação, quer seja emissor ou receptor. Dissociar uma mensagem verbal consciente do seu contexto (nível sonoro, tempo da palavra, proximidade do interlocutor, etc.) torna então totalmente inepta a comunicação verbal e a não verbal. A análise de apenas uma das suas componentes (um gesto ou uma palavra) não apresenta nenhum interesse, porque não permite reconstituir a significação do todo.

Houve, no entanto, um autor desta escola que não partilhou da ideia comum “é impossível não comunicar”. Trata-se de Ray Birdwhistell (1918-1994), que não emprega esta fórmula. Para ele, a comunicação deveria ser vista como um processo, onde cada interveniente se compromete e se empenha em participar. A comunicação, segundo ele, não passaria pela utilização de sons, gestos, etc., ou ainda pela ausência de qualquer uma destas acções. Tal como ele próprio refere:

«Un individu ne communique pas, il prend part à une communication ou il en devient un élément. Il peut bouger, faire du bruit..., mais il ne communique pas. En d'autres termes, il n'est pas l'auteur de la communication, il y participe. La communication en tant que système ne doit donc pas être conçue sur le modèle élémentaire de l'action et de la réaction, si complexe soit son énoncé. En tant que système, on doit la saisir au niveau d'un échange»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ SAPIR, Edward – **Linguistique**. Paris: Éditions de Minuit, 1968. (Le Sens Commum). p. 92.

¹⁰⁸ Sobre este assunto cf. *infra*, pp. 88 (§ 3), 89.

¹⁰⁹ Ray Birdwhistell cit. por WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON, Don, *op. cit.*, p. 68. Publicado originalmente em BIRDWHISTELL, Ray – Contribution of Linguistic-Kinesic Studies to the Understanding of Schizophrenia. In Auerback, Alfred – **Schizophrenia: An Integrated Approach**. Nova Iorque: Ronald Press, 1959. p. 104, [contribuição entre as pp. 99-123].

A comunicação deveria então assentar na participação, ou seja, deveria ver-se a comunicação como intervenção individual, de fora para dentro, existindo a comunicação e participando os indivíduos activamente nela, independentemente dos conteúdos latentes (inconsciente) ou manifestos (consciente) a que a “Espiral do silêncio” da cientista política Elisabeth Noëlle-Neumann (1916-) se refere, reforçando os princípios da psicanálise. A análise desta participação é de ordem contextual, tomando em conta a percepção da própria opinião do indivíduo. A ideia é que ele procure evitar o isolamento. Alguns irão calar-se, enquanto outros exprimir-se-ão. Se adicionarmos a tudo isto a pressão dos *media*, observamos que uma grande quantidade de pessoas não exprimem a sua verdadeira opinião. Interessa verificar, não os elementos da comunicação individualmente e por si só, mas, sim, analisá-los em interacção, para compreender que são estes elementos que permitem formular o contexto em que o indivíduo se encontra inserido e que, como factores externos, influenciam decisivamente as suas atitudes. Um gesto ou uma imagem não são vistos isoladamente, mas sim em grupo e, deste modo, a comunicação está, não na troca do seu conteúdo, mas sim no sistema que viabilizou a troca. A troca deixa então de ser uma transferência de informação, como nos modelos telegráficos, para passar a centrar-se na relação social e simbólica.

A Escola de Palo Alto, despertando os aspectos psicológicos da comunicação, complementa a teoria funcionalista. Com efeito, Palo Alto elabora uma teoria sobre a liberdade e a autonomia, baseada nas orientações que os funcionalistas criaram em torno do humano, como um ser livre e autónomo.

1.3.4.2 Teoria Comunicacional de Marshall McLuhan

Marshall McLuhan (1911-1982) distingue três estádios de desenvolvimento, a cada um correspondendo um tipo de sociedade:

- Sociedade primitiva e tribal – em que prevalecem os *media* orais e a escrita é inexistente.
- Sociedade da Galáxia de Gutenberg – após o surgimento da imprensa, permitindo deste modo a mecanização da escrita.

- Sociedade da Galáxia de Marconi – após o surgimento dos *media* audiovisuais electrónicos que promovem a criação da aldeia global.

A teoria de Marshall McLuhan é um prolongamento da de Harold Innis (1894-1952). Esta refere que a comunicação depende sobretudo dos meios materiais ou intelectuais desenvolvidos pelas sociedades. Trata-se de uma nova forma de encarar a comunicação, visto que todo o saber é transmitido por via dos meios de comunicação, portanto, segundo ele, existirá sempre um processo comunicacional, na medida em que existe sempre um meio de transmissão, apesar de se diferenciar em cada época. Assim, o telefone, a epístola, a pintura, ou qualquer outra arte, por fixarem ideias, práticas, costumes – no fundo, um saber – constituem-se como comunicação. Então, a história da comunicação é, no seu ponto de vista, a história dos meios de comunicação. Apesar da sua investigação não se centrar no estudo da sociedade nem na comunicação em si, ela tem sobretudo como preocupação as relações que possam existir entre as sociedades e a comunicação. As formas de saber são condicionadas pelos meios. Para Innis, um meio podia ser qualquer meio de comunicação, enquanto que, para McLuhan, o meio é o prolongamento de uma faculdade ou capacidade humana. Por exemplo, a televisão, segundo ele, é um prolongamento da nossa visão, ou a rádio um prolongamento da nossa voz. Esta ideia relacional entre os *media* e o humano leva-nos a uma outra ideia que ele propõe: “o meio é a mensagem”¹¹⁰. Assim, o meio (prolongamento) pode ser entendido, como um estímulo que provoca uma determinada “reacção”, ou seja, a sua teoria contém algumas relações com a teoria do Estímulo-Resposta.

Por outro lado, sendo o meio que transporta a mensagem e sendo ele um prolongamento das capacidades humanas, então também a mensagem adquire as mesmas características. Não interessa portanto o conteúdo das mensagens transportadas pelo meio, mas é imprescindível compreender as transformações que esse meio provoca no humano, como diz Attallah: «C’était le media qui, en prolongeant les facultés et capacités humaines, les transformait et induisait une variation d’échelle des affaires humaines»¹¹¹. Reduzindo a comunicação ao estudo do efeito dos *media* no humano e não centrado a atenção no conteúdo e no contexto estudado, McLuhan acaba por aproximar-se da teoria funcionalista.

¹¹⁰ cf. McLUHAN, Herbert Marshall – **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1995 e do mesmo autor a ilustração gráfico-descritiva do referido livro intitulada: **O meio são as massa-gens**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Marshall McLuhan, 1969.

¹¹¹ ATTALLAH, Paul, *op. cit.*, p. 281.

Esta é uma abordagem globalizante dos meios de comunicação de massa. Para ela, não importam os efeitos dessa comunicação junto dos receptores enquanto indivíduos, mas sim o papel que essa comunicação exerce na sociedade.

Diferentemente da teoria hipodérmica, que regia os seus princípios segundo as leis do behaviorismo, a teoria funcionalista destaca a acção social na sua ligação aos paradigmas. As questões centradas na manipulação foram evidentemente objecto de estudo inicial, tendo sido progressivamente substituídas, como se compreende, pela persuasão, influência, chegando finalmente às funções – donde o seu nome. Esta teoria refere que os *media* são fracos e que não possuem a capacidade de manipular as sociedades. Deste modo, a existência dos *media* nas sociedades dependerá da “boa vontade” destas. Portanto, o papel que os *media* deverão desempenhar não é mais o da manipulação, mas sim o da sedução. Os *media* não tentam impor indiscriminadamente os seus “produtos”. Pelo contrário, procuram ir de encontro aos desejos e necessidades das sociedades.

Para Lazarsfeld, as mensagens dos *media* atingem, em primeiro lugar, os indivíduos mais implicados e mais influentes. Desse modo, eles são considerados como líderes ou guias. Os líderes vão por seu turno difundir a mensagem, essencialmente por intermédio do diálogo. Este modelo de transmissão da informação efectua-se em dois tempos (“Two steps flow of the communication”).

1.3.4.3 Escola de Frankfurt (teoria crítica)

A teoria crítica surgiu na Alemanha, fazendo oposição à *communication research*, e foi desenvolvida por Theodor Adorno (1903-1969), Jürgen Habermas (1929-), Max Horkheimer (1895- 1973) e Herbert Marcuse (1898-1979), no Institut für Sozialforschung, de Frankfurt (1923). Apesar de fundada na Alemanha, com a instauração do nazismo como poder político, ela vê-se obrigada a transferir-se para Paris e finalmente para o Institute of Social Research, de Nova Iorque.

Segundo a teoria crítica, todas as áreas das ciências sociais são vistas como técnica de investigação, recolha, classificação de dados e logo não penetram na realidade factual,

nem no seu fundamento histórico, antes originam uma grelha, que comporta a divisão do todo social em pequenas partes, correspondentes à pluralidade de ciências de estudo. Esta teoria pretende ser uma teoria social, em que o processo científico é criticado, ou seja, a análise da sociedade não é vista como um processo científico, como o faz a sociologia. É uma teoria que tem como proposta a superação da “crise da razão”¹¹², em que primeiramente analisa os fenómenos que pretende investigar e, de seguida, estabelece uma relação entre esses fenómenos e os factores sociais que sobre eles exercem influência.

1.4 Perspectiva artística aos modelos de comunicação

1.4.1 Introdução

A grande maioria dos modelos anteriormente apresentados são considerados numa óptica linguística, ainda assim existe uma indirecta ligação com as artes plásticas, isto porque estas pertencem a um sistema unilateral, não simétrico, onde o artista (emissor) nunca é fruidor (receptor), nem o fruidor é criador¹¹³, sendo comportamentais e não comunicativas as atitudes previstas para os receptores. Outra razão prende-se com o facto da arte se inscrever num sistema diferido, em que as mensagens são criadas em permanência, independentemente da intenção activa dos seus criadores, bem como da presença efectiva dos seus fruidores. Uma vez criada a obra de arte, esta persiste na sua existência e cada momento seu corresponde quase a uma nova criação. Sempre que o fruidor se encontra perante a obra, esta apresenta-se-lhe pela primeira vez, independentemente da sua existência antes da fruição. Logo, esta situação sugere um momento diferente para cada contacto com a obra, e evidentemente para cada um dos diferentes fruidores, visto que estes não são aprioristicamente “contabilizados”, na medida em que é receptor da obra quem se “cruzar” com ela. Ora, independentemente da obra de

¹¹² cf. WOLF, Mauro, *op. cit.*, p. 73.

¹¹³ Evidentemente que num primeiro momento, o criador é o próprio fruidor das suas obras, no entanto não é a ele que se destinam as mensagens que ele coloca nas obras, ou seja, ele não é o “fruidor final”: esse é o público. Do mesmo modo, mesmo em atitudes em que o fruidor seja chamado a participar na obra, este não se desvincula do seu papel de fruidor e portanto, por maior que seja a sua acção na obra ele não passará de um intervencionista, e não será nunca um verdadeiro criador.

arte ser ou não fruída, ela existe. Por esta razão, houve o cuidado de sempre valorizar toda a informação numa aproximação às artes plásticas, de modo a poder redimensionar esses modelos a espaços teóricos ampliados. No entanto, as relações aqui propostas são uma ideia pessoal e deverão pelos seus valores ser consideradas apenas programáticas, não havendo pois propriamente, intenção de desviar qualquer traçado definido.

Se não se optou por seleccionar um dos modelos apresentados como o modelo geral da “comunicação” artística, foi porque se entendeu, após a análise anterior a vários modelos, que nenhum deles, poderá ser aceite como paradigma dos processos de comunicação. Neste sentido, será errado considerarmos como modelos as teorias abaixo referidas, visto que um modelo é uma forma axiomática, um paradigma da estrutura e funcionamento de qualquer coisa (no nosso caso de uma “linguagem”). Independentemente disto, usaremos essa nomenclatura para facilitar a compreensão das ideias.

1.4.2 Perspectiva artística

A cibernética propõe um equilíbrio estabelecido por um controlo, mas não podemos propriamente falar de um controlo ou equilíbrio na arte, porquanto existe sempre um desnivelamento entre o que é pretensiosamente emitido, ou criado pelo artista e o que efectivamente é recebido pelo fruidor. Logo, falar-se de uma regulação homeostática não parece muito correcto, embora os elementos mediadores do processo artístico possam ser automatismos de regulação. Um crítico poderá ajudar a eliminar as perturbações que se instalam na arte e nesse sentido, promover um equilíbrio entre a criação e a recepção, aproximando deste modo o artista do fruidor.

Outro dos princípios fundamentais da teoria cibernética é que todo o real pode ser interpretado em termos de mensagem, ou seja, qualquer realidade é passível de ser conhecida e compreendida por meio de outras realidades, por exemplo, as imagéticas. As imagens serão uma tradução da realidade primeira e logicamente são disponibilizadas aos fruidores, com o pretexto de possuírem uma determinada mensagem a transmitir. Assim sendo, a obra de arte é uma fonte da realidade e pode, após análise, constituir-se como um

meio de transição para o conhecimento da realidade a que se refere. Talvez este modelo seja uma das pioneiras formas de entender a arte como transmissão de qualquer coisa, sujeitando-se aquela a determinadas regras, com o objectivo de pretender atingir um elevado grau de optimização. Esta optimização, no modelo de Shannon e Weaver, seria possível pela indução de redundância.

O exagero de redundância na obra de arte, devido à não transmissão de características novas, antes repetindo outras já transmitidas, apesar de facilitar a transferência de informação, tende a torná-la aborrecida. Pode, deste modo, como Coelho Netto¹¹⁴ refere, reduzir a própria informação, o que constitui uma atitude paradoxal, porque se, por um lado, a obra está repleta de informação (objectiva), por outro, esse excesso vai tornar-se inútil, visto que se apoia na repetição das mesmas características.

A redundância, defendida por Fiske¹¹⁵ é deveras interessante, sobretudo se a encararmos como o apogeu da transmissão de qualquer mensagem. De facto, a codificação da mensagem tem de ser sucedida de um processo de descodificação a qual pode ser suportada por um processo de redundância, na medida em que ela torna possível, pelo menos em parte, o entendimento da obra de arte. Parece uma forma sintética e simplista de estudarmos este assunto; no entanto, também julgamos que, apesar da fiabilidade aparente da redundância para explicar a comunicação na arte, ela não é suficiente, pois não explica ou não resolve a questão no seu todo, apenas a complementando. A redundância assumida por Fiske, é aceitável até certo limite, porquanto, após o surgimento de uma obra de arte, também se evidencia uma cada vez maior convencionalização da mesma, embora apenas, e talvez, no que diz respeito à sua aceitação explícita como obra de arte. Quer isto dizer que a novidade artística e a sua posterior repetição traz conseqüentemente uma aceitação pública da obra, o que se traduz pela introdução de novas definições artísticas, que ampliam cada vez mais o domínio da arte e conduzem à criação de novos movimentos artísticos.

As novidades podem e têm quebrado convenções e, quando assim acontece, contrariamos fortemente a ideia de uma comunicação na arte, porque é legítimo aceitarmos que, a par disso, também surgem novas atitudes, novos conceitos, novas expressões que necessitam, por sua vez, de serem categorizados e apreendidos por nós, embora na sua

¹¹⁴ COELHO NETTO, J. Teixeira – **Semiótica, informação, comunicação: diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates; 168). p. 136.

¹¹⁵ cf. FISKE, John, *op. cit.*, pp. 25, 31.

totalidade seja uma pura utopia. Uma obra de arte não se presta à compreensão “absoluta”, pois, se assim fosse, estaríamos a construir um alfabeto para a mesma e outro para outra obra, e mais ainda para outras obras e estaríamos a postular que o público fruidor estivesse contextualizado e admitisse todas essas possibilidades canônicas por consenso absoluto, o que parece ser uma quimera inatingível.

As proto-instalações e proto-ações servem de exemplos para o entendimento desta questão, sobretudo se as encararmos no seu *incipit*. Face ao surgimento dos *happenings* e das instalações evidencia-se uma atitude mais de reinício do que de rejeição. Eles constituíam-se como a apoteose do pictórico, elevando este a um estágio de obsolescência, conotando-o como “gasto”. Esta novidade surgiu de forma intrigante, não só pelo período em que ela se enquadra mas também face às vivências que propicia em cada momento do seu acontecer. Vejam-se, por exemplo, as manifestações face à guerra do Vietname¹¹⁶, ou sobre o uso nuclear. Houve o quebrar de muitas convenções, para se começar a aceitar estas novas atitudes como fenómenos artísticos factuais e portanto aceitáveis. Inicia-se um processo de presentificação da obra de arte, seja ela tida como *happening*, performance, ou qualquer outra atitude mais reivindicativa. A redundância ganha, neste contexto, grande relevância, podendo afirmar-se que é inversamente proporcional à entropia. A familiarização com estas novas perspectivas artísticas constrói um limite¹¹⁷ cada vez mais dilatado do conceito arte, e cada vez mais compreensível, relativamente às suas próprias traduções. Evidentemente que, a par com esta ideia, se eleva outra – a da comunicação. Fica claro que a redundância tem por objecto a melhor concretização comunicativa, se bem que ela não conduza ao total conhecimento da obra de arte pois, a visualização da obra de forma continuada e vivencial, e portanto redundante, não clarifica convenientemente todos os seus aspectos concernentes, seja ela de que domínio for. Ou seja, haverá elementos que não poderão fazer parte de uma convencionalização desejada, porquanto eles são dotados de grande intransitividade – intransitividade sígnica – não tendo por isso uma característica única, e invariável.

¹¹⁶ O conhecimento do horror absurdo da Primeira Grande Guerra e depois da Segunda Grande Guerra e suas consequências futuras, nomeadamente os desenvolvimentos sociopolíticos subsequentes, tiveram forte influência nas decisões artístico-filosóficas, que levaram aos protestos da guerra do Vietname.

¹¹⁷ Haverá sempre um limite ao conceito arte, mesmo após o surgimento de novas atitudes, pois estas serão tomadas como um exercício amplificador, mas limitativo do processo artístico, porque cada uma terá de se renovar a elas próprias com neologismos, sob pena de enclausurar hermeticamente a arte.

A repetição de episódios da Antiguidade ou da mitologia em múltiplas pinturas leva a uma redundância dos temas apresentados, tendo como consequência uma efectiva relação com a realidade a que se referem. Portanto, quando Shannon introduz o conceito de redundância pretendendo com ele diminuir a probabilidade de erro no processo comunicativo, ele limita-se a melhorar o processo de codificação – o que, de resto, artisticamente, corresponderá a uma atitude direccionada para a clarificação da obra de arte. A figuração será, à evidência, uma forma redundante, porquanto ela introduz na sua concepção um sistema de correcção do possível “erro” criado. Se a forma já evidencia claramente o desejado pelo artista, a cor, a composição, a perspectiva, etc., reforçam essa clarividência. O conceito de redundância, no entanto, apesar de explicitar formalmente algumas evidências, não explica os limites de optimização da compreensão artística. O uso de redundância na mesma obra facilitará a compreensão de alguns aspectos a ela inerentes, mas descurará outros que, no seu todo, formam a obra de arte total (forma e conteúdo).

Por outro lado, as inovações artísticas pretenderam ultrapassar os conceitos obsoletos, implicados nestes grandes factores redundantes. Na actualidade, pouco sentido faria voltarmos a explorar domínios que pertencem ao senso comum. O caminho estará na descoberta de novas formas de expressão, mas condicionada a um certo grau de redundância, sob pena de, as obras ou serem altamente contestadas, ou então completamente incompreendidas. E portanto, o processo de criação forma uma sequência cíclica, com o objectivo de procurar o equilíbrio. Se o artista pretende incluir um pouco mais de redundância na sua obra para a tornar mais clara, logo que se aperceba do limite por ele achado óptimo, ele terá duas hipóteses: ou termina a obra ou, por achá-la demasiado redundante, opta por voltar a introduzir-lhe entropia. No entanto, Escarpit salienta que a fruição é incompatível com o conceito de entropia porque «(...) on peut relire cent fois un livre, regarder cent fois une peinture ou, une sculpture, écouter cent fois un morceau de musique, et, alors qu'on les connaît ou croit les connaître par coeur et dans leurs moindres détails, y prendre chaque fois un plaisir nouveau»¹¹⁸. De certo modo, as reincidências na fruição de uma mesma obra podem levar a novas significações, mas o adicionar de mais entropia fará aumentar esse número de significações, ou seja, o aumento de entropia cria uma maior impossibilidade de conhecimento ou intelecção do significado e consequentemente este é substituído pela significação.

¹¹⁸ ESCARPIT, Robert, *op. cit.*, p. 189.

Uma obra de arte pode ser vista numa determinada exposição e ser posteriormente revista em livros, televisão, ou outros meios. Estes recursos constituem-se como factores de redundância, pelo que, pouco ou nada trarão de novo à fruição. Por isso, uma obra informará tanto mais a sua mensagem quanto ela lutar contra a entropia¹¹⁹, contra o caos. Esta afirmação opõe claramente a arte figurativa à arte abstracta. Se esta tem uma elevada dose de entropia, aquela terá valor equivalente em redundância. Se uma é mais informativa, a outra será menos. Adriano Duarte Rodrigues refere-se aos “limites inferiores” e “limites superiores”, os quais podemos relacionar com a entropia e a redundância:

«O limite inferior, definido pela ausência total de código comum aos protagonistas (ex.: interlocutores falando línguas diferentes mutuamente desconhecidas) ou pela ausência de referência comum (ex.: quando alguém fala de “alhos” e o outro de “bugalhos”), é próprio da chamada “linguagem de surdos”. O limite superior ou por excesso, definido pela total adesão dos interlocutores ao mesmo código, não deixando qualquer margem de ambiguidade, ou pela total compreensão da referência, anula a autonomia relativa dos protagonistas e a impossibilidade de diálogo real, de resposta»¹²⁰.

Assim, a arte figurativa apresenta-se com determinados elementos que a configuram como uma forma de expressão à qual se pode associar uma determinada carga normativa, e neste sentido, a sua análise terá uma reduzida ambiguidade; pelo contrário, a arte abstracta atinge um “limite inferior”, porquanto não só não existe um código comum, como também possibilita uma incomensurabilidade de opiniões analíticas da obra.

O modelo de Shannon e Weaver introduz também o conceito de código, tema indispensável na discussão teórica da arte¹²¹. A inter-relação entre código e meio¹²² não é facilmente definível porque para cada meio podemos ter vários códigos. Assim, a pintura tem os seus próprios códigos, a música terá outros..., Um mesmo meio poderá também ter vários códigos: é o caso da Arte Vídeo, que associa o meio representativo e mecânico, e das performances que, sendo representativas, também não deixarão de ser apresentativas, desde logo pela presença do criador (o *performer*).

¹¹⁹ «(...) un objet “informé” serait un objet entièrement connu et prévisible, qui aurait perdu toute son entropie». In *idem, ibidem*, p. 109.

¹²⁰ RODRIGUES, Adriano Duarte, *op. cit.*, p. 24.

¹²¹ Sobre este assunto cf. *infra*, sec. 3.7.2 (Codificação/Descodificação), pp. 245-252.

¹²² Poderemos classificar o meio em apresentativos (são os gestos, as expressões, são “linguagens naturais”, e solicitam a presença de um comunicador), representativos (são as artes plásticas, os livros a escrita, a arquitectura, etc.), e mecânicos (são as tecnologias, como o telefone, a televisão a rádio, etc.).

Por outro lado, a arte é mais frequentemente vista como sem códigos. Se, no Renascimento, podemos claramente falar de códigos, os quais tinham uma função clarificadora, o mesmo não se passa na modernidade artística, na qual os códigos que o artista imprime na obra não são os que irão ser utilizados pelo fruidor na sua recepção. Por essa razão, os códigos primeiros (os da concepção) estruturam a obra seguindo determinados critérios, fazendo-a pertencer ao domínio que lhe convier. Deste modo, segundo o modelo semiótico-informacional de Umberto Eco e Paolo Fabbri, parece aceitável falar-se de total ausência de códigos na arte já que estes não assumem o verdadeiro estatuto e conceito de código, como algo comum a ambas as partes. Não é esse, porém, o sentido que se pretende dar à inevitável presença de código: pretende-se, antes, defini-lo como um conjunto de regras e convenções que permitem não o reconhecimento da temática da obra e do seu conteúdo, mas sim ordenar e combinar os elementos, mesmo que discretos, com vista a possibilitar a sua categorização no plano artístico. Do mesmo modo, não parece aceitável falar-se de uma deficiente codificação. Na arte, esta não será considerável, diríamos que será até inexistente, porquanto qualquer hipocodificação se traduzirá numa excessiva codificação. O Minimalismo, que tende para uma redução dos seus códigos, implica inevitavelmente na concretização da obra, uma excessiva codificação.

Como a intenção de Shannon é apenas a da eficácia sobre as grandes massas, descurando o factor humano e de transferência de sentido, Schramm explora esse factor, correlacionando emissor e receptor com as suas experiências mútuas. Assim, um determinado assunto é visto pelo artista e pelo fruidor segundo a sua experiência desse assunto, mas a sua representação em obra de arte e a fruição serão diferenciadas em função do conhecimento que cada um tem sobre o assunto representado. A transferência do sentido ao nível do criador pode ou não ter importância. Trata-se de uma questão muito particular: se, para alguns artistas, interessa fazer chegar uma mensagem, para outros, essa questão não tem relevância. No entanto, tanto uns como outros estão conscientes de que as suas obras adquirem uma plurissignificatividades, sendo utópico encontrar um único sentido em todos os receptores da obra, sobretudo se considerarmos o seu universo incomensurável. E este modelo, sendo direccionado para as grandes massas, justifica-se que tenha uma relação com as artes. Na verdade, não serão estas também sujeitas a um

público de massas? Ainda que de uma forma mais discreta, evidentemente que sim, porque existe um objecto que é alvo de análise por parte de um elevado grupo de pessoas.

Esta associação às massas não considera como objecto de estudo os efeitos psicológicos nos respectivos grupos de recepção, efeitos a que a teoria hipodérmica se referia, ou como acontece em algumas situações que integram certas formas de vida das sociedades, como é o caso dos comícios políticos. De qualquer dos modos, a obra de arte provoca uma grande diversidade de comportamentos e por isso, podemos aproximá-la da teoria hipodérmica, sendo que os críticos, historiadores e a própria comunicação social desempenham um papel de influenciador social com uma intenção mediadora, com vista a tornar clara a intenção do artista. A própria ausência de retroacção ou *feedback*¹²³ também ajuda a estabelecer uma correlação às artes, visto que, assim como os meios que se encaminham para um público de massas não esperam dele uma resposta imediata, também a obra de arte, não existindo sincronicamente com os seus públicos, não pressupõe qualquer tipo de retrocesso no sistema artístico. Existe «(...) um desfasamento quer no espaço, quer no tempo entre emissores e receptores (...) a direcção da mensagem não pode, por isso, seguir outro sentido que não seja a linha unidireccional emissão > recepção»¹²⁴. Assim, se um processo de comunicação pressupõe uma resposta, na arte esta não se evidencia, na medida em que também não existe um contacto directo entre artista e público; logo, qualquer *feedback* é sem-sentido. No entanto, ele poderá eventualmente existir, mas de um modo discreto e sempre *a posteriori*.

Um dos modelos que tem grandes semelhanças com o que se desenvolve em termos artísticos é o de Harold Lasswell, porque cada elemento do processo definido por Lasswell pode ser adaptado à arte. Assim teremos:

- “Quem?” – o artista
- “Diz o quê?” – a mensagem
- “Em que canal?” – a obra de arte
- “A quem?” – o fruidor
- “Com que efeito?” – receptividade (fruição)

O artista (“quem?”), produzindo uma obra de arte, incorpora-lhe uma mensagem e destina-a a um fruidor (“a quem?”). A questão terminal do processo de Lasswell (“com que

¹²³ Sobre este assunto cf. *infra*, sec. 3.7.4 (Retroacção), pp. 266-269.

¹²⁴ BARBOSA, Pedro – **Arte, comunicação & semiótica**. Porto: UFP [Universidade Fernando Pessoa], 2002. p. 54.

efeito?”), de facto, também aqui está em perfeita consonância com a origem do processo. Interessa não esquecer que este modelo, sendo uma evolução da teoria hipodérmica, continua a colocar em dualidade, por um lado, a forma como é organizada uma mensagem para ser levada ao receptor e, por outro, que influência terá a respectiva mensagem nesses receptores. Ora, se tomarmos em atenção que a receptividade da obra dependerá inequivocamente do que for apresentado aos fruidores, independentemente destes pertencerem a um universo mais indiferenciado ou mais especializado, o factor que realça o efeito em função da causa é indiscutível. Todo o universo de obras polémicas pode ser entendido sob este ponto de vista. Por exemplo, o pioneiro da Arte Transgénica: Eduardo Kac (1962-) recebe enormes críticas à sua obra “Time Capsule”¹²⁵, o que levanta dúvidas quanto ao surgimento de novos interfaces com aplicações electrónicas. Por sua vez, ainda mais recentemente, a obra “Mundo Suspenso”¹²⁶ dos irmãos Scutto¹²⁷ que, para o presépio de Nápoles, incluíram pela primeira vez uma mulher nua e outras três seminuas a tomar banho, foi objecto de polémica, cuja origem está na não distinção entre o sagrado e o profano. Se a atitude destes artistas relativamente às suas obras fossem diferentes, muito provavelmente também os efeitos produzidos nos receptores seriam outros. Se a elaboração do presépio de Nápoles seguisse os caminhos convencionais, o comportamento da sociedade cristã seria inevitavelmente diferente.

Portanto, as premissas introduzidas por Lasswell no seu modelo fazem todo o sentido. Se, por um lado, o seu modelo é a constatação de uma assimetria, em que um emissor produz activamente uma mensagem e o receptor age em conformidade com a mesma, por outro lado, essa atitude comportamental do emissor é, seguindo a teoria behaviorista, passível de ser sujeita a observações e avaliações, que permitam estabelecer melhorias nos fins desejados. Há ainda a referir que, neste modelo, prima-se pela falta de relacionamento entre os vários receptores, existindo um isolamento entre eles, independentemente das suas relações sócio-culturais. De facto, apenas um grupo contestou a escultura dos irmãos Scutto, assim como também a obra de Kac, a qual, longe de ser uma obra clássica, levantou questões para as quais o Instituto Cultural Itaú (ICI) não estava

¹²⁵ Em “Time capsule” (1997), Kac foi anestesiado localmente, para de seguida ser implantado no seu calcanhar um microchip de identificação usado para localizar animais domésticos perdidos. Deste modo ele torna-se simultaneamente animal e dono.

¹²⁶ A exposição “Mundo suspenso”. que acolheu as respectivas esculturas realizou-se na igreja San Severo al Pendino em Novembro de 2005.

¹²⁷ Emanuele (1978-), Anna (1982-), Lello (1972-) e Salvatore Scutto (1970-).

preparado, culminando na sua reprovação por parte do departamento jurídico daquela instituição. Portanto, as relações entre as várias “sociedades” culturais não são consideradas.

Este modelo podemos dizer, que contém uma limitação quanto ao estudo da audiência, não medindo o impacto da mensagem no quadro das várias sociedades. Porém, o artista poderá ter em consideração essas sociedades, embora não se trate de as considerar como condição essencial para a apresentação do seu trabalho. Daqui se conclui que, neste aspecto, falha a sua aplicabilidade às artes, mas, na superação da teoria hipodérmica, este factor era considerado; daí que houvesse uma preocupação acrescida centrada quer nos processos psicológicos do criador da mensagem e na sua relação com o processo comunicativo, quer na relação entre o receptor e sociedade que lhe é paralela. Posteriores estudos conduziram à teoria empírico-experimental (teoria da persuasão), que, apesar de seguir o modelo da teoria hipodérmica, é no seu todo mais evoluída.

Importa não esquecer que o “quem?” não é forçosamente um indivíduo, mas pode ser, por exemplo, um museu ou outra instituição artística, mas voltaremos sempre à origem que precede a arte, ou seja, à criação de que inevitavelmente ela não se desvincula e que incontestavelmente está na génese do processo. Lasswell ignora que o “quem?” é um actor da sociedade e esquece que ao elaborar o conteúdo das mensagens, está a inspirar-se nessa sociedade. O modelo evidencia uma abordagem superficial, descurando alguns elementos que lhe dizem intimamente respeito. O artista não se encontra isolado, e na formulação do seu trabalho, está dependente das variabilidades da sociedade que o engloba. Esta pode ser a que imediatamente o circunda, aquela que lhe está mais próxima, mas pode também ser uma sociedade que dele está mais distante e também lhe imprime influências. Por exemplo, o criador estará rodeado da sua realidade nacional, mas poderá tender a alargar o seu trabalho além fronteiras, dependendo das circunstâncias do momento. A este respeito, veja-se o envolvimento de grupos de artistas em favor de causas universais, como a fome, as doenças, as posições antiguerra, os problemas ambientais, etc.

Este modelo, além de não integrar o papel das sociedades no conteúdo da mensagem, também não faz referência à cultura que está na origem dessas mensagens. Assim, indiferentemente de se tratar de um criador individual, de uma sociedade ou de uma instituição, as questões inerentes ao modelo permanecem iguais.

Já para Abraham Moles (1920-1992), o universo comunicacional é composto pela sociedade, que designa de “macro-meio”. É um conjunto generalista em que se inclui também o “criador”, que é outro elemento fundamental na sua “sócio-dinâmica”. O artista incorpora a sua cultura individual, que é a «(...) somme de l'éducation et de l'expérience de chaque individu dans le domaine de la connaissance»¹²⁸, diferenciando-se da cultura colectiva, em que também se integra, e que é constituída por redes sociais de conhecimento. As culturas, por sua vez, são diferenciadas no seu estudo em “culture vivante”, ou seja «(...) une frange d'acquisivité verbale, une puissance de devenir, incertaine et vague, mais en perpétuelle évolution»¹²⁹, e “culture acquise”, que é «(...) représentée par la mémoire commune du groupe social: ensemble des bibliothèques, des écrits et des musées, témoins statiques de l'époque, mais témoins matérialisés»¹³⁰. Deste modo, estabelece-se, em constante dinâmica, uma relação entre a cultura e o meio, por força da acção dos criadores – “sócio-dinâmica”. É ao criador/artista que compete o dever desta “sócio-dinâmica” cultural, a ele compete apresentar obras ou produtos novos, emitir informação, embora envie mais do que recebe. A sua produção está dependente da “cultura de massa”, “viva e adquirida”, porque é esta que vai orientar todo o processo de produção, é ela que vai dar de “beber”, se preferirmos, dar inspiração. Numa fase seguinte, o artista submete a sua obra à apreciação de um “micro-meio”, ou seja, um conjunto de entidades que desempenham o papel de mediadores entre ele e o público. Deste modo, partilham o mesmo código que o criador.

Este equilíbrio também é proposto por Horace Newcomb que, baseado num sistema triangular, (fig. 9) procura explicar a comunicação nas relações sociais ou na sociedade. Para o seu estudo, Newcomb parte do princípio de que qualquer relação em sociedade existe sempre sob a forma de um equilíbrio. Como existe uma interdependência no sistema ABX, o equilíbrio é sempre procurado pelas personagens intervenientes na relação: «(...) se A muda, B e X mudarão também»¹³¹, ou ainda «se A mudar a sua relação com X, B terá que mudar a sua relação ou com X ou com A»¹³².

¹²⁸ MOLES, Abraham – *Sociodynamique de la culture*. 2ª ed. Paris: Mouton, 1971. p. 32.

¹²⁹ *idem, ibidem*, p. 37.

¹³⁰ *idem, ibidem*, p. 36, 37.

¹³¹ FISKE, John, *op. cit.*, p. 51.

¹³² *idem, ibidem*

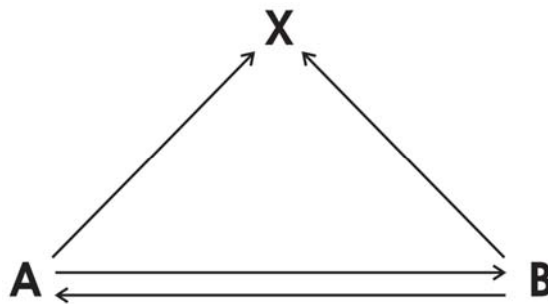


Fig. 9 | Modelo de Horace Newcomb.

A arte é um sistema em equilíbrio assistindo-se todos os dias a reajustes no domínio artístico, quer sejam os artistas (A) a produzirem obras (X) em função das necessidades e exigências da sociedade (B), quer os públicos (B) a reivindicarem os trabalhos (X) dos criadores (A), quer ainda, a própria crítica (X) a induzir tanto os criadores (A) como a sociedade (B), bastando, para tal, que redimensionem o contexto cultural. Tal foi o caso das obras russas, que foram alvo de iconoclastia, devido à dissolução de todos os grupos e associações independentes de artistas com a instauração do Realismo Socialista (1930-1960) que voltava a espelhar o conservadorismo clássico idealizado por Josef Stalin (1878-1953). Portanto, neste sentido, o artista produzirá a sua obra tendo em conta o público, que formulará o juízo final acerca dela. Mas o público, apesar de se poder encontrar em contrariedade com a obra e o artista deverá aceitá-los, respeitando-os, porque, por princípio, tanto a obra como o artista serão reconhecidos pela massa crítica idónea, logo, apesar de não serem compreendidos, serão respeitados.

Também Pierre Schaeffer¹³³ (1910-1995) põe em relação a tríade criador (autor), produtor e público, e partindo deste triângulo, acrescenta-lhe outro elemento – o mediador – formando assim um quadrado. Os especialistas e instituições, na sua especificidade, tal como o criador, os críticos, os museus, as galerias, são bons exemplos deste tipo de entidades mediadoras. A obra, sendo transmitida aos *mass media*, sofre uma filtragem por parte das entidades responsáveis por esses meios de comunicação de massas, como é o caso da televisão, imprensa, rádio, etc. É uma espécie de *gatekeeping* da teoria de Kurt Lewin (1890-1947) que desenvolve um processo de selecção, antes de prosseguir para os fruidores. Estes (*gatekeepers*), por interesses pessoais e em função dos seus “valores”, tomam uma “decisão”. Só após esta fase é que a obra se constitui um produto cultural, que

¹³³ cf. SCHAEFFER, Pierre – **Machines a communiquer: genèse des simulacres**. Paris: Seuil, 1970. Vol. I, (Pierres vives). pp. 45-67.

é incluído na sociedade (“macro-meio”), influenciando-a e completando o ciclo sócio-cultural.

Como vimos anteriormente, Jakobson faz corresponder uma função a cada um dos seis elementos de comunicação. Cada elemento é o ponto da relação ou da “função” estabelecida entre a mensagem e esse elemento. Neste modelo, os elementos têm obrigatoriamente de estar presentes, mas isso não implica que as funções estejam evidenciadas. O mesmo sucede na arte, em que algumas funções não se interceptam. Toda a reprodução é indicial quanto ao criador (função emotiva) e assume uma posição sgnica para o fruidor (função conativa).

A arte é emotiva e conseqüentemente tem uma “linguagem” plurívoca. Os artistas fazem uso da função emotiva quando intencionalmente fazem espelhar as suas emoções. O artista poderá expressar-se de modos diferentes, consoante o público a que se destina. Se ele tiver uma vontade premente de agir na sociedade, poderá ajustar a sua “linguagem” de modo a facilitar o entendimento da mensagem e fá-lo-á variavelmente em diferentes condições.

Em lugar oposto, encontramos a função “conativa”. Este é um aspecto considerado, e raramente desprezado, porque ao artista pode interessar o efeito da obra sobre o público e interessa-lhe portanto, ter um cuidado especial com a finalidade de o fazer agir, no sentido desejado pelo artista. A relação da mensagem com o seu fruidor é um factor a ter em conta por parte do criador de obra de arte. No entanto, não podemos esquecer que este modelo desenvolve uma reflexão sobre a mensagem na comunicação verbal. Conseqüentemente, depreende-se que a função que consiste em o destinador agir sobre o destinatário, provocando-o, incentivando-o a escutar, a comover-se, etc., fica perdida quando considerada no domínio artístico, visto que o modelo pressupõe a existência física do destinador e do destinatário. Esta função aparece claramente nas situações em que a finalidade da comunicação é fazer agir o destinatário, de acordo com o sentido desejado pelo destinador. Não obstante esta situação, podemos tomar como exemplos de aplicação desta função o caso da “Nova Figuração”, que suscitou uma tomada de consciência política no espectador, ou ainda as “obras abertas” de Marcel Duchamp (1887-1968), a que ele atribui uma grande função operatória, solicitando ao espectador uma participação activa. Para ele, é ao fruidor que compete atribuir o significado da obra. Outros casos existem como a performance, o *happening*, que são exemplos de exacerbação

da função conativa da obra de arte [veja-se Yves Klein (1928-1962), Wolf Vostell (1932-1998), Hermann Nitsch (1938-), John Cage (1912-1992) e seu discípulo Allan Kaprow (1927-2006), entre outros]. Poder-se-á referir ainda, as obras cinéticas de Jean Tinguely (1925-1991). A “obra aberta” nasce então da pluralidade de interpretações (significações) que provocam junto do público.

A obra de arte também deverá ser contextualizada, ou seja, deverão ser encontrados os detalhes que ela encerra e não se ficar apenas pela sua visibilidade física. Esta, sendo a mais evidente e clarificadora, devido à ostentação da materialidade que a compõe, não explica a obra: simplesmente, pela sua organização, ajudá-la-á a ser melhor classificada. Poderá até ser enganadora, na medida em que o aspecto físico pode em nada corresponder ao seu conteúdo. Daí que a questão da veracidade da obra possa ter a devida importância. Com efeito, por falta de regras de representação, na modernidade artística, o criador pode desenhar um quadrado e fazê-lo corresponder a um círculo. Esta é, porém, uma preocupação que pertence mais ao domínio da comunicação objectiva, mas de menor valor no processo artístico, porque muito raramente nos deparamos com a questão da veracidade da mensagem de uma obra de arte, um factor pouco considerado no campo artístico¹³⁴. No entanto, esta despreocupação quanto à veracidade não invalida a inquietação relativamente à identificação do contexto da obra. Poderemos não acreditar no Realismo Fantástico, mas deveremos com certeza considerá-lo e localizá-lo no respectivo domínio. Também a arte figurativa é predominantemente referencial porque elimina todos os “ruídos” e, principalmente, porque cada grupo de elementos da obra (o barco na marinha, a aldeia na paisagem, etc.), por sua vez, se referencia a uma realidade concreta. Na arte figurativa existe sempre a preocupação de atingir o real objectivamente. Daí que, por vezes, na obra, alguns elementos são desconsiderados em detrimento da valorização de outros. Por exemplo, o *sfumato* da Renascença tem como principal função dar mais realce a certas partes da obra, tornando o assunto mais claro pela hierarquização de prioridades; pelo contrário, a arte abstracta afasta-se desta função. Independentemente do contexto aparecer mais ou menos discretamente na análise da obra, não podemos deixar de lhe atribuir a importância devida, porque a variabilidade da compreensão dependerá, em todo o

¹³⁴ Basta atentarmos um pouco sobre alguns movimentos artísticos e podemos constatar que alguns referem-se a atitudes menos credíveis, no entanto plenamente aceites pela história. Temos a título de exemplo, o caso da obra de Hieronymus Bosch (1450-1516), e a sua imaginação extravagante, ou, mais próximo de nós, da pintura Metafísica de Giorgio de Chirico (1888-1978), ou do Realismo Fantástico de Ernst Fuchs (1930-).

caso, quer da mensagem que cada fruidor julga possuir, quer do contexto em que a obra estará inserida.

Na arte, a função fática não é tão evidente, devido ao facto de ser um factor que está de algum modo oculto e que passa despercebido. Esta função é evidenciada pelo factor redundância. Estruturar uma obra de arte com convenções trará uma maior redundância à mesma e fará com que ela seja melhor compreendida. Se, na arte figurativa, esta função pressupõe ajudar a concluir o processo artístico, já o mesmo não se passará com a arte abstracta visto que, apesar desta função permitir uma aproximação entre a forma e o conteúdo, ela não possibilitará o objectivo último da mesma, que é a efectivação e a conservação do processo artístico o mais próximo possível de um acto de “comunicação” artística. Por outras palavras, diremos que, na arte figurativa, existe uma acentuação da eficácia da função fática, que na arte abstracta é obviamente mais reduzida.

Por outro lado, a função fática está relacionada com a convencionalidade. Quer isto dizer que o “olá” apontado por Fiske¹³⁵ só desempenha o seu verdadeiro papel porque é considerado por todos como um elemento que exerce essa função. Se cada obra fala por si, então será nesse dizer que se encontrará a sua função fática. Se cada obra de arte já por si é uma afirmação, cada fruidor poderá participar na re-afirmação da obra para além do seu reconhecimento, mediante variadas formas, consoante os diferentes tipos de obras disponíveis: uma música poderá ser cantarolada, enquanto uma obra visual será comentada.

Também os títulos das obras têm uma função fática, servindo para estabelecer o “contacto” entre o fruidor e as obras¹³⁶. Deste modo, eles possibilitam o enquadramento das obras num determinado contexto. Além de poderem informar, realçando questões ocultas da obra, os títulos permitem não perder o contacto com ela e às vezes provocar o fruidor. Portanto, a função fática existe para facilitar a ligação entre o criador e o fruidor e neste sentido, são quase sempre expressões automáticas. Outra forma de vermos esta função é, como refere Attallah¹³⁷, por meio de uma imagem interiorizada do outro, neste caso, do artista. Evidentemente que a bilateralidade desta interiorização imagética é possível, mas não efectiva o reconhecimento da consensualidade acerca da obra de arte. Além disso, não se trata do reconhecimento da compreensão por parte do fruidor para com

¹³⁵ cf. pp. 47 (§ 4), 48.

¹³⁶ Sobre este assunto cf. *infra*, sec. 3.5.3 (Assessores de compreensão), pp. 231 (§ 1) - 236.

¹³⁷ ATTALLAH, Paul, *op. cit.*, p. 34.

o artista, mas vice-versa. Na verdade, só ao artista cabe a preocupação de fazer entender as suas obras e nunca o contrário, o qual pode ser visto também como uma interiorização imagética do outro, mas só enquanto percepção da intenção criadora. O artista, ao elaborar a sua obra, poderá manter esta funcionalidade mais ou menos activa, bastando-lhe seguir determinados critérios exigidos para o reconhecimento da obra.

Para considerarmos um determinado objecto como arte, teremos de identificar nele algumas características, que o definem como tal. Poderíamos afirmar, como Arthur Danto¹³⁸, que o que distinguirá o objecto vulgar da obra de arte, e conseqüentemente possibilitará a apreciação estética, é a instituição em que está inserido, o “mundo artístico”. Os museus poderão constituir-se como entidades que “transformam” os objectos em obras de arte, no dizer de Bernardo Pinto de Almeida tratam-se de sistemas de enunciação: «Olhamos para um objecto de arte onde quer que esteja: o que nos garante a sua pertença ao universo dos objectos de arte, começa justamente por ser o lugar onde podemos olhá-lo. O que quer dizer que os lugares da arte, antes de serem um lugar de colecção, ou de apresentação, constituem dispositivos de enunciação que designam que os objectos que guardam (e que mostram) pertencem à categoria específica de objectos de arte. Podemos gostar ou não desse objecto, mas aceitamos a regra que o classifica, o dispositivo que o enuncia, o discurso que o substantiva»¹³⁹. Deste modo, um objecto colocado num museu será lido pelas pessoas que o visitam como uma obra de arte. O museu tem uma função metalinguística, ou antes “metasemiótica”¹⁴⁰, afirmando-se perante o público como um espaço consignado a obras de arte e com regras próprias. Assim, o museu serve de tradução para o conteúdo da obra, explicando, por meio de uma “linguagem”, uma outra “linguagem”. No entanto, nem todos os objectos inseridos num museu são obras de arte: existirão objectos que carecem de mais elementos metasemióticos para acederem ao estado de artísticos. Uma placa avisadora de proibição de fotografar não é uma obra de arte, mas poderá sê-lo se contiver mais elementos a desempenhar uma função metasemiótica. Por exemplo, bastará que a placa avisadora esteja emoldurada, ou que esteja delimitada espacialmente com um risco vermelho, de modo a restringir o seu acesso. Neste sentido, os

¹³⁸ cf. DANTO, Arthur – The Artworld. *The Journal of Philosophy*. Nova Iorque: The Journal of Philosophy, Inc.. Vol. LXI, nº 19, (Outubro 1964), pp. 571-584.

¹³⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto – **O plano da imagem**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. (Arte e Produção; 11). p. 21.

¹⁴⁰ O termo metalinguística convirá apenas quando em causa estarão mensagens linguísticas, por essa razão, tratando-se de imagens substitui-se o termo por metaicónico, metagestual no caso do gesto, ou se quisermos um vocábulo mais neutro e abrangente podemos utilizar o termo metasemiótico.

museus têm a função (e também a obrigação) de criar condições que favoreçam a descodificação e o bom entendimento por parte dos fruidores do discurso (conteúdos) museológico, oferecendo-lhes um código que permita a verificação da veracidade da obra, e a constatação de que é verdadeira obra de arte. No entanto, quanto mais elementos metasemióticos contiver uma obra de arte, mais ela se definirá, tendo esses elementos a função de obrigar a obra de arte a reflectir por ela própria, como é o caso da obra de Magritte (1898-1967) “Ceci n’est pas une pipe” (fig. 58, p. 235).

Na obra conceptual de Joseph Kosuth (1945-) “Uma e Três Cadeiras” (fig. 10), apresenta-se, o conceito de cadeira por meio de uma cadeira real, uma fotografia dessa cadeira e a definição da palavra cadeira retirada de um dicionário. Todos estes elementos enfatizam a função poética da obra no seu todo. Fortalece-se o sentido conceptual tanto da obra em si como também do movimento artístico.



Fig. 10 | Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras*, 1965.

Qualquer uma das “representações” poderia definir a cadeira, mas cada forma tem o seu valor próprio. Kosuth retoma a fórmula “Art as art as art”¹⁴¹, do pintor Ad Reinhardt (1913-1967), e adapta-a ao seu ponto de vista “Art as idea as idea”, atingindo uma proposição bastante satisfatória: a ideia da arte e a arte são a mesma coisa. Esta função poética reporta-se à forma da mensagem, ou mais claramente ao modo como a obra é apresentada. Ou seja, o artista, para um mesmo fim poderá apresentar obras distintas, o que terá como consequência uma leitura diferente por parte do público. A obra de Kosuth

¹⁴¹ cf. REINHARDT, Ad – Art as art. In HARRISON, Charles, e WOOD, Paul [ed.] – **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford [etc.]: Blackwell Publishers, 1999. pp. 806-809. Texto originalmente publicado em Dezembro de 1962, na revista *Art International*.

poderia ser dividida em três, sendo estas apresentadas individualmente, com um objectivo específico comum. Se assim fosse, cada uma delas teria um significado, adquirindo, porém, em conjunto uma nova sintaxe e dimensão estrutural. Efectivamente, apesar de poderem visar o mesmo fim, as três obras possuem formas diferentes e não adquirem a mesma significação, pelo que o impacto sobre o fruidor também será indubitavelmente diferente. O modo como o artista elabora a sua obra é determinante para o estudo das significações dos fruidores e o redimensionamento particular que dela possa advir levará a que lhe atribuam um estatuto diferente. As obras poderão passar de simples “frases” para formas sintácticas e semânticas mais evoluídas, como se de “figuras de estilo” se tratasse.

Uma obra essencialmente com base na função poética pretende transmitir uma mensagem com carácter ambíguo, como de resto é toda a arte. O fruidor é despertado para a relação formal, mesmo antes do seu interesse pelo conteúdo. A função poética, contrariamente a todas as outras, não assenta numa lógica de consensualidade, não promove o equilíbrio da relação. Quer isto dizer que ela não pretende compatibilizar os extremos da relação triádica da arte. Quanto mais ilógica for a obra de arte, mais esta função se torna evidente, mais afastada ela estará de todas as outras funções, embora sempre dependente de algumas delas. Podemos aliás referir que, de há um século a esta parte, é precisamente a “incongruência” artística que mais se tem valorizado, constatando-se que a normalização é, em certa medida, rejeitada pela massa crítica. Um lavatório exposto num museu necessitará sempre de uma função metasemiótica para que tal seja considerado como obra de arte¹⁴²; ou ainda, mesmo que não haja um contacto directo entre artista e fruidor, uma obra sócio-política com carácter crítico dependerá fundamentalmente da função conativa.

No modelo de George Gerbner, o criador percebe, selecciona e filtra a realidade, que posteriormente constituirá o conteúdo da obra. O “criador” elabora essa filtragem, visto que a realidade normalmente é dotada de grande complexidade, sendo necessário elaborar uma prévia selecção da mesma e escolher, em função das vivências pessoais. A filtragem condiciona a finalização da obra de arte, porquanto todas as atitudes artísticas de cariz sintético passam por uma depuração mais acentuada. Tal filtragem não

¹⁴² Durante a exposição de arte contemporânea “Eu, Tu, Eles” realizada no Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz em 2004, a obra “As Frases” do artista plástico norte-americano Jimmie Durham (1940-), que era constituída por um lavatório parcialmente partido, foi considerada roubada, quando desapareceram algumas peças (os cacos) que estavam pousados no chão junto ao lavatório. Após averiguações constatou-se que inadvertidamente uma funcionária da limpeza os tinha removido para o lixo.

está só presente nas formas mais abstractas mas também nas formas de arte mais figurativas, aquelas que se aproximam mais fielmente da realidade. O artista ao imprimir na sua obra o seu cunho próprio está a realizar uma filtragem; também, ao eliminar determinados aspectos menos relevantes da realidade está a contribuir para uma obra que, apesar de muito semelhante ao real, é apenas e somente a representação da sua subjectividade à maior das objectividades (o próprio real). Uma obra figurativa, dita representativa, é re-representativa: apresenta-nos uma realidade (subjectiva) relativa a outra realidade (objectiva). O humano junta, aos estímulos externos da realidade, os seus conceitos (pré-concebidos) dessa mesma realidade ou de fracções da realidade. Será, assim, em função de padrões pessoais de pensamento que essa realidade irá ser transformada e trabalhada, de forma a constituir-se uma imagem ou acontecimento “re-representativo”. Podemos então dizer como Fiske¹⁴³, que após o tratamento dessas informações externas, correlacionadas com as vivências “internas” do humano surge o que poderemos chamar “significado”.

John Fiske dá-nos o exemplo dos puzzles visuais, que derivam de fotografias de objectos familiares, mas tirados de ângulos estranhos ou num grande plano pouco habitual. Sem a interiorização dessa imagem, não se consegue passar à sua efectiva compreensão. Essa alteração do plano da imagem também adultera a sua semântica, que inicialmente estava prevista como consensual. Deste modo, concebe-se a “comunicação” no sentido em que Francis Jacques a define: «(...) une transgression sémantique assez délicate à opérer, la compréhension mutuelle»¹⁴⁴. Numa determinada apresentação plástica, a realidade reproduzida em formas e cores apenas é entendida dessa forma – como formas e cores. A percepção dessa realidade carece obrigatoriamente da interiorização de diversas vivências por parte dos fruidores, pois elas originam pensamentos e ideias acerca da obra, mas tendo sempre presente a sua experiência cultural, sem a qual a percepção da obra de arte ficaria desprovida de conteúdo, ou no máximo reduzida a muito pouco.

No modelo de Gerbner (fig. 11), a percepção do “criador” sobre uma dada “realidade” é convertida em dois aspectos: por um lado, numa determinada forma (“S”), e, por outro, no seu conteúdo (“A”). Forma e conteúdo formam aquilo que vulgarmente denominamos mensagem. Podemos associar a dualidade apresentada (“S/A”), à obra de arte porque, de facto, ela reveste-se de forma e conteúdo. A obra de arte, neste contexto,

¹⁴³ cf. FISKE, John, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁴ JACQUES, Francis, *op. cit.*, p. 209.

funciona como mensagem, ou mais correctamente como informação. A sua forma é um sinal, é a sua presença, ao passo que o conteúdo prende-se com a informação, com aquilo que se pretende transmitir. Existem várias formas de se transmitir um determinado conteúdo por intermédio de vários meios e utilizando os mais diversos canais.

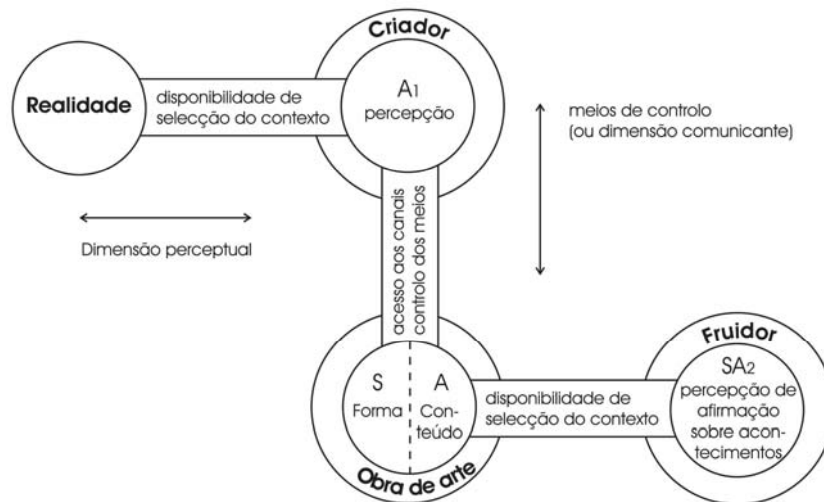


Fig. 11 | Adaptação da arte ao modelo de George Gerbner.

O “fruidor”, recebe não o acontecimento ou a “realidade”, mas sim uma mensagem, ou informação sobre ela que é constituída por uma determinada forma (“S”) , e um determinado conteúdo (“A”), e emitida pelo “criador”. O “fruidor”, que é o receptor da mensagem ou da obra de arte, percepçiona a dualidade “forma(S) /conteúdo(A)” (obra de arte) e estabelece uma filtragem dessa realidade percepçionada. O “fruidor” age e decide sobre essa mensagem que é de tipo informativo, através dos conteúdos vivenciais previamente adquiridos e, após a interacção entre “fruidor” e “S/A”, elabora significações (“SA₂”).

A disponibilidade para a arte tem sofrido grandes alterações ao longo dos tempos. Em determinados períodos, a arte era muito restritiva, inatingível para maioria da população. Mais tarde, quando a sociedade começa a ter um imaginário consumista e uma cultura de massas, a arte desenvolve-se e atinge um momento de grande proliferação. Os anos cinquenta e sessenta foram de vital importância para a renovação do ideal artístico e para o melhoramento da sua relação com a sociedade. A cultura urbana cresceu e influenciou notoriamente a arte do século XX, tendo a publicidade e os modos de vida grande importância. O surgimento da serigrafia e a introdução dos múltiplos, que tinham

como único objectivo a produção em massa das obras de arte a baixo custo, deram origem a uma grande proliferação da arte e à sua acessibilidade a classes que até aí se viam privadas dela. Foi criado um “Musée Imaginaire”¹⁴⁵ no qual se reúne um número ilimitado de ilustrações e reproduções que tornaram a arte disponível para qualquer um.

Nos anos sessenta, teve um papel fundamental nesta transformação social a Escola de Birmingham (Center of Contemporary Cultural Studies) que, por meio da teoria culturoológica – *Cultural Studies* – alargou a noção de cultura, concedendo aos estilos de vida da classe obreira e aos *media* a atenção até aí reservada à cultura erudita. Segundo Wolf, a característica fundamental desta teoria «(...) é o estudo da cultura de massas, distinguindo os seus elementos antropológicos mais relevantes e a relação entre o consumidor e o objecto de consumo»¹⁴⁶. Do mesmo modo, Edgar Morin (1921-) estuda a cultura de massa, que identifica como sendo uma cultura industrial. Essa cultura é o padrão-modelo industrial na sua terminologia, “pattern”¹⁴⁷. Neste âmbito, Morin estabelece também uma oposição entre criação e produção do produto de massa, em que tem igual importância a produção em série, mas valorizando sempre a criação original, porque o *strandard* é uma consequência do sucesso do passado, ao passo que o original pertence ao recente sucesso. Esta disponibilidade para a arte é referida no modelo de Gerbner. Assim como a rádio, devido ao baixo custo quer dos transmissores quer dos receptores, aumenta a disponibilidade dos seus ouvintes para a mensagem transmitida, também a “banalização” da arte predispõe o público para uma maior fruição da mesma.

Se numa obra de arte, queremos passar a ideia de um determinado movimento, essa obra terá de conter características que esse movimento possui. Quer dizer, um encadeamento de significantes que esse movimento contempla. Do mesmo modo, se queremos transmitir alguma mensagem utilizando como veículo a obra de arte, então ter-se-á que recorrer a uma certa convencionalidade. Aqui reside um enorme problema, para cuja resposta quer contribuir este trabalho. O problema da denotação na arte coloca-se em qualquer obra, na medida em que ela é apenas o que é representado objectivamente; por outro lado, a denotação é mais transparente, no sentido de não deixar fixar uma imagem, ou seja, deixando apenas ver o que está para além do vidro e não o próprio vidro¹⁴⁸. Ora, se

¹⁴⁵ MALRAUX, André – **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, D.L. 2003. (Folio/Essais; 300).

¹⁴⁶ WOLF, Mauro, *op. cit.*, p. 89.

¹⁴⁷ MORIN, Edgar – **L'esprit du temps**. Paris: Bernard Grasset, D.L. 1975. Vol. II [Nécrose]. p. 101.

¹⁴⁸ Sobre este assunto cf. *infra*, sec. 3.4 (A intransitividade como barreira à transparência da obra de arte), pp. 201-205).

apenas se consegue disponibilizar ao fruidor uma obra que tenha elementos de denotação e que conotativamente não deixe transparecer nada, para além da significação do fruidor, então dificilmente a poderemos enquadrar numa óptima relação de transmissão de informação, o mesmo será dizer, de mensagens.

A arte figurativa ganha avanço em relação à arte abstracta neste contexto de conotação/denotação. Ela expõe uma grande carga denotativa, pela organização de cores, formas, etc. e conotativamente também facilita o processo de compreensão imagética. Como Barthes¹⁴⁹ refere, as conotações são reforçadas pela denotação que as veicula. Doze pessoas em torno de uma mesa reforçam a ideia expressiva de uma “Última Ceia de Cristo”. Tomando como exemplo a arte figurativa, reparamos que o criador elabora a obra de arte incluindo-lhe (ou não) uma mensagem e que ele deverá estar ciente de que o fruidor da sua obra a “lerá” por meio de uma descodificação “superficial” dos elementos denotativos, mas igualmente também “descodificará” todas as conotações aliadas à mensagem, porque ele formulará várias possibilidades de interpretação da obra na medida em que, sendo a imagem artística repleta de signos analógicos, são então signos vazios, que fazem o sujeito fruidor perder-se, em virtude da sua centralização em vivências e pontos de vista próprios. Como se torna evidente, esta dupla leitura (conotativa e denotativa) influenciará decisivamente o comportamento do fruidor perante a obra.

Uma determinada técnica possibilita a criação do significante, que adquire uma forma por meio da organização formal, cromática, sonora, espacial, etc. A esse significante associar-se-á um determinado significado que, por sua vez, também terá a sua organização, visto que sendo este um conceito ou uma ideia abstracta, estará inserido num determinado sistema. Quando o artista se exprime, independentemente da forma como o faz, isso vai condicionar parcialmente o fruidor, isto porque este verá na obra o que ela efectivamente é, a que movimento pertence, de que forma é feita, etc., mas também revelará algumas atitudes pessoais do criador. Isso é o que vai distinguir o artista em causa, do restante universo de artistas. Na arte figurativa, esta questão é mais evidente. Se uma tela representa um barco, este sê-lo-á para qualquer fruidor, mas a forma de o representar, que poderá ser dissemelhante entre vários artistas, traduz também desde logo, a diferença existente no universo de artistas.

¹⁴⁹ cf. BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 131.

Uma das teorias que mais põe o acento nas relações sociais como elemento fundamental de estudo da comunicação é de facto o *palo-altismo*. Na arte, não é a multiplicidade de interacções que é considerada, porque o alargamento das suas relações, apenas é entendível por um círculo muito restrito. No entanto, em alguns casos especiais, essas interacções podem estender-se a uma rede mais abrangente, como no caso dos *happenings*, em que o artista interage com uma multiplicidade de fruidores, que se tornam por sua vez intervenientes da obra. Os fruidores da obra são encaminhados pelo artista a organizarem-se de determinada maneira e a agir de certo modo. Existe por assim dizer, uma complementaridade entre o criador e os fruidores, os quais, apesar de agirem com condicionalismos que lhes são imputados, possivelmente reflectirão uma multiplicidade de expressões. Não sendo então a multiplicidade de interacções que exclusivamente favorece a comunicação, a atenção centra-se, também em alguns casos, na variedade de canais. Disto são exemplo as actuais tendências artísticas, que fazem uso das novas tecnologias, ou ainda as intervenções gestualistas que incorporam, para além do gesto, outras formas de expressão, como a palavra, o som etc.

Com referência ao seu primeiro axioma, “é impossível não comunicar”, encontrará ele aplicabilidade no contexto artístico? Podemos dizer que este axioma vem de encontro à ideia comum de que a arte é comunicação, isto porque se centra nos processos de envio e recepção de mensagens sem a utilização da palavra. Será que é pelas expressões, pelos gestos, pelas posturas, se quisermos pelo silêncio, que podemos definir uma comunicação. Será que as atitudes artísticas possuem um carácter comunicacional? Uma atitude é um comportamento e, segundo esta escola, os comportamentos não têm contrário, o que significa dizer que, quer queiram quer não, os artistas não poderão deixar de ter comportamentos que exprimem comunicação. É verdade que a obra, produto finalizado do artista, não verbaliza o que quer que seja e, na interacção com os seus fruidores também não comunica nada. Mas a aplicação desta teoria nas artes, embora não se enquadre no conceito de comunicação enquanto colocar em comum, exprime naturalmente uma verdade: se, na óptica desta teoria, basta uma presença física para que exista comunicação, então, nesse sentido, a arte também é inegavelmente comunicação. Mas, se é impossível não comunicar, é porque este comunicar reflecte uma comunhão, mesmo que a verdadeira intenção não seja comunicar.

Então, como poderemos, à luz desta teoria, compreender a arte? Podemos aceitar que o objecto artístico, pela sua natureza não querendo comunicar possui características que se transmitem ao fruidor e que são variavelmente adquiridas de fruidor para fruidor. Ora, se o lugar comum da comunicação de Palo Alto se encontra neste ponto, tendo como partida, algo que não deseja comunicar, mas que por variadas razões acaba por comunicar algo, facilmente percebemos que artisticamente nunca poderemos aplicar tal teoria. A obra poderá não querer comunicar nada e acabará realmente por não comunicar nada em virtude dos diferentes estados de fruição. O problema reside na incongruência entre fruidores e na impossibilidade de se poder transmitir artisticamente que não se pretende comunicar nada. Imagine-se os sentimentos provocados por uma obra e percebe-se que, pela sua variabilidade não há comunicação¹⁵⁰, a não ser que se tome esta como algo genérico, neste caso sentimentos – princípio pobre para um acto de comunicação. A contrariedade desta teoria está plasmada na “improbabilidade da comunicação”¹⁵¹ de Luhmann, que no fundo relaciona vários factores que ditam uma utopia da comunicação, entre os quais se destaca precisamente esta diferenciação de receptores. No fundo Luhmann não nega a comunicação, mas sim exalta a dificuldade em conseguir atingí-la.

A Teoria Crítica não tinha como preocupação reclamar uma extensão estética para a comunicação. A Escola de Frankfurt tem dois movimentos contraditórios relativamente à obra de arte: por um lado, esta é o reconhecimento objectivo da realidade e, por outro, pretende de modo subjectivo ultrapassar essa realidade. Attallah, a este respeito, toma o exemplo da música de Schönberg (1874-1951) e diz:

«Ainsi, Schönberg accomplit deux chose: d’abord, il réussit à objectiver sa subjectivité en créant une œuvre d’art indépendante de lui, mais néanmoins imprégnée de lui; ensuite, il se refuse à donner une fausse image de la réalité. Il parvient donc à réunir subjectivité, gratuité et vision d’un monde meilleur (dans la perfection formelle de l’œuvre et l’exquise tension des notes) avec la reconnaissance des conditions réelles de vie (dans l’atonalité même de l’œuvre)»¹⁵².

Portanto, segundo esta escola, é este modo de ver a obra de arte que despoleta no ser humano a condição estética. A obra é encarada numa dualidade objectividade-subjectividade, em que a subjectividade pretende ultrapassar o que real e objectivamente ela diz. Se a obra de Schönberg é contraditória quanto à sua forma de expressão é porque,

¹⁵⁰ Sobre este assunto cf. *infra*, sec. 3.6 (Sentimento – Estado afectivo incomunicável), pp. 237-242.

¹⁵¹ LUHMANN, Niklas – **A improbabilidade da comunicação**. Lisboa: Vega, 1992. (Passagens; 10).

¹⁵² ATTALLAH, Paul – **Théories de la communication: sens, sujets, savoirs**. Quebec: Télé-Université, 1994. (Communication et Société). pp. 198, 199.

por um lado, ela se assume como uma oposição ao mundo que o rodeia e, por outro, tenta impor uma alternativa a esse mundo, como se criasse um novo mundo, uma nova realidade, fruto da subjectividade do artista.

Então, esta escola propõe que se estabeleçam utopias sócio-culturais, porque a obra de arte deve ter a intenção de criar um mundo melhor. Todavia, tal situação não acontece, porque não é mudando a pintura ou a escultura, que se muda a sociedade. Daí que a cultura de massas não confere nenhuma vantagem à sociedade, porque é notoriamente ilusória e pertence ao momento do “agora” e não ao porvir. E, logicamente, não é possível nesse “agora” visualizar qualquer modificação social, mas antes fruí-lo, como qualquer coisa que existe no momento e não com uma preocupação de futuro.

Segundo a Escola de Frankfurt, a cultura de massas não tem como objectivo uma melhoria das condições de vida, mas sim iludir e manipular as sociedades, de modo a preenchê-las de desejos supérfluos e secundários, com a promessa da transformação social do mundo a que pertencem. Nos argumentos filosóficos e sociológicos contra a possibilidade de existência de uma *Arte Pop*, no que diz respeito particularmente à Escola de Frankfurt, identifica-se a *Arte Pop* a uma massa homogénea. A *Arte Pop* não pode portanto conter uma especificidade e um requinte, porque dirige-se a uma massa. Logo, não se trata nunca de um público único, mas de vários grupos específicos e numerosos atraídos por razões diferentes. A cultura de massas então, não se efectiva no refúgio da subjectividade, mas, estando consignada a uma produção em série é desvalorizada, submetendo-nos a uma cultura estandardizada¹⁵³.

Jürgen Habermas, não sendo fundador da Escola de Frankfurt herdou todo o pensamento da mesma. Ele fala-nos de um “agir comunicacional”¹⁵⁴. A comunicação não é um acto isolado, provocado por uma situação concreta, mas a definição dessa situação deve ser comum aos participantes da mesma, pelo que é necessário reformulá-la por meio de uma negociação ou discussão. É o que acontece quando não existe uma clarificação da arte. Uma determinada situação artística dificilmente será comungada pelos participantes na sua fruição. Por isso, segundo Habermas, deverá providenciar-se um agir comunicacional, para coordenar as interacções sócio-artísticas e não deixar a arte

¹⁵³ Segundo Melvin Defleur (1923-), o conteúdo de tipo popular é o mais rentável do sistema, porque os públicos apenas têm uma pequena influência sobre esse conteúdo. cf. DEFLEUR, Melvin Lawrence; BALL-ROKEACH, Sandra – **Teorias da comunicação de massa**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

¹⁵⁴ cf. HABERMAS, Jürgen – **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. (Biblioteca tempo universitário; nº 84).

aprisionada apenas aos seus efeitos. Tal situação estará na origem, digamos, da renegociação da situação artística, sempre com o sentido positivo de procurar o entendimento com o outro, que será o artista, de modo a interpretarem em conjunto a situação artística e a acordarem mutuamente sobre a mesma¹⁵⁵. Portanto, é o princípio democrático do consenso que prescreve a razão comunicacional. E, no entanto, a arte não é propriamente um sistema democrático, no sentido de Habermas, porque a consensualidade perde-se. A arte oferece-se de modo “gratuito” e não dá lugar a uma discussão, para que esse “agir” seja de facto um contributo para a “comunicação”. Portanto neste sentido, quando a arte surge, como não há lugar a discussão, ela aparece sempre num processo muito rápido: ela impõe-se e não se deixa impor.

*
* *

¹⁵⁵ Segundo este princípio, poderíamos falar de uma ética da “discussão” que garantisse uma autêntica compreensão mútua. A este respeito cf. *idem*, **De l'éthique de la discussion**. Paris: Editions du Cerf, 1992. (Passages).

CAPÍTULO II

A obra de arte como motivo da dialéctica em torno da comunicação

As próprias obras de arte, que se apresentam como cópias da realidade, só o são de uma maneira periférica; transformam-se numa realidade segunda ao reagirem à primeira; reflexão subjectiva, independentemente de se os artistas reflectiram ou não.
Theodor Adorno

2.1 Introdução

O objectivo deste trabalho é a averiguação da existência de comunicação ou não-comunicação na arte e a sua fundamentação prende-se com os elementos que fazem parte do processo artístico, os já referidos criador, fruidor, mas também inevitavelmente a obra de arte.

No primeiro capítulo, quando se perspectivaram os elementos desta tríade num possível processo de “comunicação” artística, não se deu demasiada atenção à obra, visto que ela não mantém as mesmas características de variabilidade do criador e fruidor. Ela é monossémica, constante, vive de si própria. No entanto, convirá considerá-la, como um dos mais importantes elementos da tríade em que gira toda a questão estética. Por isso mesmo se dedica um capítulo exclusivamente a ela.

Este capítulo é um elo de ligação ao capítulo seguinte e centra-se na análise da obra, com o intuito de encontrar referências que remetam para as suas relações externas, nomeadamente com as realidades que se propõe representar. Servirá pois este tópico, por um lado, para saber se existem representações, ditas obras de arte, que se aproximam incontestavelmente de uma realidade e se essas representações são fundamentais para

reclamar uma comunicação na arte; por outro lado, poder-se-á associar a ideia de comunicação, a uma arte que, apenas e exclusivamente, remete para um fim em si mesma? Caracterizá-la como comunicativa não será advogar uma contradição face à sua definição original? Ou estaremos nós incluídos num sistema que, acompanhando a “evolução” da arte ao longo dos tempos, também de igual modo adultera o seu conceito? Estas são algumas questões pertinentes na actualidade e que visam essencialmente complementar este estudo.

2.2 A obra de arte

Historicamente a obra de arte nunca se desprende de outros conceitos e isso, contrariamente ao que se poderá pensar, corresponde à autonomização do seu conceito. Para entender a autonomização da noção de obra de arte contribuiu o surgimento de outros conceitos. O passado histórico objectivou novos domínios: outros campos de interesse – do crítico, do historiador, do analista, dos artistas, do coleccionador –; outras possibilidades de ordem técnica ou inteiramente relacionadas com ela – estilos, movimentos, técnicas, períodos –; outro enquadramento institucional – galerias, museus, salões, academias, etc. todos estes conceitos/domínios inserem-se na esfera estética de que a obra é o núcleo. Por se relacionar com tantos domínios, ela acaba por se tornar vital para a discussão de assuntos em torno da arte.

Não podemos reflectir sobre os processos de criação, sem uma aproximação prévia à obra. Afinal ela estabelece uma relação que permite englobar, numa mesma interacção, numa mesma troca, a obra de arte, o seu criador e o fruidor. É a obra que perdura para além do criador e é ela que se transmite para os públicos.

A obra de arte, tal como sugere Bourdieu¹⁵⁶, afirma a inseparação do campo da sua produção do da recepção. O campo da produção afirma o primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objecto da representação. Claro está, isto apenas porque toda a supremacia se encontra confinada à existencialidade da obra. Esta

¹⁵⁶ cf. BOURDIEU, Pierre – **As regras da arte: génese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996. (Biblioteca do século; 3). p. 326.

inseparação torna-se compreensível se percebermos que o fruidor visualiza e aprecia na obra a consciência do seu criador. Inversamente, o artista desenvolve a sua criação com vista a uma posterior e inevitável avaliação crítica.

Mas a questão “o que é uma obra de arte?” metamorfoseada por Goodman em «Quando é que um objecto é uma obra de arte?»¹⁵⁷ trouxe grandes discussões, as quais não cabem neste trabalho. Centrando esta temática tome-se a perspectiva de Umberto Eco, que considera a obra de arte como um sistema aberto – obra aberta¹⁵⁸. É ela que determina as leis da sua existência, a sua própria semântica. Podemos dizer que a obra de arte é o espelho da nossa humanidade e apresenta-se de dois modos: por um lado, ela é a sua materialidade elementarmente objectiva; por outro, ela é a consciência colectiva dessa humanidade. Importa realçar que este último aspecto é uma construção individual com base nos aspectos sociais, culturais, políticos, económicos, etc. dos vários indivíduos. Poderemos dizer que a obra de arte não tem outra definição que aquela que lhe quer atribuir o seu fruidor. Portanto falar-se de consciência colectiva será o mesmo que remeter para a universalidade da sua recepção. A materialidade traduz a existência factual do objecto e pretende referir-se a uma realidade. Esta referência à realidade é notada de igual modo por parte do fruidor, que a reenvia para uma realidade que será sempre a sua escolha. Por essa razão, a maior importância dada à obra pelo fruidor é a sua própria transcendência¹⁵⁹, é o que transpõe a obra e se refere única e exclusivamente à sua relação subjectiva com o mundo, com as potencialidades do seu *environnement*. É desta dualidade que vivem as obras de arte, tal como Adorno¹⁶⁰ refere, elas não deixam de ser coisas (materialidade/objectividade), nem tão-pouco o “espiritual”. As diferentes formas que podem revestir esta dualidade concretizam algumas relações entre o humano e a realidade que o rodeia. É um pensar ao mesmo tempo consciente e inconsciente, individual e colectivo, um espírito livre e imaginativo em interacção com o mundo exterior, «(...) é a

¹⁵⁷ GOODMAN, Nelson – **Modos de fazer mundos**. Porto: ASA, 1995. (Argumentos: biblioteca do pensamento contemporâneo). p. 113.

¹⁵⁸ cf. ECO, Umberto – **Obra aberta**. Lisboa: Difel, 1989. (Documento e Ensaio). O conceito de “obra aberta” proposto por Eco surge do conceito de “forma aberta” sugerido em 1915, por Heinrich Wölfflin (1864-1945). cf. WÖLFFLIN, Heinrich – **Conceptos fundamentales de la historia del arte**. 6ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1976.

¹⁵⁹ cf. GENETTE, Gérard – **L’œuvre de l’art**. Paris: Seuil, 1994. Vol. I [Immanence et transcendence], (Poétique). p. 263. cf. também p. 266 e sgg.

¹⁶⁰ cf. ADORNO, Theodor – **Experiência e criação artística**. Lisboa: Edições 70, imp. 2003. (Arte & Comunicação; 81). pp. 35, 36.

manifestação da dialéctica social do universal e do individual através do espírito subjectivo.»¹⁶¹.

É corrente ouvir-se dizer que as obras de arte exprimem qualquer coisa ou que representam qualquer coisa. Por outro lado, quando elas nos deixam perplexos, levantam-se dúvidas a seu respeito e questionamo-nos sobre o que elas representam ou o que significam. Ora, quando comumente se sustenta a ideia de que as obras representam ou exprimem qualquer coisa, isso é dizer que elas nos “falam”, que elas têm um sentido, se quisermos, que comunicam connosco. Isto explica porque nos fazem pensar que não as compreendemos – é que inevitavelmente esperamos delas um sentido, que deve ser explicado e analisado e não somente visto ou vivido segundo a nossa significação. Representar em arte é tornar presente sob a forma de um objecto sensorial, qualquer coisa ausente, objectiva e exterior a nós, por meio de um substituto, um representante, digamos, um signo. Perguntarmo-nos sobre o que uma obra representa é questionarmo-nos sobre a intenção implícita do artista, ou sobre a realidade presente na obra. Mas esta realidade, como bem se entende, não é igual à realidade que ela representa. Por exemplo, as figuras voadoras de Chagall (1887-1985) representam efectivamente figuras voando nos céus, mas exprimem uma ideia romântica ou mística e uma alegoria à educação judaica e tradicional.

Uma obra de arte é acima de tudo um objecto, que se assinala numa relação com o mundo circundante, uma relação particular com outros objectos do mundo. Mas dizer que as obras de arte exprimem ou representam qualquer coisa é dizer simultaneamente que elas não são objectos como os outros. E, se elas nos reenviam para qualquer outra realidade, isso significa dizer que funcionam como signos, ou seja, que adquirem uma realidade perceptível e que indicam uma outra que não se encontra presente. As obras dão a conhecer (exteriorizar), por signos sensíveis, qualquer coisa de subjectivo que não é sensível, como por exemplo uma ideia. Um claro exemplo talvez seja as palavras que funcionam como signos, pelas quais exprimimos pensamentos. Podemos portanto afirmar que as obras de arte representam a realidade do mundo exterior; ou, ainda melhor, exprimem elementos da subjectividade do criador, do que vulgarmente se designa por mundo interior – emoções, aspirações, etc. (fig. 12). As obras serão, então, ou representações do mundo exterior ou expressões da individualidade criadora.

¹⁶¹ *idem, ibidem*, p. 79.

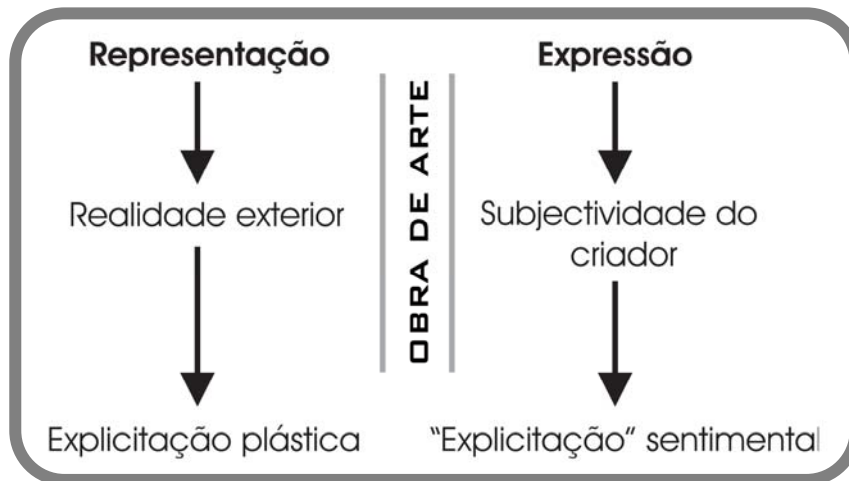


Fig. 12 | Dualidade representação – expressão.

E se, com efeito, uma obra pode exprimir um estado afectivo, este não se desvincula de uma relação com a realidade, podendo essa expressão afectiva estar ou não de acordo com a representação, ou seja, uma pintura pode muito bem representar a tristeza, por meio da utilização de cores que contrariem esse sentimento.

As obras de arte não exprimem a vida afectiva dos artistas enquanto tal, mas antes uma relação vivida no mundo, sob a influência da sua vida afectiva. O artista vive no mundo e age nele em conformidade com a sua vida afectiva. É esta relação vivencial que o artista afectivamente transporta para a sua obra e, neste sentido, os signos representados não nos indicam o seu mundo, mas antes a sua relação com o mundo. Se as obras de arte exprimem uma relação subjectiva com o mundo, se elas exprimem uma subjectividade colectiva ou singular, então a referência ao mundo advém como um pretexto: o real ao qual elas parecem fazer referência está de facto escondido, transformado, de modo que podemos dizer que está ausente nas obras e que as relações internas do conteúdo permanecem herméticas ao fruidor. Assim, as obras que apelidamos de abstractas, não mostrando objectivamente o representado, não o são mais do que as figurativas porque, no fundo, também estas não representam nada. Um Deus grego representado numa pintura não é menos abstracto do que uma obra de Jean-Paul Riopelle (1923-2002), já que ambos são expressões de qualquer coisa que existe apenas para nós. Mas o mesmo acontece com as obras puramente figurativas, que não mostram mais do que uma obra abstracta, porque estão repletas de subjectividade, seja de ordem singular, da relação que o artista mantém com a realidade que o circunda, seja de ordem cultural, das convenções estéticas e da simbologia expressa. Desde que se admita que as obras de arte não imitam o real, admite-

se de igual modo que elas já não o representam, mas que exprime a maneira de o viver. Portanto, o advento da modernidade, que trouxe o fim da imitação, também arrastou consigo uma decadência da representação, em favor da valorização da expressão subjectiva e individual do criador.

Partindo do ponto de vista de que as obras de arte nada representam, podemos afirmar que elas não correspondem à verdade sendo portanto uma grande falsidade. Com efeito, tentam fazer-se passar pela realidade, recorrendo a artifícios de ilusão e o paralogismo que invade o fruidor acaba por ser fruto dessa falsa aparência. A realidade, por mais fielmente representada que esteja, é sempre uma outra realidade, independente. A sua representação é muito diferente do original (realidade primeira), porque ela é sempre da ordem da convenção estética, do simbólico ou do conceptual. Por isso, a originalidade dessa realidade está muito distante do fruidor. Ainda que ela seja um reflexo da realidade, nunca haverá uma verdadeira equiparação. Para tal, basta considerarmos que a realidade é factual e é identificada com todas as suas características mais do que aquelas que estão presentes em qualquer representação ou recriação dessa realidade. Se atentarmos que é sensorialmente que apreendemos a realidade, facilmente perceberemos o quanto são importantes as características que compõem as diversas realidades, sejam elas naturais, ou de ordem plástica. Mesmo o *Ready-made*, que aparentemente corresponde a uma realidade tal qual ela é, não deixa de ser outra coisa. A atribuição de valor a um urinol de qualquer sanitário ou exposto numa galeria¹⁶² será diferente, porque cada realidade é apenas a ideia que cada um tem dela, na linha de Oscar Wilde¹⁶³, segundo o qual a vida é fruto da nossa criação, sendo ela que imita a arte e nunca o contrário. A infuncionalidade do urinol – “Fonte” (1917) – como obra de arte distancia-o da realidade comum e imprime-lhe outras características, que já não são as dos objectos convencionais e funcionais, denunciando-o como obra de arte. A percepção necessária para fruir as duas realidades diferentes respeitantes aos dois urinóis será evidentemente diferente.

¹⁶² Seja a “Fonte” (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968), ou a “Fonte, after Duchamp” (1991) de Sherrie Levine (1947-).

¹⁶³ Esta ideia não significa apenas que determinadas formas estéticas possam influenciar a vida e os modos de vida dos humanos (ou a natureza), mas também que a vida não é nada mais do que a representação que cada um faz dela. cf. WILDE, Óscar – **O declínio da mentira**. 2ª ed. Lisboa: Vega, 1991. (Passagens; 1). p. 45 e sgg.

2.3 Analogia artística-mimese

A ideia de comunicação na arte é frequentemente aliada a outra ideia: a da reprodução efectiva de uma dada realidade. É comum dizer-se que uma obra figurativa comunica qualquer coisa e que uma obra abstracta comunica menos. Esta diferença de visões sobre as dualidades da arte especifica-se única e exclusivamente nas formas de representação que elas assumem no campo artístico. O fruidor caracteriza a obra em função do seu estado de finalização e efectivamente com uma boa razão de ser. Se a obra figurativa lhe “comunica” qualquer coisa é porque ela se assemelha a padrões presentes nas suas vivências pessoais, o mesmo não acontecendo com a abstracção, em que a semelhança entre a realidade e a obra só é possível a partir do domínio da metáfora, que para Lakoff¹⁶⁴ permite a compreensão de uma dada realidade por meio de outra realidade.

Dizer que a arte imita a natureza é dizer que as obras de arte a reproduzem, a tornam presente a quem as visualiza. Este aspecto tem por interesse explicar, como as obras de arte poderão ser consideradas como representações de qualquer coisa ou expressões de alguém.

A imagem sempre esteve presente na humanidade e desde sempre houve uma preocupação com a aproximação das obras à realidade. Desde tempos imemoriais que o homem teve como preocupação manifestar o mundo que o rodeava. As imagens primitivas foram indubitavelmente as primeiras formas de representação mimética de que há conhecimento. Quer fossem manifestações de angústia, de medo, ou de situações do ambiente circundante, elas demonstravam uma grande sensibilidade. Mas se a imitação já se fazia notar em períodos tão longínquos como a Pré-História, foi a seguir a esta, que se valorizou a questão da imitação. Um maior destaque à mimese da natureza foi dado durante a Antiguidade Clássica e desde a Renascença até ao fim do século XIX, reivindicando os artistas a imitação tal como ela foi legitimada por Aristóteles e Platão.

Mais tarde, Hegel (1770-1831) mobiliza contra a tese da arte-imitação duas objecções muito diferentes. A primeira consiste em dizer que é impossível imitar realmente a natureza; a segunda é que, se a arte fosse imitação, ela não evidenciaria o que representa. Imitar as aparências das coisas não permitiria dar a impressão da coisa imitada. Quando a

¹⁶⁴ «The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.», cf. LAKOFF, George; JOHNSON, Mark – **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. p. 5.

arte imita a natureza, ela não dá a impressão da vida e é por isso que é inferior ao que imita. Então, a imitação não visa repetir a realidade e o espectador não é um enganado da ilusão, porque não está em causa uma relação de identidade, mas de semelhança ou de analogia. Em suma, dizer que a arte imita a natureza é falso, porque tal é impossível, se considerarmos que imitar é reproduzir o que se imita. Com efeito, imitar é apenas reproduzir as aparências pelo que o fruidor apenas apreenderá essas aparências que a analogia da obra representa e nunca a sua realidade. E isto tanto mais quanto maior for o realismo da analogia.

A actividade de representação está aliada à função simbólica quer dizer, à forma de representação humana que consiste em produzir símbolos, que, convém lembrar, é uma função especificamente humana. Dito de outra forma e citando Michel Denis, «(...) il y a eu activité de représentation lorsqu'un object ou lorsque les éléments d'un ensemble d'objets se trouvent exprimés, traduits, figurés, sous la forme d'un nouvel ensemble d'éléments, et qu'une correspondance systématique se trouve réalisée entre l'ensemble de départ et l'ensemble d'arrivée.»¹⁶⁵. Esta correspondência faz intervir dois aspectos: por um lado, a conservação das relações entre os elementos que fazem o objecto da representação e, por outro lado, a transformação da informação inicial por um processo de codificação que dá lugar a uma mudança de natureza.

Efectivamente, o reconhecimento da analogia/representação na imagem implica realismo, mas seria falso concluirmos que todas as semelhanças equivalem ao real. Muitas imagens oferecem todas as características de um realismo de representação, mas o conteúdo pode ser uma simples e pura proximidade, excluindo-se a referência do realismo da situação a que verdadeiramente a representação diz respeito. Por exemplo, numa imagem fotográfica puramente figurativa, pela sua enorme carga de representação, pode não haver correspondência entre o seu verdadeiro conteúdo e uma analogia com a realidade, visto que essa imagem poderá estar inserida numa situação insólita.

Mesmo que verdadeira, a representação imagética de um jogador de futebol isolado no centro de um campo de futebol, levanta muitas dúvidas. Desde logo, quem observa poderá deduzir *a priori* que essa imagem, pela sua correspondência com a realidade, não tem nada de especial, pois é uma situação real, com elementos visuais reconhecíveis, que banalizam a imagem. Temos então um “realismo de apresentação” e um “realismo de

¹⁶⁵ DENIS, Michel – **Image et cognition**. 2ª ed. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1994. (Psychologie d'Aujourd'hui). p. 21.

conteúdo”¹⁶⁶. Devemos supor que a imagem nos restitui com o máximo de detalhes sensíveis, a cor, a forma, o volume, etc. No entanto, apesar do reconhecimento dos elementos visuais da imagem, que levam ao reconhecimento da realidade representada, surge-nos uma situação insólita: não por ser um jogador num campo, mas sim por estar isolado. Ora esta circunstância pode, da parte do observador, levantar outras questões, nomeadamente o porquê duma contextualização tão invulgar. Poderá tratar-se do último jogador a sair de campo, ou de um *spot* publicitário, ou de um cartaz político; mas, mesmo assim, poderá tratar-se de uma imagem fotográfica de cariz artístico tendo como conteúdo uma intenção oculta que o artista lhe quis imprimir. Então, aquela situação, que inicialmente nos parecia um jogador num campo de futebol e que remetia para a prática desportiva, deixa de ter essa conotação e passa a constituir-se como outra realidade que, apesar de desconhecida, incita a uma descoberta. Podemos dizer, como Paulo Filipe Monteiro, que «(...) as imagens, mesmo visuais, não são apenas para ver: são para usar, para ir muito além do que está na imagem, para serem associadas entre elas.»¹⁶⁷. A analogia da imagem (neste caso fotográfica) é um substituto do real visível. Não somente da forma, da cor e do volume, ou de outra qualidade do sensível, mas também, e paralelamente, da função que o representado nessa imagem representa no mundo real e no quotidiano do seu autor.

Ao contrário de Donis Dondis¹⁶⁸ que sustenta a existência de uma sintaxe para a imagem visual, pensamos que a imagem contrariamente à linguagem verbal, não possui uma sintaxe que possa gerir a combinação das suas unidades significativas¹⁶⁹; mas não se trata de uma falta, porque, como nos mostrou Pierre Levy na sua “idéographie

¹⁶⁶ Aplicando as palavras que Lewis fez sobre os vários tipos de obras literárias, cf. LEWIS, Clive Staples – **Expérience de critique littéraire**. Paris: Gallimard, 1965.

¹⁶⁷ MONTEIRO, Paulo Filipe – **A Realidade das imagens do real**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. p. 486.

¹⁶⁸ Porque a linguagem verbal é um sistema paralelo da “linguagem” visual, Donis Dondis confronta linguagem e imagem e acha em ambas, elementos que em associação permitem uma melhor compreensão, quer se seja conhecedor ou não. O seu estudo diferencia a linguagem verbal da “linguagem” visual, mas reconhece nesta última alguns fundamentos sintáticos. Para ele e no contexto da alfabetização visual, «(...) sintaxis solo puede significar la disposición ordenada de partes.» e «La alfabetización visual nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el del lenguaje. (...) Por tanto, su estructura tiene una lógica que la alfabetidad visual es incapaz de alcanzar.». DONDIS, Donis – **La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. (Comunicación visual), pp. 25, 33.

¹⁶⁹ Para uma aproximação a este assunto conferir neste trabalho a sec. 3.2 (Alguns exemplos para uma generalizada (in)convencionalidade), pp. 151-162.

dynamique”¹⁷⁰, se essa sintaxe não existe é porque dela se não necessita. O que a linguagem constrói por meio de proposições, substantivos, verbos, etc., a imagem mostra-o directamente. Não restam dúvidas de que, mesmo se uma fotografia nos parece estranha, porquanto existirão elementos que, conjugados entre si, não se coadunam com a nossa realidade, poderemos no entanto reconhecer e compreender tais elementos individualmente, poderemos até tecer comentários a essas representações. Os elementos significam-se a si próprios e apenas adquirem o sentido de aparência da realidade quando se conjugam entre si. «Que as obras de arte, como mónadas sem janelas, “representem” o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar»¹⁷¹. Adorno esclarece-nos de que efectivamente a obra apenas nos remete para a realidade a que diz respeito, não pela imitação (entenda-se aqui imitação na sua condição de duplo), mas antes pelas suas próprias condições de dissemelhança com a realidade, que se traduz numa verdadeira semelhança. Os elementos da obra de arte, aqui considerados como mónadas, incontestavelmente apenas representam o que não são, mas indubitavelmente são considerados como essenciais para se atingir um *representamen*¹⁷², na sua globalidade.

Poderemos nós dizer, parafraseando Pierre Klossowski¹⁷³, que a imagem é especular e não especulação? O facto das obras de arte não se revelarem inteiramente poderá levar-nos a crer que é impossível as obras representarem qualquer coisa? Pensamos que não, porque, com efeito, as obras representam coisas ou seres, e também porque segundo os argumentos de Hegel, o que se torna impossível não é representar, mas ter de o fazer pela imitação das aparências das coisas, visto que não apreendemos a coisa em si. As obras que representam coisas podem não as imitar, não reproduzir as suas aparências. Entendemos este ponto de vista tendo em conta que elas não reproduzem fielmente as aparências objectivas (quase mensuráveis), na medida em que estas são do domínio da

¹⁷⁰ cf. LEVY, Pierre – **L'idéographie dynamique: vers une imagination artificielle?**. Paris: La Découverte, 1991.

¹⁷¹ ADORNO, Theodor – **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970. (Arte & Comunicação; 14). p. 16.

¹⁷² Na perspectiva Peirciana, cada signo é um “representamen” é algo que está em alguém por alguma coisa a qualquer respeito ou capacidade. Em oposição à tríade: referente – significado – significante, propõe respectivamente o quadrilátero: objecto – interpretante – representamen – fundamento. O “fundamento” estando a mais em relação ao clássico triângulo é definido como uma ideia, ou uma propriedade do signo e por isso mesmo é assumido como um outro interpretante.

¹⁷³ KLOSSOWSKI, Pierre – **La ressemblance**. Marselha: André Dimanche, 1984. p. 105.

particularidade individual e na medida em que elas reproduzem a percepção que temos das coisas.

As obras, mesmo as mais realistas, não reproduzem as aparências das coisas, mas revelam sob uma forma objectiva a maneira subjectiva que nós temos de representar as coisas. Adorno¹⁷⁴ diz-nos que as cópias da realidade apenas o são perifericamente, ou seja, se elas figuram tornam evidente, sob a forma de uma obra, o que nós vemos e como vemos. Por outras palavras, será dizer que em arte a representação das coisas é do domínio, não da imitação, mas sim da expressão da nossa subjectividade. Representar é exprimir e exprimir é objectivar uma relação vivida com a coisa representada. De facto, a nossa percepção é determinada pelo nosso estado físico e psicológico, pela cultura a que se pertence, pelos nossos conhecimentos. Não vemos simplesmente as coisas: vemo-las através da nossa subjectividade: a da nossa constituição física, sensorial e intelectual.

Por parte de quem a observa, a imagem, é sujeita a um simulacro, diríamos uma simulação dela mesma ou da realidade que ela eventualmente representa. Esse simular é a procura de uma perfeita analogia entre a imagem (realidade representada) e a realidade presente, por intermédio de um simulador subjectivo. Peraya e Meunier questionam:

«Qu'est ce que comprendre un dessin sinon se mettre en correspondance mimétique avec les formes perçues sur le dessin? (...) On comprendrait mal la perception de l'image – comme du reste la perception en générale – si on ne voyait dans cette activité qu'un simple traitement par le système visuel et nerveux de l'information portée par la lumière. La perception de l'image engage le corps percevant tout entier, elle est reprise mimétique des formes dessinées»¹⁷⁵.

Segundo estes autores, existe, portanto um simulacro, que cada indivíduo elabora em função do mundo que o rodeia. Assim, a compreensão da obra não passa apenas pela interpretação feita pelo sistema nervoso central devido à excitação de um órgão sensorial, produzida pelo meio exterior, mas é também a correlação mimética com toda a vivência do recriador. A fidelidade ao objecto simulado será submetida à necessidade de definir rigorosamente o que representa a imagem-objecto, pela maioria daqueles que são levados a olhá-la. Significa então saber quais as palavras que serão utilizadas para a simulação, descrevendo-a verbalmente.

¹⁷⁴ cf. ADORNO, Theodor, – **Experiência e criação artística**. Lisboa: Edições 70, imp. 2003. (Arte & Comunicação; 81). p. 49.

¹⁷⁵ PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre – **Introduction aux théories de la communication: Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique**. 2^a ed. Bruxelles: De Boeck, 1993. (Culture & Communication). p. 120.

Porque a nossa percepção é uma elaboração subjectiva, apreender qualquer coisa é formular uma interpretação pessoal. Assim, a máxima de Paul Klee (1879-1940) de que a arte não reproduz o visível, mas torna visível significa que reproduzir o visível seria representar a realidade visível, sensível de forma imitativa, o que não é possível. Tornar visível é tornar objectiva e sensível uma coisa que não pertence ao domínio do sensível, mas que é bem real. Tornar visível é portanto exprimir, sob uma forma sensível, qualquer coisa que não é sensível.

2.4 A obra como imagem de realidades existenciais

2.4.1 Fotografia – Um princípio da imagem absoluta

O século XIX foi fértil em invenções e revoluções tecnológicas, que mudaram profundamente não só a sociedade mas também a visão que essa sociedade tinha do mundo. Do ponto de vista artístico, a fotografia abalou o mundo pictórico por causa da sua veracidade, sem a passagem pela sensibilidade do fotógrafo.

A fotografia desenvolvida por vários investigadores, inventores e cientistas, é oficialmente considerada aparecida em 1839 com o daguerreótipo¹⁷⁶. Provocaria alguns anos mais tarde, uma reacção negativa da pintura académica. A objectividade fotográfica esteve numa corrida contra o modelo pictórico académico. A pintura de história, para quem o essencial era antes de mais a reprodução exacta, encontrou na fotografia um auxiliar ideal, tal como Antoine Wiertz o referiu: «(...) que não se acredite que a daguerreotipia mata a arte... quando a daguerreotipia, esta gigantesca criança, se desenvolver; quando toda a sua arte e força se tiver desenvolvido, virá o génio que, de repente, a pega pelos cornos e diz bem alto: anda cá! agora pertences-me! a partir de agora, trabalharemos juntos.»¹⁷⁷.

¹⁷⁶ A primeira fotografia surge em 1822 pela mão de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), mas apenas nos chegaram registos de 1826. No entanto, 1839 marca o aparecimento do daguerreótipo [Louis Daguerre (1789-1851)] e o início da era da fotografia.

¹⁷⁷ Antoine Wiertz cit. por BENJAMIN, Walter – **Sobre arte, técnica linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. (Antropos). pp. 133, 134.

O aparecimento da fotografia e, mais tarde, a descoberta da chapa em tricomia, para fotografia a cores¹⁷⁸, vêm questionar e ampliar a forma de se ver a realidade, contribuindo para a sua melhor compreensão, na medida em que a fotografia não é mais do que um processo de amplificação da objectivante capacidade do órgão visual humano. E como a fotografia permite a apreensão de muitas coisas que, sem ela, seria impossível (por exemplo os registos de movimento de objectos ou pessoas), os pintores agarraram esta potencialidade e transpuseram-na para as suas criações, ampliando portanto o conhecimento da realidade. O seu aparecimento desvirtuou em certa medida o Naturalismo, pois uma nova realidade se afigurava mais surpreendente, sobretudo, porque jogava com a novidade e o moderno. Compreensivelmente, este aparecimento actuava de forma muito profunda, não por ser uma tecnologia (mais uma), mas sim porque ela própria (tecnologia/fotografia) se aproximava de algo já preexistente, condição necessária para a sua aceitação, sobretudo numa cultura que se pode considerar céptica, devido ao desconhecimento das vantagens e inconvenientes da novidade. A preexistência da figuração fez da fotografia uma tecnologia por excelência, isto porque a vivenciação de todas as referências pictóricas que antecederam o aparecimento da fotografia, fez com que esta não fosse somente uma mera novidade, mas sim um prolongamento da figuração, pelo que o abandono da arte dita figurativa evidenciou-se naturalmente e de forma gradual até uma actualidade, que tende a “menosprezar” as formas de arte que se fundam na representação figurativa.

Por necessidade, os pintores foram os primeiros a dar o devido valor à fotografia. Por exemplo, o pintor de batalhas Adolphe Yvon (1817-1893) decide fazer uma interpretação da batalha de Solférino¹⁷⁹ (figs. 13, 14), com o Imperador no seu meio. Mas essa parecia uma ideia impossível, pois submeter o Imperador a inúmeras sessões de preparação da obra seria demasiado ousado e penoso, daí que a solução estava na fotografia. Acompanhado do fotógrafo Auguste Bisson (1814-1876), ele coloca o imperador na pose desejada e, num óptimo cenário de luz, obtém o modelo ideal para o seu trabalho.

¹⁷⁸ Investigação e invento da tricomia pelos industriais e irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), em 1903.

¹⁷⁹ A batalha de Solférino teve lugar a 24 de Junho de 1859, entre o exército franco-sardo de Napoleão III (1808-1873), contra o exército austriaco de François-Joseph (1830-1916). O conflito tem origem na promessa feita por Napoleão, ao rei Victor-Emmanuel II (1820-1878) de o ajudar a fazer a unidade da Itália em troca da Sabóia e Nice.



Fig. 13 | Adolphe Yvon, *Estudo para a batalha de Solférino: Napoleão III*, 1861.



Fig. 14 | Adolphe Yvon, *Batalha de Solférino*, 1861.

A fotografia adquire, para os pintores, a dimensão de esquisso e possibilitou-lhes uma visão diferente (mais realista) dos pormenores que pretendiam incluir nas suas obras. Esta tecnologia oferecia potencialidades que nenhuma outra disponibilizava, sobretudo no que diz respeito à sua imediatidade sensorial. De facto, a fotografia é a única manifestação de imediatismo do acontecimento icónico. Mesmo que esta seja manipulada para correcção de defeitos ou para seu aperfeiçoamento e, por conseguinte, possa julgar-se diferente do

seu original (entenda-se, do real), nunca divergirá muito da sua forma inicial. Barthes comparando-a ao desenho diferencia-os:

«(...) la photographie (dans son état littéral), en raison de sa nature absolument analogique, semble bien constituer un message sans code. Cependant l'analyse structurale de l'image doit ici se spécifier, car de toutes les images, seule la photographie possède le pouvoir de transmettre l'information (littérale) sans la former à l'aide de signes discontinus et de règles de transformation. Il faut donc opposer la photographie, message sans code, au dessin, qui, même dénoté, est un message codé. La nature codée du dessin apparaît à trois niveaux: d'abord, reproduire un objet ou une scène par le dessin oblige à un ensemble de transpositions réglées; il n'existe pas une nature de la copie picturale, et les codes de transposition sont historiques (notamment en ce qui concerne la perspective); ensuite l'opération du dessin (le codage) oblige tout de suite à un certain partage entre le signifiant et l'insignifiant: le dessin ne reproduit pas tout, et souvent même fort peu de choses, sans cesser cependant d'être un message fort, alors que la photographie, si elle peut choisir son sujet, son cadre et son angle, ne peut intervenir à l'intérieur de l'objet (sauf truquage); autrement dit, la dénotation du dessin est moins pure que la dénotation photographique, car il n'y a jamais de dessin sans style; enfin, comme tous les codes, le dessin exige un apprentissage (Saussure attribuait une grande importance à ce fait sémiologique). Le codage du message dénoté a-t-il des conséquences sur le message connoté? Il est certain que le codage de la lettre prépare et facilite la connotation, puisqu'il dispose déjà un certain discontinu dans l'image: la "facture" d'un dessin constitue déjà une connotation; mais en même temps, dans la mesure où le dessin affiche son codage, le rapport des deux messages se trouve profondément modifié; ce n'est plus le rapport d'une nature et d'une culture (comme dans le cas de la photographie), c'est le rapport de deux cultures: la "morale" du dessin n'est pas celle de la photographie.

Dans la photographie, en effet - du moins au niveau du message littéral, le rapport des signifiés et des signifiants n'est pas de "transformation" mais d'"enregistrement", et l'absence de code renforce évidemment le mythe du "naturel" photographique: la scène est là, captée mécaniquement, mais non humainement (le mécanique est ici gage d'objectivité); les interventions de l'homme sur la photographie (cadrage, distance, lumière, flou, filé, etc.) appartiennent toutes en effet au plan de connotation; tout se passe comme s'il y avait au départ (même utopique) une photographie brute (frontale et nette), sur laquelle l'homme disposerait, grâce à certaines techniques, les signes issus du code culturel»¹⁸⁰.

Barthes coloca em confronto a fotografia e o desenho, mas este poderia mesmo ser substituído por outras expressões, como a pintura, que não perderia o sentido das suas ideias. Esta dualidade é muito interessante, visto que coloca em campos diametralmente opostos duas categorias de imagens que, pela sua natureza, são inconfundíveis. No desenho, expressão que carece de regras para a sua concretização, poderão distinguir-se dois aspectos: o da conotação e o da denotação. Este último será mais ou menos evidenciado consoante a maior ou menor força de expressão. No caso do desenho hiper-realista, verificamos que existe uma aproximação àquilo que é a fotografia, e por

¹⁸⁰ BARTHES, Roland - Rhétorique de l'image. **Communications**. Paris: Seuil. n° 4, (1964), p. 46.

consequente a sua aproximação à realidade aumenta. Os seus signos, somados e agrupados entre si, formam um todo que permite uma maior denotação dessa mesma realidade. Quando o desenho se afasta de uma maior denotação, assistimos a uma redução das regras e criamos situações de menor riqueza sgnica, que tem como consequência uma menor aproximação à realidade, e logicamente, um afastamento do realismo da fotografia, em favor de uma maior conotação. A denotação torna-se inversamente proporcional à conotação.

O desenho penetra no interior da realidade, ao passo que a fotografia não tem essa permissão. Por isso, o desenho, contrariamente à fotografia é muito forte no seu conteúdo. O desenho, não reproduzindo todo o visível, ignora o significado e faz prevalecer o significante. Contrariamente ao desenho, na fotografia as relações do significado e do significante não são de transformação, mas sim de reprodução e todas as manipulações que possam ser geradas no seu seio podem ser consideradas como elementos que aceleram e enriquecem a sua conotação. Os aperfeiçoamentos técnicos da imagem fotográfica são apenas dirigidos num sentido: o da sua melhor compreensão.

Em matéria de observação directa, a fotografia ultrapassa, no que diz respeito ao realismo, aquilo que a pintura podia fazer no fim do século XIX e o conflito não tardou a nascer entre esta nova tecnologia e a arte académica. De facto, a arte mais prejudicada com a chegada da fotografia foi precisamente aquela que correspondia à cópia da natureza, sem transformação, aquela que deveria satisfazer o receptor conformado.

Quando a questão basilar que a fotografia levantou (de ser ou não uma arte) é re-equacionada pelos mais conservadores, os fotógrafos fazem tentativas para modificar essa situação. A fotografia arruma a pintura numa perfeita “impossibilidade”¹⁸¹ de desenvolvimento. Daí uma das grandes relutâncias em afirmar a fotografia como uma forma de expressão superior, a incluir nas gavetas das belas artes. A fotografia desviou-se, em determinado momento de um intuito mais pictural, afirmando-se como um meio de registo de factos¹⁸², pelo que teve grande utilização na imprensa. Mas foi precisamente esse realismo instalado pela imprensa que afastou opiniões. Então, se o absolutismo

¹⁸¹ cf. LYOTARD, Jean-François – **O Inumano - Considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. (Margens; 3). p. 123.

¹⁸² Alguns dos mestres mais conhecidos, tais como, Jean-François Millet (1814-1875), Édouard Manet (1832-1883), Gustave Courbet (1819-1877) e Eugène Delacroix (1798-1863), declararam-se absolutamente seduzidos pelas vantagens evidentes da técnica e militam em seu favor, tendo pictoricamente empreendido este propósito.

bidimensional era a pintura e depois a gravura, havia que desenvolver meios de aproximar a fotografia dessas formas de expressão. Se a fotografia imitasse a pintura, talvez assim fosse considerada uma arte maior, donde alguns fotógrafos terem explorado essa possibilidade através de montagens fotográficas, por meio de diversos negativos e por encenações, tudo baseado num classicismo que convinha à actualidade. Exemplo notório desta “apropriação” do modelo clássico por parte da fotografia é a obra “Os dois caminhos da vida” de Oscar Rejlander (1813-1875) (fig. 15), a quem podemos atribuir uma forte relação com as obras de William Hogarth (1697-1764), mormente com “A Orgia”, cena III de “The Rake’s Progress” (fig. 16).



Fig. 15 | Oscar Rejlander, *Os dois caminhos da vida*, 1857.



Fig. 16 | William Hogarth, *A orgia*, cena III de *The rake's progress*, c. 1734.

Mas esta controvérsia só se tornou mais evidente por volta de 1890, com o movimento secessionista¹⁸³, quando este buscava um efeito dinamizador na fotografia, próximo do Academismo e do Naturalismo, mas afastado de qualquer vínculo científico-tecnológico. Também eles desenvolveram pesquisas sobre a imitação de ideias próximas do Romantismo. Desta vez, os secessionistas não obtinham os seus resultados através de imagens múltiplas, mas sim dominando os processos de revelação, a fim de conseguirem variados efeitos finais. Este movimento, pode dizer-se, contribuiu para o afastamento do “valor de culto” da fotografia, porque veio permitir uma maior aproximação do público a essas imagens, nomeadamente em exposições, daí que segundo Benjamin¹⁸⁴, o “valor de exposição” sobrepõe-se ao “valor de culto”. É deste modo que a fotografia começa a tomar forma enquanto modelo artístico, pois a partir deste momento, ela adquire uma nova dimensão, passando gradualmente a ocupar um lugar na cena artística. Deixa de ser uma mera fixação imagética com o objectivo de memorizar uma determinada situação (o retrato e.g.), para se expandir para o campo dos objectos artísticos, tornando possível a discussão em se redor, cada vez menos depreciativa. A fotografia tencionava ocupar o lugar da pintura, tudo fazendo para se aproximar dela e em certa medida ultrapassá-la, apoiando-se no argumento da novidade tecnológica, que concomitantemente se renovava.

Esta afectação da fotografia à pintura assemelhando-se-lhe, atribui-lhe outras características de representação. Já não se trata de cenas factuais, mas sim de manipulações factuais, ou seja, existe uma encenação que dissimula a realidade tal como ela deveria existir. O fruidor não reconheceria essa realidade, mas mesmo assim poderia identificá-la e associá-la com outras próximas. A obra “Os dois caminhos da vida” não é facilmente reconhecível como realidade, estando talvez mais perto da encenação teatral do que da vida

¹⁸³ A fotografia precisava de afirmar-se como uma área artística e necessitava de distinguir-se da mera imagem de informação visual. É com este desiderato que Edward Steichen (1879-1973) funda em 1902 (dura até 1916) o movimento fotessecessão. Este, descendente do pictoralismo (corrente fotográfica que procura aproximar a fotografia da pintura e “água-forte”, privilegiando a intervenção humana para obter os seus efeitos), defendia que as fotografias não deveriam ser obtidas por intermédio de qualquer manipulação fotográfica, como vinha acontecendo anteriormente no pictoralismo. A intenção dos seguidores deste movimento era libertar a fotografia da dominação da pintura.

¹⁸⁴ Para Walter Benjamin o “valor de culto” (aquele que promove a distância entre o fruidor e a obra de arte) é progressivamente substituído pelo “valor de exposição” (ao contrário do “valor de culto”, o “valor de exposição” aproxima a obra e o fruidor, por meio da sua reprodutibilidade, trata-se por conseguinte de um “valor de cópia”) e no caso concreto da reprodutibilidade da fotografia centrou-se um maior interesse desta para exposições, do que propriamente no seu valor particular. cf. BENJAMIN, Walter – A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, pp. 84-88.

real, mas transpõe-nos para outro mundo, o do deleite pessoal, esse sim identificado e reconhecido por todos nós.

Desde o seu aparecimento, a fotografia andou sempre muito a reboque da pintura e, quando surge a modernidade, os seus propósitos alteram-se e levantam-se novamente, como seria de esperar, dúvidas quanto a ser ou não avalizada como obra de arte. Ela acompanhou o desenvolvimento das outras artes, explorando as três vertentes do século XX (a Abstracção, o Expressionismo e o Surrealismo), tendo-se raras vezes afastado da realidade. É precisamente esta expressão realística da fotografia que interessa questionar, porque afinal é a fotografia que se encontra mais próxima da realidade. Todas as correntes referidas tiveram um papel fundamental no curso da história da fotografia, mas nenhuma das três se aproximou de um realismo fiel à correspondente realidade.

A proximidade da fotografia realista, que cria o elo de ligação entre o espectador e a fotografia, é originada pela sua permeabilidade. Essa união é tolerada pela plenitude de conhecimentos e vivência, que o humano possui e que “coloca” em prática sempre que é confrontado com a visualização de uma imagem. Se se trata de uma imagem realista, esta situação é facilitada por virtude de todas as características que aquela encerra. A fotografia de Arko Datta¹⁸⁵ (1969-), prémio *World Press Photo* 2004 (fig. 17), traduz bem o sofrimento de uma mulher prostrada ao lado de um morto. Mas, numa análise superficial, quem garante que está morto? Quem diz se é homem ou mulher? Quem afirma onde acontece tal situação (Tamil Nadu, Índia)? Será que esta fotografia é consequência do tsunami que devastou a Índia em 2004? O instantâneo refere-se à Índia?

¹⁸⁵ Fotógrafo indiano da Agência Reuters



Fig. 17 | Arko Datta (Agência Reuters), *Mulher chora parente morto no tsunami, Índia, 2004.*

Como é claro, apesar da total clarividência dos elementos que constituem a obra, mesmo assim surgirão dúvidas quanto à mesma, porque desde logo a representação fotográfica não corresponde efectivamente à realidade, como sublinha Peraya e Meunier¹⁸⁶, questionando a similitude da imagem, dizendo que o melhor (verdadeiro) signo icónico de uma dada representação é a própria realidade. Assim, a fotografia é uma questão de “graus”¹⁸⁷ onde se vai do mais ao menos ou, segundo Moles, uma espécie de “escala de iconicidade”¹⁸⁸ onde para além das oposições extremas, há lugar a meios-terminos.

Na fotografia de Arko Datta, não há dúvida de que a figura central é uma mulher e verifica-se que esta está prostrada no chão e não noutra superfície qualquer; portanto, há elementos inequívocos na fotografia, mas outros pelo contrário, já levantam dúvidas. É o caso do braço, que não sabemos se pertence a um homem ou uma mulher.

Voltando à questão da representação fotográfica, Brecht (1898-1956) escreveu: «(...) cada vez menos, uma simples “reprodução da realidade” diz alguma coisa sobre a mesma. Uma reprodução da fábrica Krupp ou da AEG quase nada diz sobre estas instituições.»¹⁸⁹. De modo semelhante, também esta fotografia não revela nada da sua realidade ou, pelo menos, da sua absoluta realidade. Lyotard elucida bem isto ao afirmar que a fotografia «Fixa os estados, na sua instabilidade suspendida, isola-os uns dos outros,

¹⁸⁶ cf. PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁷ ECO, Umberto – *Sémiologie des messages visuels. Communications*. Paris: Seuil. n° 15, (1970), p. 26.

¹⁸⁸ cf. MOLES, Abraham; ROHMER, Elisabeth – *L'image: communication fonctionnelle*. Paris: Casterman, 1981. (Synthèses Contemporaines).

¹⁸⁹ Bertolt Brecht cit. por BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 133.

não restitui a sintaxe que os une»¹⁹⁰. E porque os signos icónicos apresentam as coisas cuja presença se impõe fora de qualquer referência, o primeiro analista da “linguagem” cinematográfica, Christian Metz, sublinha: «Un gros plan de revolver ne signifie pas “revolver” (unité lexicale purement virtuelle), mais signifie au moins, et sans parler des connotations, “Voici un revolver”. Il emporte avec lui son actualisation, une sorte de “voici”»¹⁹¹. Também a este respeito, refere Alexandre Santos: «(...) a fotografia longe de ser acesso objectivo ao real, é acesso a uma parte ínfima deste. É permanência indicial de algo que esteve ali, mas que não dá ao espectador mais do que esta informação»¹⁹².

Qualquer que seja a fotografia, ela estará no domínio do instante e do isolado e consequentemente transporta apenas a sua personalidade. E a sua personalidade será a circunstância de uma temporalidade. Uma teia de aranha poderá significar a proximidade de uma aranha, mas também uma referência de “há muito tempo”¹⁹³. A imagem tem uma temporalidade que não corresponde à do momento real porque, a imagem é caracteristicamente descontínua. Daí que poderemos falar de várias temporalidades entre as quais se registam hiatos que quebram a temporalidade da “imagem” real. De resto, poderíamos constituir uma sequência de várias imagens (várias temporalidades descontínuas) referentes a uma determinada cena; poderíamos apresentar 25 ou 30 imagens desse momento (temporalidade real), para evitar o isolamento proposto pela fotografia, mas desviarmo-nos-íamos forçosamente do que caracteriza a fotografia e entraríamos noutra domínio – o do filme. A propósito, Metz sublinha que «(...) la photo est si inapte à raconter que quand elle veut le faire elle devient cinéma. Le roman-photos n'est pas un dérivé de la photo mais du cinéma. Une photo isolée ne peut rien raconter; bien sur! Mais pourquoi faut-il que par un étrange corollaire deux photos juxtaposées soient forcées de raconter quelque chose? Passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage.»¹⁹⁴.

No caso da fotografia de Arko Datta, teríamos de criar uma “fotonovela” para podermos absorver todos os elementos que a compõem. Seria necessária uma sequência

¹⁹⁰ LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹¹ METZ, Christian – Le cinéma: langue ou langage?. *Communications*. Paris: Seuil. n.º 4, (1964), p. 76.

¹⁹² SANTOS, Alexandre – **Do cinematográfico na arte contemporânea**. In ENCONTRO A ARTE PESQUISA 2003, Brasília. “A Arte pesquisa”. Brasília: Mestrado em Artes/UnB, 2003. Vol. II, p.17.

¹⁹³ Barthes aponta seis processos (técnicas) de conotação de uma fotografia (sendo um deles os “Objectos”) que criam associações de ideias (teia de aranha = há muito tempo). Os outros processos de conotação são: a Trucagem, a Pose, a Fotogenia, o Esteticismo e a Sintaxe. A este respeito cf. BARTHES, Roland – **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, imp. 1984. (Signos; 42). pp. 17-20.

¹⁹⁴ METZ, Christian, *op. cit.*, p. 63.

imagética que nos permitisse compreender em “absoluto” o acontecimento. Desde logo, seria fundamental acrescentar dados sobre o “onde”, o “porquê”, “o quem”, o “quando”, etc.

A foto, tal como se apresenta, é demonstrativa de várias relatividades, consoante a maior ou menor flutuação das características a que ela diz respeito, porque cada uma delas representará apenas uma parte para aceder à totalidade da compreensão da obra. Metz explica-nos isto do seguinte modo: «(...) l’image est comme un mot, la séquence est comme une phrase, une séquence se construit d’images comme une phrase de mots»¹⁹⁵. Também Victor Burgin¹⁹⁶, se refere à imagem fotográfica com a designação de “texto fotográfico”, isto porque ela, assim como um texto, é informada por uma diversidade de códigos.

O maior paradigma da imagem fotográfica encontra-se na publicidade e vem demonstrar que a imagem entendida como convencional perdeu toda a sua força singular, tornando-se perfeitamente obsoleta. A imagem publicitária é entendida pelo público de forma fácil e transparente pois, com o cariz mercantilista e comercial que carrega – onde a «(...) esteticidade se subdetermina à pragmaticidade»¹⁹⁷ – tem de ser informativa, simbólica e produzir efeitos particulares, não só afectivos, mas também cognitivos, bastando para tal que contenha elementos que sejam um dado adquirido à partida, que levam à sua denotação.

A análise da imagética com tais características exige, como Paulo Serra refere: «(...) um tipo de comunicação, “directa” e “imediata”, que transcreve e cita “resultados e factos”, “exige a certeza” e assenta no (suposto) acordo e compreensão entre o que supõe e o que recebe a exposição. Uma linguagem que, como se diria hoje, seja o mais “objectiva” e “informativa” possível, de modo a proporcionar uma imagem transparente da realidade»¹⁹⁸. Efectivamente, esta relação da imagem publicitária, com a realidade distingue-a notoriamente da imagem artística, pelas certezas que confere e pela sua imediatidade sígnica, completamente ausente na imagética artística, devido principalmente

¹⁹⁵ METZ, Christian, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁶ cf. BURGIN, Victor – **The end of art theory**. Londres: Macmillan, 1986. pp. 20-21.

¹⁹⁷ BARBOSA, Pedro – **Arte, comunicação & semiótica**. Porto: UFP [Universidade Fernando Pessoa], 2002. p. 34.

¹⁹⁸ SERRA, Paulo – **Comunicação e transparência - A comunicação indirecta**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, Aveiro. “Repensar os Media: novos contextos da Comunicação e da Informação”, [Actas em CD-ROM]. Aveiro: SOPCOM [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação], 2005. ISBN 972-789-163-2. p. 2032.

à diferença entre forma e conteúdo. Ao contrário, as informações gráficas, nos termos de Metz¹⁹⁹, são frases no imperativo. Ora, o processo necessário para correctamente concluir a efectivação de uma dada circunstância, seja ela imagem, vídeo, ou multimédia é de facto conclusivo quanto à sua *telia*, visto que lhe confere o estatuto de conhecimento público.

Situando-nos na retórica da imagem de Roland Barthes²⁰⁰ verificamos que ela explora esta questão, salientando que é condição necessária para a compreensão imediata do conteúdo da imagem esta ser constituída por elementos que sejam facilmente reconhecíveis. Mas, para serem reconhecíveis, terão de ser previamente percebidos, teremos de contactar com eles e compreendê-los. Não podemos gostar ou desgostar de algo se não o tivermos provado. também não podemos compreender uma frase se algumas palavras não forem do âmbito do nosso conhecimento, tal como não podemos entender uma imagem se as várias “imagens” que a compõem não forem por sua vez compreendidas.

Acabar com a relatividade da fotografia seria passarmos a compreendê-la melhor. Esta relatividade é sinónimo de ambiguidade, porque «As fotografias não são nunca tão fáceis de decodificar quanto podem parecer, e geralmente estão abertas a várias leituras.»²⁰¹. Peraya e Meunier dizem-nos que «L’image, parce qu’elle est simple projection subjective, supporte et même favorise dans certain cas l’ambiguïté»²⁰², mas abrem excepções, não aplicando esta proposição ao que eles designam como “imagem referencial”, ou seja, à fotografia de imprensa ou imagens científicas, ou ainda nos casos em que o criador quer significar alguma coisa de concreto e de muito preciso sobre a sua realidade ou a envolvente. Isto compreende-se em parte, visto que tais imagens são produzidas com a intenção de tornar claro. Todavia, como vimos com a fotografia de Arko Datta, dificilmente poderemos encontrar excepções na fotografia artística que sustentem esta ideia de “referencialidade” imagética. Com efeito, apesar da fotografia referida ser uma imagem de imprensa, logo com uma função referencial, tem contudo uma grande presença estética. Apesar disto, ela personifica um acontecimento que teve o seu desenrolar e que a imagem não fixou.

¹⁹⁹ cf. METZ, Christian, *op. cit.*, p. 87.

²⁰⁰ Barthes verifica metodologicamente as suas afirmações com o artigo “Rhétorique de l’image”, que foi a primeira análise semiológica de uma imagem figurativa. Apesar de uma imagem publicitária reveste-se de grande importância para a compreensão de uma “linguística imagética”. cf. BARTHES, Roland – Rhétorique de l’image. **Communications**. Paris: Seuil. n° 4, (1964), pp. 40-51.

²⁰¹ FISKE, John – **Introdução ao estudo da comunicação**. 5ª ed. Porto: Asa, 1999. p. 32.

²⁰² PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 178.

Como é claro, não podemos questionar a indubitável diferença existencial entre uma fotografia, como aquela a que o exemplo se refere e uma imagem publicitária, que parece estar próxima do que Peraya e Meunier pretendem afirmar. Ambas têm uma função a cumprir, que de resto é sensivelmente a mesma, e ambas tiram partido do sentido estético para atingir os seus objectivos. No entanto, a primeira, por acentuada força de expressão afasta-se da sua *telia*, distanciando-se pois também da imagem publicitária. Enquanto que, na imagem publicitária, fica claro que o seu aspecto formal tem por objectivo a apresentação do seu conteúdo, na fotografia do exemplo ficará a dúvida quanto ao “para quê?”, se nos detivermos na sua função, ou ao “o quê” se procurarmos conhecer o seu conteúdo. As respostas a estas e outras questões não poderão ser esclarecidas com imagens, porque elas são intrínsecas à obra e pertencem ao domínio do criador da mesma. A causa da toma fotográfica está consideravelmente aliada ao acontecimento em si, mas a clara razão para tal decisão fotográfica permanecerá oculta até ser evidenciada pelo seu autor.

A própria relatividade da fotografia começa não no conjunto imagético, mas desde logo nos elementos que o constituem. O desejo do fotógrafo de registar apenas o antebraço do indivíduo, supostamente morto, esteve em consonância com a atitude estética, muito comum no século XX, de tomar a parte pelo todo. Deste modo, prefigura-se uma morte pela incorporação da parte física de um humano. Portanto, a fotografia não só está dependente dos elementos que lhe estão próximos (por exemplo, a associação da mulher e do braço ou da mulher e da sua expressão) mas também das imagens para que esses elementos – isolados ou em conjunto – nos remetem. A similaridade que cada um de nós congemma e atribui a cada elemento ou conjunto de elementos remete-nos para realidades complementares, que ajudam a evidenciar o ponto de partida, que neste caso é a imagem de Arko Datta. Estamos a falar de outras realidades, que não são mais do que imagens. Assim, as fotografias ou as imagens, de um modo geral, são complementadas por outras imagens que intrinsecamente nos pertencem e que são despoletadas sempre que existe interrogação. Essas imagens complementares ajudam a organizar mentalmente o sentido da imagem absoluta e só nos deparamos com essas imagens elementares, quando nos ininterrogamos sobre a imagem no seu todo. Se não percebemos a imagem de Arko Datta iremos tentar entendê-la pelas suas unidades mais simples.

Como é evidente, apesar da formulação de novas realidades que contextualizam a imagem que se apresenta, esta será sempre do domínio da pessoalidade, pelo que, mesmo assim, fica por encontrar resposta para muitas perguntas, sendo estas apenas desvendadas pela mediatização da fotografia ou pelo exacto enquadramento cronológico aliado à mediatização do acontecimento pelos *mass media* porque, como diz Alexandre Santos, «(...) a fotografia, assim como o cinema, têm, em comum, a necessidade de discursos complementares»²⁰³. Deste modo, apesar da fotografia ser encarada como “multi-segmentada”, existem mecanismos que a orientam para uma ordenação coerente, exterior à própria fotografia, sendo que esta é uma das suas pretensões. Deste modo, o resultado obtido pela mediatização imagética poderemos dizer que é um bom exemplo visual da “psychologie des foules”²⁰⁴; por outro lado, se a fotografia tem um cariz mais abstracto, então ela sai do âmbito do conhecido, porque se afasta do universo do fruidor, ficando apenas limitada à sua imediatidade sensorial. Neste caso existem várias gradações de subjectividade. A obra de David Hockney (1937-), “Shoes” (fig. 18), está repleta de elementos que, de forma fantástica, originam um todo. É criado um puzzle inserido numa espécie de “janela albertiana”, onde o espectador é levado a construir uma determinada realidade. Para além de elementos de relativa evidência, também existem outros que apenas indiciam e que, por conseguinte apenas entram no todo imagético por força de alguma coerência estabelecida. O espectador é levado a recriar um cenário individual subjectivo e forçado a gesticular a sua imaginação, de modo a encontrar uma “solução” para a obra.

²⁰³ SANTOS, Alexandre – **Do cinematográfico na arte contemporânea**. In *op. cit., loc. cit.*

²⁰⁴ cf. LE BON, Gustave – **Psychologie des foules**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1947. (Bibliothèque de philosophie contemporaine).



Fig. 18 | David Hockney, *Shoes, Kyoto*, 1983.

Mas este tipo de recriação deixa de existir, a partir do momento em que desaparecem quaisquer referências, que o fruidor possa trabalhar, no sentido de estabelecer a compreensão da obra. “Trajectória de ejaculação”, de Andres Serrano (1950-) (fig. 19), só é minimamente compreendido, depois de conhecer o título, mas, mesmo assim poderão surgir muitas dúvidas, visto que não se trata de uma temática habitualmente abordada, sendo antes vista como algo que não é pensável, talvez pela imensurabilidade de uma trajetória espermica. A simplicidade da imagem é sinónima de invulgaridade. Tal representação imagética não pertence ao mundo da nossa compreensão, mas antes ao imaginário individual, sendo que este será sempre baseado em reconstituições imagéticas e nunca projectado com total objectividade, que permita uma identificação com objectiva coerência. Quer isto dizer que essa imagem estará sempre afastada de qualquer idealização convencional.



Fig. 19 | Andres Serrano, *Sem Título XIV (Trajectória de ejaculação)*, 1989.

Actualmente, a fotografia pode ser considerada como o veículo pós-moderno por excelência, porque baseia-se num conjunto de paradoxos que são privilegiados na estética e no questionamento em torno da função da arte e da representação. Jean Baudrillard²⁰⁵, fala-nos de um “*simulacrum* industrial”; para ele, a fotografia não tem heranças, é desprovida de passado, mas por isso mesmo e pela força do novo e da novidade, faz surgir uma nova geração de signos. Para ele, a fotografia é técnica e conseqüentemente passível de ser reproduzida, perdendo toda a singularidade do objecto artístico e passando a participar num mundo de múltiplos visuais. Esta referência a Baudrillard remete-nos obrigatoriamente para o ensaio de Walter Benjamin²⁰⁶ acerca da reprodutibilidade técnica. Benjamin eleva a fotografia a elemento transmissor que conduz à democratização da arte; por outro lado, considera que a técnica da fotografia, apesar de permitir a sua reprodutibilidade, também é um meio produtor de novas significações e novos sentidos. Deste modo, a fotografia perde o estatuto de originalidade e autenticidade estética necessárias ao consumo democrático. A representação fotográfica vem permitir ao observador ter do objecto uma visão renovada, imprimindo-lhe pois, desta forma, uma nova significação. Ainda segundo Benjamin, este processo vai permitir a alteração das mentalidades sociais, com o objectivo de uma renovação da experiência estética e da chamada “crise contemporânea”.

Mas esta representação presente na fotografia cultiva-se pela dupla representação, ou seja, a representação propriamente dita e a re-presentação: a representação de uma dada situação real e a re-presentação, que é uma re-apresentação dessa mesma realidade. A primeira, poderá estar mais ligada aos conteúdos, pois é aqui que o autor elabora a sua interpretação da realidade codificando-a por intermédio de meios que podem ou não atingir eficazmente os seus fins; por sua vez, a re-presentação não é mais do que uma estampagem física da situação em concreto, uma duplicação da realidade natural é o banal da imagem, reconhecido quer colectiva²⁰⁷, quer individualmente.

²⁰⁵ BAUDRILLARD, Jean – *L'Échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976. (Bibliothèque des sciences humaines). pp. 85-89 [Le simulacre industriel].

²⁰⁶ cf. BENJAMIN, Walter – A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, pp. 75-113.

²⁰⁷ Mesmo que colectivamente considerada como um somatório de elementos visuais, todos eles são reconhecíveis. Não se trata aqui das suas conjugações, mas sim dos seus reconhecimentos enquanto elementos pertencentes ao universo do observador. Claro está, que mesmo assim poderá haver variações culturais quanto a alguns elementos que poderão dificultar a compreensão do considerado mais banal, e como se compreende facilmente dificultará a subsequência do processo artístico que acaba no fruidor.

Na imagem fotográfica está presente, uma consciência de *l'avoir été-là* do objecto, ao contrário de um *être là*²⁰⁸. A fotografia é mais do que parece e apresenta-se como algo que é efectivo e que revela a sua existência. Ela faz prova da sua autenticidade. Ela mostra-se noutra tempo. O seu espaço de observação é o de ontem; contudo, a sua presença, a sua realidade é de hoje. Barthes fala-nos de uma “irrealidade real”, já que a mensagem fotográfica, tida como sem código e por isso rica na sua denotação, por um lado é “irreal”, visto que nos é apresentado o “aqui”, enquanto por outro lado, o “real” é o seu “ter estado lá”, é o que permite, no fundo, identificarmos qualquer imagem como algo de fotográfico, é o *trompe l'oeil* mais perfeito, face ao qual ninguém sai enganado, por virtude do realmente conhecido e não do virtualmente conhecido.

Barthes faz questão de se referir à fotografia como *sans code*, mas esta ideia de considerar a fotografia como uma representação imagética desprovida de um código para o seu entendimento é compreensível, em virtude daquilo que caracteriza a fotografia, mas de outro modo poderemos questionar se toda a gratuitidade que a fotografia oferece não poderá ser sustentada por um código assente na percepção humana. Para Lindekens existe efectivamente um código:

«Nous croyons que l'image photographique-filmique (et les autres types d'images aussi, d'ailleurs) doit être tenue pour codée, et même, pour mieux dire, multicodée. Dans cette perspective, l'acte perceptif est la manifestation d'un décodage; manifestation dont la nature reste néanmoins cachée, inconsciente, et qui plus est, camouflée par un principe d'illusion qui préside à la lecture de toute image, et en vertu duquel l'analogon passe pour le composant directement dominant, sinon exclusif, et spontanément reconnu, ou du moins identifié par des automatismes psycho-sociaux qui, en approximation, font aisément office de spontanéité. Plus précisément, nous entendons ainsi que l'image photographique-filmique doit être considérée comme codée au niveau de ce que l'on pourrait tenir pour substance et forme d'un signifiant iconique, sans exclure, nous le soulignons, d'autres codes, et, en particulier, ceux de l'analogon et de la verbalisation implicite-explicite.»²⁰⁹.

Sabemos bem que a obra de arte não existe para nós antes de a conhecermos. O conhecimento de toda a realidade – e a fotografia é apenas uma entre muitas – advém da percepção que se teve da mesma. São processos vivenciais que desenvolvem em nós um confronto com a realidade, de modo a estabelecer uma determinada iconicidade e que tem como principal função o reconhecimento dessa mesma realidade, o voltar a conhecer,

²⁰⁸ Esta concepção Barthesiana é uma referência ao espaço-tempo, onde se faz alusão ao local imediato e temporal anterior. A fotografia é isso mesmo é a imediatidade do espaço, num tempo que já foi.

²⁰⁹ LINDEKENS, René – **Essais de sémiotique visuelle: le photographique, le filmique, le graphique**. Paris: Klincksieck, 1976. (Sémiosis; 1). p. 14.

conhecer de outro modo. A mimese fotográfica é ilusória e transformadora. Ela induz-nos a participar num outro mundo, o da representação ou, melhor dizendo, da re-apresentação, mas sem antes o termos percebido na sua elementaridade. Estaremos então perante um novo mundo, sempre que haja qualquer actividade de representação porque, ao “espelhar-se” a realidade natural, estamos certamente a desenvolver um mecanismo de conformidade, em que essa realidade é adulterada, ainda que discretamente. Como nos diz Michel Denis «Des processus d'abstraction sont à l'oeuvre dans la plupart des activités de représentation, et peut-être faut-il dire: dans toute activité de représentation. Même le dessin le plus détaillé, même la photographie réalisée avec le grain le plus fin, ne conservent pas, et ne restituent donc pas, tous les caractères de l'objet représenté»²¹⁰. Ora, desde o momento em que pretendemos equiparar a representação à realidade, estamos forçosamente a manipular as suas características intrínsecas e de uma forma globalizante, toda a obra.

Toda a representação, por mais realista que possa ser, obedece a uma descodificação, precisamente porque ela apenas confere uma verdadeira realidade quando se desoculta em absoluto. A nossa percepção passa a ser o factor primordial na tradução dessa representação e por conseguinte do entendimento dessa realidade re-apresentada e parafraseando Lindekens²¹¹, qualquer imagem está presa aos modelos culturais impostos pela sociedade em que está inserida e portanto, a descodificação de uma imagem fotográfica faz-se pela descodificação dos modelos culturais de uma dada sociedade.

Portanto existe uma descodificação não do objecto, mas sim das suas disposições culturais. O retrato, elaborado da forma mais realista possível, somente terá validade de reconhecimento se existir, por parte de quem o observa, uma tentativa de correspondência desse *analogon*, quer dizer, da identificação das características que compõem essa imagem, baseada nos princípios culturais que regem o sistema onde tudo se desenrola. Não se está aqui a fazer referência aos elementos básicos da imagem, mas sim ao seu reconhecimento, apoiado no somatório desses mesmos elementos que compõem essa imagem. É evidente que essa trivialidade está inerente, mas nem sempre alcançável. Por exemplo, os problemas fisiológicos são barreiras para o entendimento das obras. Aos cegos de nascença pode ser explicado o significado da palavra “carro”, mas, se ele não perceber o objecto “carro”, não poderá nunca formular uma ideia exacta do que é um carro e, nesse sentido, na

²¹⁰ DENIS, Michel, *op. cit.*, p. 23.

²¹¹ LINDEKENS, René, *op. cit.*, p. 46.

fotografia para cegos, dificilmente ele reconhecerá essa realidade estampada, devido à supressão da sua sensorialidade visual. Entende-se pois, que nestes casos e outros semelhantes, onde a fisiologia seja um factor determinante, não haverá re-conhecimento porquanto isso implicaria o conhecimento prévio da realidade.

A percepção leva então ao conhecimento (Entendimento) da representação que por sua vez, permite ao observador uma apreciação, uma selecção dos conteúdos da imagem e finalmente uma atribuição de valor (significação)²¹². Não parece de todo correcto desconsiderar estas passagens no processo, em detrimento de um *sans code* da imagem fotográfica. O código é pois intrínseco à fotografia, são os signos da imagem que estão no seu lugar. Como nos diz Lindekens, as imagens fotográficas são multicodeificadas, sobretudo se as assumirmos como imagens que, pela sua natureza (fotográfica), captam objectivamente toda a realidade com ínfimo pormenor, conduzindo a obra final a um repositório de elementos que caracterizam a realidade.

A máquina, mais do que qualquer expressão humana, desperta toda a realidade “afotográfica”²¹³ objectivamente, não fosse a máquina fotográfica possuidora de uma “objectiva” e não de uma “subjectiva”, e é desse modo que a fotografia se enriquece. Através desta objectividade, a fotografia toma o lugar de uma segunda realidade, criando no fruidor a impressão de já conhecido. Este aspecto faltará em maior ou menor grau nas outras artes plásticas, visto que as outras expressões, podendo denotar com muita evidência, nunca traduzirão com a mesma harmonia toda a realidade. A pintura, por exemplo, será francamente mais fraca na sua denotação, em consequência da captação da realidade por parte do artista, que será bem menos “rica”²¹⁴ do que a da máquina fotográfica. Em oposição, outras formas de expressão terão uma maior riqueza de conteúdo. Não estará pois tanto em jogo a objectividade física, mas sim a sua

²¹² Doguet, de modo semelhante atribui quatro graus na recepção da arte, a saber, “faire percevoir”, “faire comprendre”, “faire évaluer” e “faire vivre”. Cf. DOGUET, Jean-Paul – **L’art comme communication - Pour une re-définition de l’art**. Paris: Armand Colin, 2007. p. 153.

²¹³ Termos emprestado a Souriau e adaptado ao contexto. Souriau distingue a realidade “afilmiq” (aquela que existe, independentemente da realidade do filme), a realidade “profilmique” (gravado pela câmara), realidade “filmographique” (o filme como objecto físico), realidade do ecrã (ou “filmophanique”), realidade “diégétique”, realidade do espectador e realidade do criador. cf. SOURIAU, Etienne – La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. **Revue internationale de filmologie**. Paris. n° 7-8, (Maio de 1951), pp. 231-240.

²¹⁴ Rica no sentido da captação integral da realidade. Esta “riqueza” é discutível, porque em algumas áreas de saber, outras expressões sobrepoem-se à fotografia, por exemplo, em arqueologia o desenho é uma forma de expressão por excelência. Esta permite registar e evidenciar o objecto de uma forma mais profunda, indo de encontro à visão particular que o arqueólogo tem no momento do objecto – leitura estratigráfica.

intrinsicidade; não o mundo exterior, mas sim o mundo interior; não um mundo perceptível por todos nós, mas sim um mundo de retiro.

2.4.2 Holografia – Paradigma da imagem absoluta

Como verificámos, a fotografia é uma tecnologia de que os artistas se apropriaram e que se traduz por uma semelhança bidimensional e plana da realidade. Ainda que ofereça características que traduzam essa realidade, elas correspondem a uma relação equívoca, se quisermos, a uma incomunicação. A holografia, poderemos dizer, é uma amplificação das características da fotografia, de tal modo que ficam colmatadas as “deficiências” desta, ao ponto de criar confusão imagética. De facto, a tecnologia que melhor traduz a ideia de totalidade, no que diz respeito à explicitação dos registos é sem dúvida a holografia. Esta adiciona algo mais à fotografia – a tridimensionalidade e a paralaxe. A holografia, com todas as características da fotografia torna-se mais presente, envolve mais o observador, faz com que este se interpenetre na obra, de tal modo que fica a fazer parte de um jogo virtual, onde existe uma grande semelhança com a realidade retratada. Como nos diz Isabel Azevedo²¹⁵, ela deixa de representar visualmente o objecto, para passar a conter toda a sua informação visual.

Durante todo o século XX, a arte “evoluiu” e enveredou por caminhos que privilegiam a interactividade. Não se estranhe, por isso, que alguns modos de representação tenham cimentado uma posição fundamentalmente direccionada para a participação do público. A holografia é uma dessas artes mediáticas que propicia ao receptor da obra um permanente envolvimento espacial, não pela duplicação, mas antes pela *mimesis* da informação visual e espacial da realidade primeira. As representações holográficas evocam a referência a uma qualquer realidade, por tradução literal e unívoca dela mesma. A holografia tridimensional regista ou “escreve” toda a realidade, porque capta toda a informação existente na luz no momento do registo.

²¹⁵ AZEVEDO, Maria Isabel – **A luz como material plástico**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. Tese de Doutoramento em Estudos de Arte apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. p. 101.

Ao longo dos anos, a arte foi-se transformando. As mudanças sócio-históricas, as diversas alterações do conhecimento e as inovações tecnológicas são factores que contribuíram para que os modos de percepção das obras se alterassem. A holografia artística e os modos de a entender são um exemplo dessas modificações. As formas de ver a matéria, o tempo e o espaço mudaram simultaneamente com ela. Estas novas mudanças, sobretudo os novos tratamentos do tempo e espaço, colocam a holografia no topo da representatividade imagética. As grandes semelhanças, entre a realidade primeira e a sua representação são fruto de um *medium* tecnológico que permite uma total correspondência entre uma e outra.

A holografia, descoberta em 1948²¹⁶, apenas se desenvolveu plenamente após a descoberta do laser. Então, rapidamente foi testada como uma aplicação, sendo um novo *medium* para uso em criações artísticas. Inicialmente, as imagens holográficas eram muito coladas à realidade do objecto, mas rapidamente se autonomizaram, desenvolvendo vários tipos de propostas, conforme a sensibilidade de cada artista, tal como acontecia com as outras tecnologias e materiais. Hoje, a holografia adquire uma nova importância, pelo que podemos dizer que, com ela, também surgiu um novo conceito plástico. De facto, muitos são os artistas que experimentaram esta tecnologia e com ela concretizaram um novo registo da realidade. Por outro lado, convirá não olvidar que o fruidor desempenha um papel cada vez mais importante nos processos de criação, colocando questões sobre o artista e a natureza da obra. Desvanecem-se estéticas obsoletas, propagando-se, em contrapartida interfaces tecnológicos, que fazem uso de circunstâncias sensoriais e extra-sensoriais, em processos multidiversificados, onde a emoção e as significações são altamente realçadas.

A realidade é sempre o ponto de partida para qualquer criação artística e, na holografia, esta realidade acaba por ser espelhada na obra. Por esta razão podemos dizer que a holografia é um registo “total” da realidade. Registo, porque fixa, numa placa emulsionada, de alta resolução, as franjas de interferência resultantes de feixes da mesma frequência e coerentes²¹⁷; e “total”, porque o resultado desse registo corresponderá a uma tradução mimética e plurívoca da realidade que lhe deu origem. É esta “totalidade” que

²¹⁶ Denis Gabor (1900-1979) foi em 1948, o inventor da holografia, mas esta só foi desenvolvida na década de 60, graças à descoberta do laser.

²¹⁷ A luz libertada pelo laser é “coerente”, ou seja todos os fotões do mesmo movem-se de forma organizada, paralelamente e na mesma direcção, e com um único comprimento de onda, i.e., uma única cor.

propicia ao fruidor um envolvimento constante com a obra. Poderá esse registo consubstanciar-se num processo de comunicação? Afinal, esse registo é o resultado diametral e fiel de uma dada realidade e explicita essa realidade convincentemente. Se a linguagem escrita e oral permite irrefutavelmente a comunicação, não menos verdade é o facto de elas serem equívocas. Ora, dadas as grandes semelhanças que a holografia possui com a linguagem, visto que também ela “fala”, também carrega uma enorme carga ambígua, poderá parecer paradoxal o facto de simultaneamente a considerarmos equívoca e inequívoca, mas de outro modo não seria possível. Uma coisa é a sua essência e outra será a sua aplicação contextual e artística. Considera-se, pois, que a “comunicação” é confirmada pela transmissão inequívoca das suas características, mas a relação dessas características entre si e entre estas e o fruidor é inevitavelmente uma relação equívoca. Não podemos esquecer que, não obstante a holografia ser uma representação exacta da realidade, ela não é essa realidade, o que permite concluir que a delimitação²¹⁸ da sua representação olvida algumas características, sejam elas físicas ou meramente de outra ordem.

O plano da obra expressa-se, não de forma equívoca, mas antes como uma duplicação da realidade, incorporando todas as suas características. Para Rosa Oliveira «(...) olhar para um holograma é como ver um objecto através duma janela, de maneira que a sugestão do espaço pode ser interpretada como se da realidade se tratasse»²¹⁹. Cria-se, pois, uma *mimesis* de toda a informação visual e espacial da realidade primeira, uma espécie de palimpsesto imagético onde, num determinado suporte, encontraremos uma sucessão de elementos que narram a objectualidade física da realidade/tema, como se de um texto que existe sobre outro texto se tratasse. Não se trata, no entanto, de prostrar a realidade primeira, mas sim de lhe dar outro sentido existencial. Caso contrário, estar-se-ia a criar processos documentais e não artísticos.

É nesta transliteração que o efeito de uma possível comunicação se perde, porque, se um ponto na realidade corresponde a um ponto representado, esse mesmo ponto corresponderá a múltiplas formas dentro de cada um de nós. Por isso, dentro do efeito

²¹⁸ O holograma embora fiel é uma representação parcial da realidade, isto se tomarmos em consideração, que para além da realidade representada existem outras realidades. A realidade física circundante, ou a sua contextualização escapam à sua representação. Pode então falar-se de uma delimitação.

²¹⁹ OLIVEIRA, Rosa Maria – **Pintar com luz – Holografia e criação artística**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2000. Tese de doutoramento em Design apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. p. 57.

especular, toda a tradução literal da realidade submete-se a novas interpretações, auxiliadas por processos “transartísticos”, se quisermos na linguagem de Genette, “transtextuais”²²⁰ (fig. 20). Com efeito, a holografia artística só existe pela sua artisticidade, quer dizer, pelas características que a tornam obra de arte – uma paraexistencialidade. Neste contexto, a relação dos vários elementos inerentes à sua criação, favorecem a sua interpretação. A obra estará portanto sustentada e alicerçada por um rol de elementos assessoriais, alguns dos quais lhe são exteriores e a ajudam a correlacionar-se no contexto em que se encontra. Por outro lado, são as suas características de amplitude, comprimento e fases de ondas electromagnéticas (a luz) que argumentam em favor de uma *mimesis*, evidenciando um complexo jogo de relações que, por sua vez, permitem a evidência de diversos momentos espaciais. Tal só é possível porque, de facto, cada ponto do objecto impressiona toda a placa e cada ponto desta é uma visão de conjunto. A quadrimimensionalidade criada é um prolongamento da realidade primeira. Criam-se vários momentos em que se desenvolvem quatro dimensões: o “antes”, o “agora” e o “depois”. Este, por sua vez, inclui os diversos pontos de vista, que sucessivamente se vão alterando com a deslocação do fruidor. Todos esses momentos se complementam e correlacionam mutuamente.

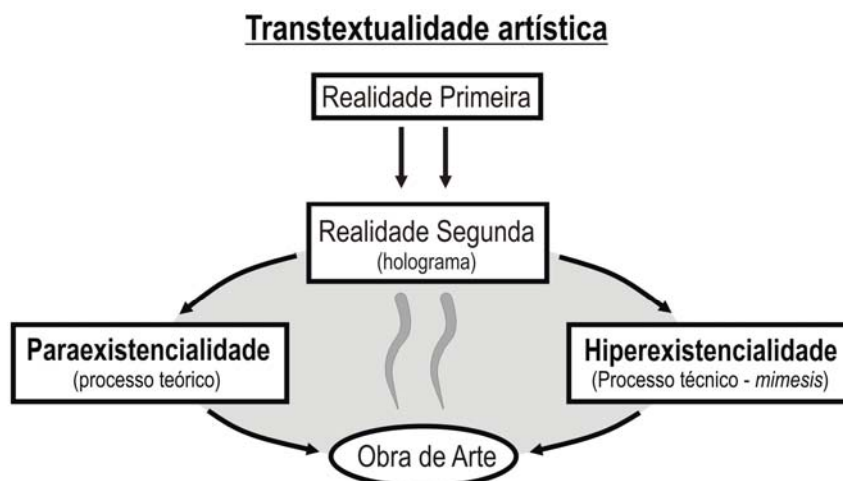


Fig. 20 | Esquema de transtextualidade artística da holografia.

²²⁰ cf. GENETTE, Gérard – **Palimpsestes – La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982. (poétique). pp. 7-14. cf ainda, MARTINEZ, Elisa – **O sistema das exposições de arte e seus modos de transtextualidade**. In CONGRESSO BRASILEIRO DE CIENCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30, Santos. “Mercado e comunicação na sociedade digital”. [Actas em CD-ROM]. Santos: Intercom [Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação], 2007. ISBN 978-85-88537-26-6. Também disponível em versão Postscript em: <URL:http://www.adtevento.com.br/intercom/2007/resumos/R1058-1.pdf>.

Se os cubistas pretendiam a representação do objecto na sua total dimensão, a holografia vem concretizar tal desiderato. Trata-se de uma realidade directamente relacionada com a realidade segunda. Esta relação (hiperexistencialista) é digamos, a maior evidência da holografia 3D, visto que ela abandona a alusão às tradicionais técnicas artísticas e passa a ser uma “ilusão”, uma vez que corresponde à realidade primeira de forma absoluta, mas nunca chega a sê-lo. Ela “narra” e “fala” sobre a primeira realidade, sobre os seus conteúdos, sobre aquilo a que corresponde. A holografia já não se apoia apenas sobre um *medium*, mas sobre um processo em constante acção.

Saliente-se ainda, o facto desta sequência, que vai da realidade primeira até à obra de arte, passando pelos vários processos que legitimam a holografia como obra de arte, apenas ficar completa após a efectivação dos seus elementos exteriores (tais como as referências à obra) e após o cumprimento da similitude entre a realidade primeira e a realidade segunda. No fundo, entre realidade primeira e obra de arte (imagem holográfica), encontra-se a representação da realidade primeira (holograma), que só será efectuada como obra de arte após a observância desses factores.

São as ínfimas partículas de emulsão, a amplitude, comprimento e fases de ondas electromagnéticas (a luz) e no registo de microscópicas ondas de interferência luminosas, que é formada a nossa racionalidade à realidade segunda e são estes factores, que permitem extrair a realidade física, para mudar virtualmente de espaço e de tempo, desvendando literalmente a realidade segunda. É devido aos factores informacionais do holograma que temos acesso à realidade primeira, jogando com o tempo e o espaço. Ainda que o suporte seja físico e facilmente visível, este desaparece estreitando o laço entre o espaço e a representação e entre esta e o fruidor.

Esta realidade virtual criada pela holografia suscita uma interacção com o tempo e espaço, permitindo-nos deduzir novas e diferentes concepções estéticas, segundo as diferentes modalidades holográficas, e por conseguinte incrementar novas razões taxionómicas. Analisar a holografia será antes de mais apreender a realidade primeira e racionalizá-la, criando uma equiparação biunívoca. Questionar uma realidade sintética (no sentido de artificial) é, antes de mais reconhecer a amplitude sónica da realidade primeira e promover a sua especulação, no sentido do apuramento do seu verdadeiro significado estético/holográfico. A posição do fruidor será claramente orientada por estas relações de

dicotomia, uma vez que a realidade primeira se desdobra e adquire uma nova extensão que, embora semelhante, pertence ao domínio da significação.

A totalidade de informação, que a representação holográfica oferece traduz-se num paralelismo conivente com a realidade primeira e logicamente submete-se à pluralidade de significações por partes dos fruidores. Se bem que estas novas concepções possam evocar a referência à realidade primeira correspondente, existirão contudo diversas interpretações da obra, em virtude do absoluto desconhecimento da realidade primeira, inviabilizando pois a conotação desta com uma possível comunicação. Portanto, o fruidor apreende, explora e formula novas significações. Note-se que a descrição da realidade primeira levada a cabo pela holografia é igualmente possível nas atitudes mais actuais e abstractas, em que a realidade primeira (o objecto) tem origem nas interferências de ondas de luz. Porém, poderá não ser identificável uma directa relação entre esta realidade e representação holográfica. Nestes casos, a tradução linear mantém-se, mas perde-se a informação que complementa a realidade primeira e, conseqüentemente, a fruição dispersa-se. Amplia-se a equivocidade, a compreensão distorce-se e a fruição resulta apenas da transmissão das características físicas da obra, do puramente visível. A pluralidade de opiniões aumenta e a obra enriquece-se.

Estaremos com certeza a evocar momentos de compreensão e de “diálogo” e, entre a natureza objectiva invariável e a factualidade espaciovectorial, de uma representação tridimensional. Esta técnica é um registo de imagem virtual idêntica à realidade, com a mesma paralaxe existente quando se vê um objecto real, sem haver necessidade de recorrer a nenhum auxiliar da visão. Questionar uma realidade sintética será paralelamente criticar o que lhe deu origem na sua total dimensão e levar a descobrir a possível posição do fruidor perante um mundo que, não sendo imaginário, pode ser especulativo de uma realidade imaginária, em virtude do absoluto desconhecimento dessa mesma realidade. Na verdade, a holografia é uma nova realidade que o sujeito fruidor apreende e explora, formulando novas significações, igualmente paralelas à realidade primeira, mas sempre diferentes desta, só assim se compreendendo a sua artisticidade.

A holografia, enquanto teatro da realidade, é nos dias de hoje o maior paradigma da imagem absoluta. Na sua acepção etimológica, ela “escreve tudo”, é portanto o registo de uma infinidade de interferogramas, indo criar uma interacção, seja num mundo que simula a realidade, seja num mundo simbólico ou imaginário. É nesta relação de dependência, em

que uma realidade descreve a outra, e na multidimensionalidade do espaço e do tempo, que a obra se enobrece.

2.5 Autotelia da obra de arte

Poderemos nós falar de uma finalidade estética da arte, em oposição a uma finalidade lógica da ciência? Poderemos nós dizer que a arte está ao serviço da comunicação e que tem por fim o veicular de algo que o artista pretende transmitir?

Desde a sua origem que a arte se quer “desinteressada”²²¹, porque se encontra mais virada para a criação do que para a função, que é o objectivo da ciência. A utilidade da obra de arte, encarada como objecto, não é o seu primeiro desiderato. Por essa razão, a arte é desinteressada e, nas palavras de Forest²²², ela está em atraso porque ainda não conseguiu equiparar-se à ciência em termos de utilidade. Ninguém espera que uma obra de Picasso (1881-1973) sirva uma função que não seja dar prazer na sua contemplação. Contrariamente, não há indícios de que a pintura rupestre tenha tido uma função de embelezamento; antes parece ter tido uma finalidade mágico-simbólica. Bem mais tarde, as construções medievais retomam este princípio, com o fim de conseguirem a elevação moral e espiritual do homem e desse modo se aproximarem de Deus. Evidentemente, para se conseguir tal desiderato, haveria que formar a população e por isso as pinturas e esculturas passam a ter uma função pedagógica, fazendo veicular as mensagens que a igreja pretendia.

Durante muito tempo, a arte designou o saber-fazer artesanal ou os modos de produção. Em grego, os termos “poiésis” (ποίησις) e “technê” (τέχνη) abrangiam indiferentemente o trabalho dos artistas e dos artesãos. Apesar das diversas utilizações da palavra arte, o termo conota uma actividade humana que visa a criação de uma certa

²²¹ Segundo Kant, o prazer desinteressado (sem finalidade exterior - utilidade) é o que é comum a todo o humano e o sentimento destes é um prazer universalmente partilhado, por isso ele nos possa falar de uma “finalidade sem fim” cf. KANT, Emmanuel – **Critique de la faculté de juger**. 3ª ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974. (Bibliothèque des Textes Philosophiques), especialmente a primeira parte: Critique de la faculté de juger esthétique, pp. 49-177.

²²² FOREST, Fred – Manifeste pour une esthétique de la communication. In AA. VV. – **Esthétique des arts médiatiques**. Sainte-Foy [Quebec]: Université du Québec, 1995. Vol. I. p. 37.

harmonia e ordem (mesmo que na desordem). É a partir do século XVIII que se começa a estabelecer a distinção entre a arte do artista (criador original), a qual não seria transmissível por conhecimentos nem passível de aprendizagem, e o artesão possuidor de conhecimento técnico, passível de ser transmitido de geração em geração. É neste momento que se dá a distinção entre “belas artes” e “artes e ofícios” e conseqüentemente surge uma nova concepção da arte. A arte define-se então por um conjunto de práticas desprovidas de visão técnica e utilitária, tendo unicamente por fim a representação do belo (um fim em si mesmo), o que se opõe radicalmente ao conceito de “útil”. Com efeito, no sentido lato, significa o que tem o seu valor não em si mesmo e no sentido restrito segundo Tolstói²²³ refere-se ao que serve à vida, conduzindo o homem à felicidade.

A obra de arte é uma ferramenta social, que se inscreve no contexto socio-político. Pelos seus questionamentos, ela é o reflexo não só das preocupações de uma época, mas também dos indivíduos dessa época. Trata-se de um meio visível que interpela o espectador e desperta a compreensão do homem da sua época, porque a arte é um espelho de cada período histórico. No entanto, na medida em que a obra assenta numa pessoalidade, ela carrega toda uma carga sgnica que se torna unilateral. Por isso, o entendimento da mesma escapa, por virtude da ausência de um esquema de tradução da realidade imposta pelo criador, o que faz com que a arte não seja uma simples fotocópia sociológica. Assim, mesmo que à partida possamos associar uma função social à obra de arte, cedo se percebe que ela pode ser assumida pelo artista, aceite pela sociedade, mas nunca compreendida por esta. É quase como se um objecto de design fosse desenvolvido para cumprir uma determinada função, e na sua posição prática, ele se tornasse tão excessivamente expressivo que inviabilizasse qualquer utilização²²⁴. Deste modo, estaríamos a incluir esse objecto mais no campo da arte do que da produção industrial.

Kant na sua “Crítica do gosto”²²⁵, demonstra-nos que, quando julgamos uma obra de arte, temos um sentimento de finalização dessa obra, fazendo parecer que ela coincide com um fim que se concretiza. Mas Kant realça que não somos capazes de definir por conceitos essa finalização. Portanto, ele conclui que o julgamento do belo aplica-se aos objectos que dão um sentimento de finalidade, de corresponderem a uma intenção clara,

²²³ TOLSTOÏ, Léon – **Qu'est-ce que l'art?**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], D.L. 2006. (Quadrige). p. 61 e sgg., 197 e sgg.

²²⁴ De resto, muitos criadores de design e moda seguem este princípio, como forma de assegurarem uma posição artística para os seus trabalhos.

²²⁵ cf. KANT, Emmanuel, *op. cit.*

sem que haja uma finalidade evidente na origem do objecto. Compreende-se facilmente este pensamento se atentarmos que nenhum artista poderá com efeito explicar o fim visado pela sua obra. Se ele o faz, então esta não pertence ao domínio artístico. Se o objectivo de um pintor ou outro artista é suscitar contestação junto dos fruidores, poderemos avaliar o sucesso da sua obra, por exemplo, pela quantidade de abaixo-assinados que a contestam. No entanto, se a obra tiver unicamente como conteúdo esta finalidade, então ela não passa de um mero objecto técnico, cumpre uma função de eficácia e logicamente não tem qualquer dimensão artística.

A obra tem portanto uma finalidade indeterminada – uma finalidade sem fim, se quisermos usar a terminologia adorniana²²⁶, uma objectividade não objectivada, ou, na variante kantiana de Strawson²²⁷, uma função sem função. Também Théophile Gautier foi defensor da ideia de “arte pela arte”²²⁸. Para o movimento da “arte pela arte” esta vive independente da moral e da política e recusa tudo o que tenha um cariz sentimental e que transmita ideias ou morais. O que interessa fazer prevalecer é portanto a beleza.

Talvez não faça sentido falarmos de uma função da arte, mas será com certeza necessário precisar se, além da sua função primeira de produzir o belo, ela não pode, em segunda instância, ser útil. Poderá ela ser dotada de um interesse prático, nomeadamente de comunicação? A arte, sendo autotélica, não carrega uma função comunicacional, mas, como verificámos, poderá intencionalmente fazer veicular uma mensagem que «(...) não possui a simples função transitiva de conduzir ao sentido: ela possui um valor em si mesma, uma mensagem-objecto.»²²⁹. O fruidor da obra de arte, ao apreendê-la, fá-lo não pela possível intenção comunicacional do seu criador, mas antes pelo resultado da criação, pelo “sentimento de finalização”. A obra pode não possuir uma função comunicacional,

²²⁶ cf. ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 53.

²²⁷ cf. STRAWSON, Peter – **Aesthetic appraisal and works of art**. In LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein – **Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology**. Oxford: Blackwell, 2003. Texto originalmente publicado em: STRAWSON, Peter – **Freedom and Resentment**. Londres: Methuen, 1974, pp. 178-188.

²²⁸ O precursor do Parnasianismo, Théophile Gautier (1811-1872), opunha-se aos excessos líricos do Romantismo, defendendo que a arte não deveria ser útil, tendo unicamente como fim a beleza. «Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c’est l’expression de quelque besoin, et ceux de l’homme sont ignobles et dégoûtant, comme sa pauvre et infirme nature. – L’endroit le plus utile d’une maison, ce sont les latrines.» cf. GAUTIER, Théophile – **Mademoiselle de Maupin**. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895. p. 22. Esta fórmula aparece pela primeira vez em 1818, pela mão de Victor Cousin (1792-1867), que, com um pensamento espiritualista, postula uma autonomia do belo, «Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l’art pour l’art», cf. COUSIN, Victor – **Du vrai, du beau & du bien**. Paris: Didier et Ce, Libraires-Éditeurs, 1869. p. 224.

²²⁹ GUIRAUD, Pierre – **A semiologia**. 4ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 63.

mas por vezes incita a agir. Porém, o que promove essa acção não é a obra em si (porque escapa a qualquer finalidade), mas sim a sua recepção. A finalidade da arte será uma garantia do receptor e não da obra, porque esta contém a sua própria justificação, sendo o receptor que lhe determina as finalidades práticas das suas múltiplas acções. São exemplos, as sensibilizações ecológicas promovidas pela arte, os fins didácticos e terapêuticos, os fins sociais, etc. Talvez por isso se perceba porque não pode existir um estado político sem um estado cultural. Portanto, a obra é um objecto que não tem nenhum valor e nenhuma função fora de si mesma, e não tem outra justificação para além da sua própria existência, mas pode ter determinações práticas. Tal como nos diz Bernardo Pinto de Almeida, ela «(...) não serve para nada»²³⁰ e ainda que possa cumprir outras funções ela «Não se esgota também aí, não se define aí o seu território...»²³¹. Para Nietzsche ela é «(...) o grande estímulo da vida»²³², ajudando no aperfeiçoamento humano. Por essa razão, ele não considera que deva ser desprovida de finalidade e logicamente nega uma “arte pela arte”, porque a relação da arte com a vida é inseparável dos valores que aquela gera. O artista por intermédio da arte é uma figura actuante e moralizante, nas suas palavras um “génio da comunicação”²³³.

*
* *
*

²³⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto – **As imagens e as coisas**. Porto: Campo das Letras, 2002. p. 61.

²³¹ *idem, ibidem*

²³² NIETZSCHE, Friedrich – **Crepúsculo dos ídolos**. Lisboa: Edições 70, D.L. 1985. (Textos filosóficos; 3). p. 85.

²³³ *idem, ibidem*, p. 86.

CAPÍTULO III

A arte como não-comunicação: problemática geral

L'art n'est pas communication parce que celle-ci n'est qu'action
Bernard Stiegler

3.1 Uma dificuldade de comunicação

O desenvolvimento do capítulo que se segue corresponde à primeira parte do título da tese deste trabalho e pretende questionar, mas acima de tudo defender uma posição contrária à comunicação na arte. Este tópico não pretende desenvolver-se adentro da hipótese da dificuldade de concretização de uma comunicação na arte, porque o que é difícil também é concretizável. Não é, pois, esse o sentido que se pretende dar a este ponto do trabalho. Ele pretende, antes, considerar o substantivo dificuldade como um obstáculo incontornável; se quisermos, uma impossibilidade de comunicação.

Parece que o lugar-comum, de encarar a arte como comunicação, e a discussão em torno disso, é devido fundamentalmente ao emprego indevido e imoderado, talvez pouco reflectido, do termo comunicação.

Para a existência de uma comunicação convencional serão necessárias entre outras coisas, duas pessoas. Em qualquer processo artístico se verifica esta condição. No entanto, será também imprescindível a existência de transmissão biunívoca “perfeita”, para se concluir um processo de comunicação. Na perspectiva praxiológica, entende-se por “perfeita” a ausência de equivocidade, o verdadeiro colocar em comum. Parece redundância, mas a associação da arte à comunicação deve-se, em parte, ao facto da arte ser realizada por humanos com destino a outros humanos. Ora, a comunicação faz-se

inevitavelmente com a presença de humanos, o que em certa medida aproxima comunicação e arte; mas, por outro lado, talvez seja uma convergência semântica, ou um conservadorismo inabalável. Pouco importa. Senão, vejamos: desde quando comunicamos com um televisor? Desde quando comunicamos com uma orquestra sinfônica? Desde quando comunicamos com uma pintura, ou com o seu criador (ausente)? E juntamente com Dirk Baecker podemos ainda questionar:

«Como se pode seriamente designar arte como comunicação, quando ela trata da formação de coisas, do uso de matéria e substância, da experiência com som, imagem, cheiro e forma e sua dissipação, de um interesse em forma e medium, e sobretudo daquilo que escapa à comunicação, daquilo que nos seus momentos mais bem sucedidos só pode ser respondido com o silêncio, pois é belo e elevado, chocante e sublime, desconcertante e sereno? E qual observador pode ter a idéia de afirmar que, em relação à arte – como comunicação – se trata de observações, enquanto a arte justamente se destaca pelo interesse no inobservável, no invisível, no não registrado e naquilo que se esquia?»²³⁴.

Mounin²³⁵ fala-nos de uma não-comunicação no teatro, na medida em que, segundo ele, os actores, que tomam o papel de emissores, e os espectadores, o de receptores, são sempre os mesmos a intervir no processo, em que cada um assume apenas a sua posição, quer de emissor, quer de receptor, nunca havendo troca de papéis. Por outro lado, a sua ideia baseia-se também no código em causa. Para a existência de comunicação, os espectadores deveriam partilhar do mesmo código, ou seja, segundo ele, os espectadores deveriam relacionar-se e responder aos actores por meio de teatro, o que efectivamente não acontece. De facto, só há comunicação no verdadeiro sentido do termo quando há simetria e bidireccionalidade entre os indivíduos participantes, ainda que Coelho Netto²³⁶ se oponha a esta ideia, referindo que a indistinção entre palco e plateia no teatro contemporâneo leva a que actores e espectadores trabalhem em conjunto e portanto deste modo passa a haver uma troca de papéis entre o emissor e o receptor, existindo igualmente a utilização de um mesmo código.

²³⁴ BAECKER, Dirk – **O endereçamento da arte**; trad. Mônica Fichtner [Em linha]. [Consult. Set. 2008]. p. 3. Disponível em WWW:<[URL:http://www.ufrgs.br/setordealemao/projetos_pesquisa/michael_korfmann/teoria_dos_sistemas_o_enderecamento_da_arte.pdf](http://www.ufrgs.br/setordealemao/projetos_pesquisa/michael_korfmann/teoria_dos_sistemas_o_enderecamento_da_arte.pdf)>. Original publicado em BAECKER, Dirk – Die Adresse der Kunst. In: FOHRMANN, Jürgen; MÜLLER, Harro (Hrsg.) – **Systemtheorie der literatur**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996. p.82-105.

²³⁵ cf. MOUNIN, Georges – **Introduction à la semiologie**. Paris: Éditions de Minuit, 1970. (Le sens commun). pp. 87-94.

²³⁶ COELHO NETTO, J. Teixeira – **Semiótica, informação, comunicação: diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates; 168). pp. 43-45.

Mas a representação contemporânea que Coelho Netto propõe estará no âmbito do teatro ou, antes, do *happening*? O espectador pode efectivamente participar nas relações de representação da obra em causa, mas será este um receptor que se transforma no emissor, ou antes um elemento mediador do artista para interagir com o mundo? Poderá o teatro e as restantes artes, como sugere Pedro Barbosa²³⁷, transformar a “vidência” na “vivência estética”? O código do artista não é um simples código, ainda que utilize a linguagem verbal ou gestual: está, pelo contrário, repleto de significações. Podemos então mesmo assim, dizer que estarão ambos na posse de códigos comuns? Esta questão é de pouca importância para o *Kunst in Kopf*²³⁸, ou Arte Conceptual, que não atribui a necessidade de um código comum para as mensagens a transmitir, porque a sua existência na mente do criador é suficientemente válida, interessando apenas isso – que seja um conhecimento unilateral.

Esta questão da simetria e do código, como é evidente, não é profundamente rigorosa, porque aquela nem sempre é atingida – basta que entre ambas as partes os conhecimentos ou o status social sejam diferentes, para que também se produzam resultados desiguais – apesar disto, ambas as partes podem ser equilibradas. Ainda que um médico possuía uma linguagem específica, isso não limita a relação que ele possa estabelecer com o seu doente. A bidireccionalidade, por outro lado, será uma exigência necessária para se estabelecer um processo de comunicação, o que de facto não acontece com as artes, onde «O que predomina é a relação unidireccional, em que o emissor tem a iniciativa da mensagem, do código, do contexto e do contacto, assumindo assim um poder praticamente absoluto (...)»²³⁹. Ainda segundo Adriano Duarte Rodrigues é por esta razão que «(...) muitos autores propõem designar a Comunicação Social como “informação”, “mass media”, “difusão”. Além da ambiguidade do termo “comunicação”, que exige diálogo, o termo “social” é um pleonasma, visto não existir comunicação que não seja socialmente determinada»²⁴⁰. Segundo Maurice Blanchot²⁴¹ não existe retroação, nem sequer simetria no processo comunicativo. Para ele, a comunicação transita algo de estranho, qualquer coisa que não tem relação com nenhuma das partes intervenientes no

²³⁷ BARBOSA, Pedro – **Arte, comunicação & semiótica**. Porto: UFP [Universidade Fernando Pessoa], 2002. p. 55. cf. ainda a este respeito do mesmo livro “Por um teatro vivencial”, pp. 205-216.

²³⁸ Arte na cabeça.

²³⁹ RODRIGUES, Adriano Duarte – **A comunicação social: noção, história, linguagem**. Lisboa: Vega, [199-?]. (Ciências da Linguagem; 15). p. 23.

²⁴⁰ *idem, ibidem*

²⁴¹ cf. BLANCHOT, Maurice – **A conversa infinita**. São Paulo: Editora Escuta, 2001.

processo e por isso não tem qualidade de precisão. Ela nunca diz exactamente o que quer dizer, mas flutua em torno dessa exactidão.

Um político, ao proferir um discurso para milhões de pessoas, não comunica com elas, na melhor das hipóteses, transmite-lhes uma mensagem. Também muito do ensino actual assenta numa base informativa em vez de despoletar a comunicação²⁴² junto dos alunos, ainda que Vandeveld²⁴³ nos diga que ensinar tem um sentido muito próximo de comunicar. As teorias da comunicação centradas na mensagem desviam-se inevitavelmente, instaurando um esquema, onde um pólo é activo (o emissor), enquanto que o outro é passivo (o receptor), mesmo se eventualmente o segundo possa inverter a situação, o que não é o caso da televisão e da pintura. Para que haja uma situação propriamente dita comunicativa são necessárias duas instâncias activas, caso contrário estaremos perante uma outra situação: informação, difusão, propaganda, etc. Neste sentido podemos afirmar que os únicos meios de comunicação dignos desse nome são o telefone, a epístola (ainda que efectivamente sendo intermediários) e eventualmente as últimas criações da telemática, como a Internet (que no fundo é um desenvolvimento do telefone). Não são certamente estes meios, que por vezes invocamos quando queremos tratar de comunicação. O problema talvez resida no *fiat lux* do século XX que não viu o progresso da comunicação, mas antes da difusão em quantidade. Isto não significa que a troca do progresso pela sua difusão esteja errado, não há aqui lugar para a discussão sobre este assunto. No entanto, o que não poderá acontecer é a mistura das duas coisas, ou seja, da informação que nos chega de diversas formas (televisão, pintura, música, etc.), com as relações inter-individuais autênticas, sendo de denunciar portanto a perigosa confusão entre emissão gratuita de uma mensagem e acção real de comunicar, porque senão tenderemos a considerar qualquer situação comunicativa em proveito do que Huisman nomeia de “comunicação pletórica”²⁴⁴ (que de comunicação só tem o nome). Atrevemo-nos pois a afirmar, que qualquer obra de arte pode ser considerada como uma televisão, mas ao contrário desta, a arte não pretende convencer ninguém.

²⁴² O desenvolvimento do estudo da comunicação sobre os *media* e as suas repercussões sobre os alunos levou à criação de uma nova área de saber: a comunicação pedagógica.

²⁴³ cf. VANDEVELDE, Louis; ELST, Vand – **Peut-on préciser les objectifs en éducation?**. 2^a ed. Paris: Fernand Nathan, 1977. (Pédagogie-efficacité: pourquoi? Comment?).

²⁴⁴ «La communication pléthorique débouche ainsi sur des phénomènes d'incommunication, sur des faits de solipsisme qui posent à l'humanité actuelle de nouveaux problèmes» cf. HUISMAN, Denis – **L'incommunication: essai sur quelques effets pléthoriques abusifs ou pervers de la communication actuelle**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1985. (Problèmes & Controverses). Cap. I [La communication pléthorique], pp. 11-34.

Para Le Bot, a arte é hostil à “ideologia comunicacional”²⁴⁵, porque o seu “efeito” põe termo à transmissão da mensagem. É a sua objectividade que vai encerrar qualquer mensagem e no seu dizer, «l’art n’a jamais rien communiqué a personne. Il est le contraire de toute communication»²⁴⁶. No terreno de Deleuze, a arte é um acto de resistência²⁴⁷, porque desobedece, não pretende transmitir nada e por isso ela não é comunicação: «Quel est le rapport de l’œuvre d’art avec la communication? Aucun. Aucun, l’œuvre d’art n’est pas un instrument de communication. L’œuvre d’art n’a rien à faire avec la communication.»²⁴⁸. Ela desobedece sempre, porque ela não corresponde nunca à sua origem, sendo apenas a significação do seu fruidor. Ela não é palavra de ordem no sentido de pretender impor algo, mas apresenta uma determinada informação que é diluída pela significação do fruidor. Neste sentido, a obra de arte é uma contra-informação, que se efectiva logo que se torna acto de resistência. Verifica-se então que há uma efectiva confusão entre o termo comunicação e informação: a informação transmite-se, mas a comunicação não. Aliás, de resto, como Beatriz de Medeiros nos diz, uma informação «(...) provoca uma redução de incerteza acerca de um ambiente qualquer, ela é (pretende ser) uma certeza e portanto não requer compartilhar. Ela é “comunicação” em sentido único.»²⁴⁹, ao passo que «A comunicação é necessariamente uma via de, no mínimo, duas mãos»²⁵⁰.

A comunicação é o “expoente” máximo da utilidade da informação, que assenta num processo de interacção entre dois elementos considerados variáveis, por meio de um outro elemento fundamental no processo. A comunicação, sendo transmissão de

²⁴⁵ Para Marc Le Bot, a “ideologia comunicacional” é uma ideologia particular que faz referência ao contexto ideológico actual de comunicação de esta ser apenas transmissão de mensagens, estando contida no conceito de comunicação que assenta numa relação entre dois elementos, sejam eles pessoas ou coisas. cf. LE BOT, Marc – **L’art ne communique rien a personne**. In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. “Art et communication”. Paris: Osiris, 1986. p. 141.

²⁴⁶ *idem, ibidem*

²⁴⁷ Exclui-se aqui, a outra forma de ver a arte como resistência que baseada na fórmula de André Malraux, de que é a única coisa que resiste à morte, porque «L’art est la présence dans la vie de ce qui devrait appartenir à la mort (...) le musée est le lieu du seul monde qui échappe à la mort». Cf. MALRAUX, André – **La tête d’obsidienne**. Paris: Gallimard, 1974. pp. 174, 231.

²⁴⁸ Conferência dada na fundação Femis, Paris, a 17 de Maio de 1987. Conferência integral em texto in DELEUZE, Gilles – **Qu’est-ce que l’acte de création?**. [Em linha]. [S.l.]: webdeleuze, 1987. [Consult. 2 Mar. 2005]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>>; conferência integral em vídeo in http://www.dailymotion.com/video/xx6dr_gilles-deleuze-lacte-de-creation_events [Consult. 3 Mar. 2005].

²⁴⁹ MEDEIROS, Maria Beatriz de – **Performance em telepresença** [Em linha]. [S.l.]: Corpos Informáticos, [200-?]. [Consult. 7 Abr. 2006].

Disponível em WWW:<URL: <http://www.corpos.org/papers/perfoteleport.html>>.

²⁵⁰ *idem, ibidem*

informação, pressupõe a existência de um suporte chamado “canal”, mas esse “canal” somente faz sentido se for entendido numa ligação espaciotemporal, onde então são necessários mais dois elementos, sendo eles o emissor e o receptor. Qualquer mensagem é veiculada no sentido de emissor para receptor, sendo o processo inverso inteiramente válido, mas, neste caso, o receptor transforma-se num emissor. Em Kant não podemos reduzir a comunicação à linearidade convencional e o julgamento estético é sempre uma finalidade subjectiva sem fim, ou seja, uma finalidade desinteressada, sem nenhuma relação com a razão, mas sim com a imaginação. Como se trata apenas da percepção de um objecto pelo fruitor ele (o objecto) é a sua própria finalidade, o que faz do julgamento estético um acto livre de contemplação e não de comunicação.

Verificamos pois que, num processo de comunicação, se constata sempre a tríade emissor-mensagem-receptor, o que corresponde no processo artístico ao fazedor-obra de arte-fruidor. Evidentemente que podemos estabelecer uma relação directa entre estas duas tríades; no entanto, julgamos encontrar alguma pertinência num aspecto, pelo que convém fazer uma ressalva. Em nosso entender, a mensagem, num sistema convencional de comunicação, (e.g. linguagem verbal), funciona efectivamente como mensagem *tout-cour*, mas, no sistema artístico, a obra de arte nunca poderá ser entendida como uma mensagem no sentido de algo que se pretende dar a conhecer e a entender. Este é um assunto que merece uma atenção mais cuidada, pelo que será abordado mais adiante (p. 137, § 2).

Convencionalmente, as mensagens circulam através de um canal, ou *medium*²⁵¹, que tanto pode ser o ouvido, como a visão, ou ainda, de forma artificial, através do cinema, do livro, da moda, da rádio, ou do telefone²⁵², etc.

²⁵¹ A semiologia anglo-saxónica designa por *medium* cada diferente meio de comunicação.

²⁵² A mensagem publicitária em cartazes, prospectos e anúncios é uma das manifestações mais desenvolvidas da “comunicação” visual moderna. A associação da linguagem escrita a recursos visuais como o desenho, a fotografia, gráficos e outros, tem possibilitado a criação de veículos de extraordinária força “comunicativa”. Também os grandes meios de “comunicação” de massas, constituem um instrumento de massificação da vontade do homem. São talvez, o veículo mais eficaz de informação, dando ao homem um poder decisório que já se supunha perdido. Por exemplo, o fuzilamento de um vietcong pelo chefe de polícia de Saigão, filmado pela televisão no momento exacto da sua ocorrência, contribuiu para a condenação da guerra, na sua trágica curta duração de apresentação, sem legendas, sem diálogo, sem narração, apenas a imagem, provavelmente muito mais do que muitas horas de acção de políticos e individualidades que condenavam a invasão americana e que exigiam a retirada das forças militares.

McLuhan²⁵³, dividindo os *media* em *hot* e *cool*, elabora uma relação entre os elementos informativos e a importância que esses elementos têm na mensagem. Por outras palavras, quanto mais rica for uma mensagem em elementos de informação, maior será a possibilidade dessa mensagem se tornar mais evidente; por isso, mais “quente” será a mensagem. Uma mensagem será mais ou menos “quente”, consoante tiver mais ou menos elementos de informação, que por sua vez permitirão uma menor ou maior decifração dessa mensagem. Ainda que se considerem as artes *hot*, porque normalmente apelam ao prolongamento de um reduzido número de sentidos²⁵⁴, podemos dentro das suas diversas categorias estabelecer degraus entre *hot* e *cool* para perceber como elas se diferenciam quanto à informação que contêm. Deste modo a arte minimalista será bem mais “quente” (*hot*) do que o Naturalismo do século XIX, bem assim como a 9ª Sinfonia de Beethoven (1770-1827) será mais fria (*cool*) do que 4'33'' de John Cage. Existe aqui uma relação que convirá referir: é que a quantidade de elementos de informação será inversamente proporcional à decifração dessa mesma mensagem. A uma maior quantidade de elementos de informação, sobretudo se estes pertencerem ao domínio de outros sentidos, corresponderá uma menor compreensão dessa informação. Reparemos que a um maior número de elementos informativos corresponderá também um maior número de inter-relações sígnicas²⁵⁵. Todos compreenderão o significado *tout court* de “silêncio”, e logo de quatro minutos e trinta e três segundos de “silêncio”, mas o mesmo não se passará com a famosa obra de Ludwig van Beethoven, repleta de elementos de informação.

²⁵³ Sobre os conceitos de *hot* e *cool* cf. a entrevista de Gerald Stearn a Marshall McLuhan, in McLUHAN, Herbert Marshall – **Media research technology, art, communication**. Amsterdão: OPA [Overseas Publishers Association]. cop. 1997. (Critical voices in art, theory and culture). pp. 45-78 e a obra do mesmo autor: **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1995. pp. 38-50.

²⁵⁴ Convirá expressar uma ressalva sobre este assunto. Como é evidente a arte é amplamente concebida, logo diz respeito, não só à excitação de um único órgão sensorial, mas também ao seu conjunto, no entanto, quantos mais órgãos sensoriais forem necessários para apreender a obra, mais *cool* esta será. Só assim se percebe a redução da arte a poucos sentidos, para generalizar a coerência da ideia.

Por outro lado poderá parecer contraditório caracterizarmos uma atitude artística com poucos elementos informacionais (Minimalismo) de *hot*, mas na perspectiva mclhuana é perfeitamente compreensível, porque por exemplo a rádio (som), apesar de possuir menos informação do que a televisão (som, imagem, texto), é considerada de *hot* e isto porque a rádio assim como o livro, são amplamente claros, difundindo um jogo contínuo, no qual não é necessário fazer qualquer triagem, de procurar, de escolher, contrariamente à televisão considerada de *cool*, em que o receptor deverá fornecer-lhe qualquer coisa para a completar. A televisão, apesar dos avanços tecnológicos tem uma qualidade demasiado fraca, obrigando constantemente o espectador a completar o que falta. Existe uma conjugação de muitos meios, que não são individualmente claros e conseqüentemente na sua conjugação bem menos o são. Normalmente os meios *hot* são aqueles que fazem apelo a apenas um sentido, como a rádio que apenas solicita a audição.

²⁵⁵ Sobre este assunto cf. *infra*, sec. 3.3 (Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística), pp. 162-190.

Esta temperatura, segundo McLuhan, está inteiramente ligada à “participação” do receptor, que deverá interpretar a mensagem, e fornecer-lhe os elementos de informação que não estão explícitos. Sendo assim, numa mensagem quente, o sentido é fornecido pelo emissor, ao passo que, numa mensagem fria, o sentido será dado pelo receptor da mensagem. Também se compreende, então, que esta alteridade entre quente e frio provoca uma alteração na forma como a obra de arte é apreendida. Na arte, a passagem de um estado a outro induz necessariamente, como Attallah refere, uma transformação das subjectividades humanas: «(...) si l’on transforme les facultés et capacités humaines, on transforme aussi et surtout les subjectivités humaines. On peut même distinguer des grands types de subjectivité humaine sur la base des transformations médiatiques, bref, des subjectivités correspondant aux grandes modalités des medias froids et chauds»²⁵⁶. Voltando a Beethoven, o sentido da sua 9ª Sinfonia (*cool*) é dado pelos fruidores, enquanto que o sentido de *4’33’’* é dado por John Cage, seu criador, independentemente das múltiplas significações que daí possam advir. O que interessa perceber é que o silêncio de John Cage é a constatação de inausência de silêncio, portanto algo sintético e com particularidades muito reduzidas, ao passo que em Beethoven é simplesmente o contrário.

Concretamente, para que se promova uma mensagem num processo de comunicação, temos de compreender que, para além de o emissor e o receptor serem elementos fulcrais em todo o processo, há ainda a considerar uma estrutura, sem a qual a mensagem cai por terra. É essencial que a mensagem se “faça entender”, ou por outras palavras, que deva estar enquadrada num léxico que, por um lado, permita, ao emissor poder articulá-la de forma a poder transmiti-la; e, por outro, que o receptor esteja contextualizado nesse mundo, para permitir uma fácil perceptibilidade e compreensão da mensagem. Se facilmente entendemos isto para a linguagem verbal, já mais dificilmente será de aceitar para a “linguagem” pictórica ou escultórica, por exemplo. É precisamente pela dificuldade em reunir estas condições que Schapiro no seu manifesto modernista nos fala de uma arte da não-comunicação, referindo que o seu interesse reside precisamente na sua incompreensão: «Yet it must be said that what makes painting and sculpture so interesting in our times is their high degree of non-communication. You cannot extract a message from painting by ordinary means; the usual rules of communication do not hold

²⁵⁶ ATTALLAH, Paul – **Théories de la communication: histoire, contexte, pouvoir**. Quebec: Télé-Université, 1997. (Communication et Société). p. 285.

here, there is no clear code or fixed vocabulary, no certainty of effect in a given time of transmission or exposure.»²⁵⁷.

Podemos sintetizar o processo de comunicação no esquema que se segue:

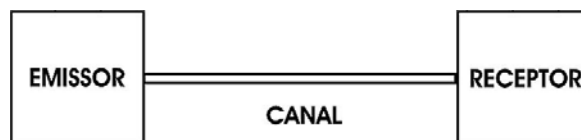


Fig. 21 | Esquema de comunicação (abreviado)

A fase inicial do processo é o da emissão. O emissor elabora uma mensagem, sob a forma de um código. Temos portanto uma fase de codificação. Na obra de arte esta fase existe, ou não, dependendo da atitude do artista. Só ele é responsável pelas suas pretensões²⁵⁸. Tomemos o exemplo de Jackson Pollock (1912-1956). Facilmente verificamos a grande complexidade da sua obra, pela original²⁵⁹ simplicidade. Pollock produzia remoinhos rítmicos de modo gestual, imprimindo às formas uma dimensão pessoal e mais instintiva, apoiando-se mais plenamente no acaso e no acidente. Ele pretendia que essas formas fossem experimentais e não analisadas. Daí a sua constante despreocupação com a procura de uma linguagem que fornecesse um código. Quem via não devia procurar explicava Pollock, mas ver passivamente e tentar receber o que as pinturas têm para oferecer. Qual a finalidade dos seus *drippings*? Era fundamental que a actividade criativa e a pura energia física do artista se tornasse evidente. Ele pretendia informar o observador sobre as acções tanto do seu corpo como do seu espírito. Baseia-se na rejeição dos valores tradicionais das classes privilegiadas e promove-se de modo a expressar-se livremente e de forma original. Se o artista não pretender transmitir nada que seja convencional, porque haveremos nós de tentar encontrar o que não existe? Na verdade a arte de Pollock é uma arte de emoção, mas poderemos nós convencionalmente expressar

²⁵⁷ SCHAPIRO, Meyer – The Liberating Quality of Avant-Garde Art. **ARTnews**. Nova Iorque: ARTnews. nº 4, (verão de 1957), pp. 36-42. Este artigo foi reeditado com o título “Recent Abstract Painting” em: *idem*, **Modern art: 19th and 20th Centuries - selected papers**. Nova Iorque: Georges Braziller, 1978. Vol. II, pp. 217-219.

²⁵⁸ Sobre este assunto cf. *infra*, sec. 3.7.1 (Criador-Fazedor), pp. 242-245.

²⁵⁹ Pollock influenciou-se no “entornar e salpicar” de Max Ernst (1891-1976) por isso ele não foi o único inventor, quer da técnica de *dripping*, quer da arte em movimento (*Action Painting*), mas como outro expressionista abstracto de primeiro plano, Willem de Kooning (1904-1997), disse, ele “quebrou o gelo”.

sentimentos? E saberemos distinguir esses sentimentos de outras coisas diferentemente padronizadas?²⁶⁰

De modo diferente, Picasso sempre pretendeu inculcar nas suas obras motivos que não lhe eram nada alheios. “Imprimiu” motivos e temas que lhe eram próximos com o intuito de os poder revelar e partilhar com outros. No entanto a operação de codificação pressupõe, desde logo, a tradução da mensagem numa linguagem particular, adaptada ao canal, o que de certa forma não é possível. Com efeito, e pegando novamente em Picasso, apesar de ele pretender assumir nos seus trabalhos uma determinada postura, que consistia no transbordar de vivências pessoais (e colectivas²⁶¹), apercebemo-nos com facilidade que essas mesmas expressões se confundem, ou tornam-se mesmo imperceptíveis a “olho nú”, isto é, sem qualquer prévia abordagem analítica à sua obra. Não há pois um reconhecimento de sinais, regras lógicas ou convenções que simultaneamente são comuns ao emissor e ao receptor.

A segunda fase trata da transferência da mensagem para o receptor. Este ao receber a informação artística pode, em virtude dos erros que lhe possam estar inerentes, ter dificultada a sua plena fruição: o código, por falta de especificidade favorece uma leitura defeituosa. Esta também pode ser favorecida em virtude de intermediários físicos ou humanos que, interpondo-se entre a obra de arte e o receptor, fecham-na a ponto de não permitir a sua total visualização. É o caso de uma deficiente montagem expositiva, quer em termos de espaço, quer de iluminação²⁶². Sem dúvida que a maior “perturbação”, se assim a podemos designar é o próprio receptor, na medida em que é ele o avaliador da obra de arte e por conseguinte é ele que vai determinar o seu “sucesso” ou “insucesso” (em termos de transmissão de informação, evidentemente). Essa perturbação, encarada aqui como o receptor, desmultiplica-se em outras mais, pois o humano é uma polivalência de estruturas. As interacções artísticas, ao nível da confrontação obra-fruidor estão sujeitas à influência de um conjunto de variáveis de carácter manifesto ou latente, que lhes determinam, ou pelo menos influenciam, a condução do processo a que poderíamos chamar de “comunicação”.

Vários são os factores que influenciam determinantemente a fruição da obra de arte, complicando a sua fruição e conduzindo à sua não-compreensão. Efectivamente, há

²⁶⁰ Sobre os sentimentos cf. mais adiante sec. 3.6 (Sentimento – Estado afectivo incomunicável), pp. 237-242.

²⁶¹ A “Guernica” (1937) é exemplo de uma vivência colectiva, expressa de forma individual.

²⁶² Vejam-se os desastrosos efeitos na holografia provocados por uma deficiente iluminação.

determinadas variáveis que possibilitam o hermetismo da obra de arte, comprometendo o processo de transmissão de informação, que o mesmo será dizer, dos elementos que compõem a obra de arte. Algumas dessas variáveis: o tempo, o espaço, o meio físico envolvente, o clima relacional entre a obra de arte e o fruidor, os factores históricos da vida pessoal e social de cada indivíduo em presença, as expectativas e os sistemas de conhecimento que moldam a estrutura cognitiva de cada indivíduo e determinam o jogo relacional que está presente no processo artístico.

Referente ao humano temos a distinguir alguns factores:

- **Factores pessoais:** o indivíduo fruidor tem uma carga vivencial que vai moldar o modo de enfrentar a realidade que o rodeia. A sua visão do mundo é regida por princípios e valores adquiridos no seu passado, e daí se reflecte a sua forma de pensar, de agir e de sentir. A interpretação da realidade pelo fruidor está portanto dependente do nível de conhecimento adquirido sobre essa mesma realidade, que será sempre o visível, o claramente identificável.

- **Factores sociais:** podem surgir *décalages* resultantes das diferenças culturais, o que origina uma incompreensão do apresentado. A obra de arte tem de estar contextualizada nos padrões culturais da sociedade que a consome, sob pena de originar nos seus receptores, uma inescrutável capacidade de entendimento da obra. Evidentemente que este factor só é determinante numa situação extrema, onde são apresentadas grandes diferenças culturais, ao nível dos costumes, tradições, crenças, dogmas religiosos, etc. Por exemplo, a arte dos povos primitivos, nomeadamente da África Tropical e da Oceânia, é baseada em princípios estéticos, totalmente diferentes dos das civilizações do mundo ocidental. Para se poder compreender plenamente este tipo de arte, devemos primeiro estudá-los no seu contexto cultural e só depois compará-los com outras formas de arte.

- **Factores fisiológicos:** este factor está intimamente ligado às dificuldades de apreensão da obra devido a problemas de ordem fisiológica. Quer isto dizer, que problemas de cariz físico ou intelectual poderão causar dificuldades no momento da fruição. Compreendemos facilmente que um daltónico, não distinguindo a totalidade das cores numa determinada obra, não a pode compreender na sua totalidade; ou ainda que qualquer humano, na ausência da sua capacidade auditiva terá enormes dificuldades em se inteirar de uma instalação com produção sonora.

- **Factores de personalidade:** numa obra de arte, seja ela de que domínio for, há dois aspectos a serem considerados: a sua objectividade e a sua subjectividade²⁶³. A subjectividade é aquilo que se faz da objectividade e as duas não se poderão aglutinar, pois dizem respeito a campos totalmente díspares. O sujeito fruidor, não pode omitir a objectividade da obra e valorar apenas a sua subjectividade (a sua significação), porque esta está inteiramente dependente da objectividade. A realidade factual e a sua significação convém lembrar, só servem um único sujeito. Daí a enorme singularidade da obra de arte, sendo que esse sujeito não poderá tomar como definitiva a compreensão da mesma, porquanto ela é passível de muitas significações. Mas, para além das referidas significações, a objectualidade, em nosso entender, é o mais relevante na obra de arte, pois sem ela não haveria obra e é ela que constitui os factos da mesma, sendo a partir daí que se institui qualquer teoria ou crítica. Não se faz teoria ou crítica das significações de uma obra, mas sim da própria obra²⁶⁴.

Estes factores são decisivos na elaboração de significações; a obra de arte depende deles.

«(...) o próprio receptor poderá modificar a mensagem. Esta última alteração pode ser feita ao nível do agarrar a mensagem em fase física e abstracta (introdução de ruídos no sentido da teoria da informação). Terá também todas as hipóteses de acontecer na fase psicológica do receptor pois não é muito provável que este tenha uma representação da obra totalmente idêntica à do emissor. Se, rigorosamente, a estrutura interna da obra (representação) pode ser idêntica nas suas extremidades do circuito de comunicação artística, a sua estrutura externa, ou seja, o conjunto das associações às quais ela dá lugar será inevitavelmente diferente para o emissor e para o receptor. Com efeito, esta estrutura põe em jogo o conjunto das representações, que o mesmo é dizer de todo o sistema psicológico de um e outro, sem saber que aí se encontravam dois sistemas psicológicos idênticos»²⁶⁵.

É portanto a individualidade que vai definir a obra de arte, tendo presentes todas as resultantes de um processo vivencial, que deriva, como vimos, do social, da personalidade, personalidade e fisiologia.

Bruno Lussato refere ainda um outro aspecto a ter em conta – a ausência do receptor:

«Sabemos que um receptor, no sentido da teoria da informação, só existe na condição de existir também receptividade efectiva que é, ela mesma, medida por uma

²⁶³ Sobre este assunto cf. *infra*, sec. 3.3 (Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística), pp. 162-190.

²⁶⁴ Apesar da própria crítica e teoria serem do domínio das significações atribuídas. Sobre este assunto cf. *infra*, sec. 3.5.2 (A crítica mediadora de conceitos – Uma hermenêutica inabracável), pp. 221-229.

²⁶⁵ LUSSATO, Bruno – **Informação, comunicação e sistemas**. Lisboa: Dinalivro, 1991. p. 206.

redundância entre a mensagem emitida e a mensagem recebida. Não é preciso dizer que se a mensagem emitida for completamente diferente da mensagem recebida, não houve recepção (coerente) e, por definição, o receptor da obra está ausente. Ora, em nenhum outro campo a não ser no artístico, esta recepção é tão ambígua e variável de um receptor para outro. Basta, para isso nos persuadirmos, assistir às discussões dos peritos sobre a atribuição de um quadro, a significação de tal indicação imperfeitamente anotada numa partitura ou sobre a autenticidade de uma interpretação. O mal-entendido na comunicação artística é frequente mas, será que de alguma forma ele a compromete a nível do receptor? Sim e não ao mesmo tempo. Sim, porque o receptor não poderá nunca perceber a mensagem artística tal como ela foi concebida pelo artista; num dos sentidos o circuito foi interrompido. Não, porque a obra de arte surgiu de uma percepção coerente. Esta coerência pode jogar a vários níveis como, segundo Carl Gustav Jung, o simbólico. Por outras palavras diremos que uma obra de arte é um “molde” com propósitos estéticos, alguns dos quais especificados pelo artista, mas que este molde poderia admitir outros propósitos ou interpretações em função do referencial específico do receptor. Existe necessariamente no momento da codificação uma perda de informação, a criação de “vazios” na trama da obra, que o receptor deverá preencher em função da sua própria informação psicológica. É assim que encontramos o problema das falsas (re)criações que não são exactamente traições mas formas parciais ou deformadas de perceber a obra»²⁶⁶.

A ausência do receptor enunciada por Lussato verifica-se com frequência e pode ser entendida como se existisse numa mesma obra uma mensagem para o criador e outra para o fruidor. No entanto, não parece que haja a presença de duas mensagens, mas sim de uma única; a mensagem em si é sempre coerente, porque existe e existe num determinado universo; toda a plasticidade, toda a composição, textura, referências cromáticas, etc. também fazem parte integrante da mensagem. A obra de arte carece, destes elementos para se constituir obra. A mensagem independentemente de ser ou não entendida será sempre aquela que o criador pretendeu veicular, simplesmente aos olhos do fruidor ela adquire um novo sentido. Assim existe na obra de arte, uma duplicidade que é a significação (dupla): uma para o receptor e outra para o emissor e ainda outras para a multiplicidade de receptores. Essa enorme diversidade de valorações tornam a obra de arte objecto de grande ambiguidade, o que de certa maneira é enriquecedor para ela, isto se não pretendermos atribuir à obra uma finalidade comunicativa.

O artista, se concebe, concebe a seu modo, e o receptor, se recria, recria a seu jeito, e como nos diz Bruno Lussato, nesta dualidade, o receptor não pode perceber a mensagem “emitida” pelo emissor. Apoiando-se em Carl Jung, ainda refere que a mensagem não pode ser comprometida, por virtude de uma percepção coerente. Isto é difícil de entender, na medida em que a percepção pressupõe uma afectação de realidades mentais, por apreensão

²⁶⁶ *idem, ibidem*, pp. 213-215.

directa de uma situação objectiva (fenomenologia artística) e logicamente não parece plausível ver uma comunicação na arte defendida pela percepção que se tem dela.

A objectividade numa obra de arte existe sempre, sobretudo se considerarmos a sua globalidade, ou seja, o seu efeito. A obra de arte é pois o efeito, sendo indiferentemente considerado, como o resultado ou consequência das componentes ou das causas²⁶⁷. Fazer uma associação dessa objectividade elementar a uma objectividade simbólica também é possível, na medida em que também o simbolismo é clarividente, mas somente na sua evidência, pois o simbolismo impõe, desde logo, uma determinada coerência de ambas as partes, de um emissor que o cria e de um receptor que o recria. O símbolo necessita de uma consensualidade colectiva, para funcionar plenamente como tal, necessita portanto de ulteriormente transmitir uma uniformização da realidade no seu todo, porque o símbolo está em lugar de outra realidade, necessita de atingir de forma padronizada todos os receptores da mensagem, para que estes individualmente, e depois colectivamente, possam receber a mensagem de forma livre e coerente.

Mas, o simbólico não poderá justificar a comunicação de uma determinada mensagem, até porque no processo de codificação, como refere Bruno Lussato, há uma perda de informação e a criação de “vazios”. Essas incongruências reflectidas na obra vão ser complementadas positivamente pela valoração e significação do seu fruidor.

A Arte *Pop*, que segundo Andy Warhol (1928-1987) era composta por imagens reconhecíveis por todos numa fracção de segundos, evidencia essa necessidade de promover a mensagem, de forma a poder ser veiculada sem obstáculos e sem inferências negativas à sua compreensão. Nesta perspectiva poderíamos quase concluir que este movimento se prestaria a desenvolver inequivocamente uma forma de comunicação. No

²⁶⁷ O objecto artístico resulta habitualmente de dois grupos de causas, sobretudo se suporte e material não são a mesma coisa (a feitura de um boneco de barro, pode pressupor um único tipo de causas). Tal como os componentes são divisíveis em explícitos e implícitos, também as causas são divisíveis em explícitas e implícitas. Consideramos pois como explícito, segundo as causas teleológicas ou aristotélicas, a causa formal e causa material. Em rigor, as causas, todas as causas – porque causas – são por conceito implícitas (em oposição ao efeito). No entanto há causas que se estampam no efeito, no explícito, no observável, no mundo sensorial e causas só apreensíveis inteligivelmente. Ou seja há causas que os sentidos “vêm”, e causas só apreensíveis, melhor compreensíveis pela inteligibilidade. Por outras palavras, há causas que se registam em “letra” e causas que se “registam” em espírito. A análise de qualquer imagem, ou de qualquer obra é a descoberta, o mais clarificada possível das respectivas causas. Quando é o homem – o sujeito – que está em análise são fundamentais as causas motora e final [causa motora = emissor (mais receptor); causa final = receptor (receptor último)]. Quando é a imagem em análise é em síntese a causa formal que nos deve ocupar, do sentido restrito ao sentido lato (claro que se pode e deve investigar as próprias causas da forma, encarada como causa formal).

entanto, há um desvio informativo da forma original, criando conseqüentemente recriações muito pessoais no receptor a partir de uma fonte que não é mais uma realidade objectiva, mas sim uma realidade-outra em que, em jeito de renovação, o artista pretendeu imprimir diferenciações.

O Minimalismo pode ter apenas uma significação interna, mas terá com certeza muitas externas. Menos será mais. Este é o oposto da Arte *Pop*, no sentido da negação do “lirismo dos objectos” que era uma finalidade do artista *Pop*. Dificilmente se poderá encontrar um contexto numa obra minimalista, porquanto a redução é demasiadamente forte, mas na obra “vive” uma informação, que não será apenas relativa à sua plasticidade, à sua formação física, mas também uma informação ideológica. Esta sim terá grande dificuldade em se evidenciar. Com efeito, compreendemos que “Equivalent VIII” (fig. 22), de Carl André (1935-), nos reporta numa primeira instância para a sua evidência, ou seja, os tijolos em composição ordenada; mas desconhecemos a sua origem, no que toca à inspiração, idealização, concepção, etc., não se visualizando qualquer referência à prática da canoagem a que o artista vai “beber”, nem tão-pouco à sua necessidade premente da alteração do espaço do espectador.



Fig. 22 | Carl André, *Equivalent VIII*, 1966.

Não consideramos que exista uma razão directamente proporcional entre a complexidade da obra de arte e a sua mensagem, por assim dizer, ou seja, a redução da obra a uma representação minimalista, não corresponde uma redução da respectiva

mensagem. A mensagem pode ser igual em plasticidades mais ou menos complexas. Se a obra existe, seja ela mais ou menos complexa em termos de execução, também a mensagem existirá de igual forma, intrinsecamente à obra. Pelo contrário, a redução da obra apenas pode complexificar a eventual possibilidade de transmissão de mensagem, porque a sua redução vai eliminando aspectos na denotação do fruidor e que, por isso mesmo, suscitam dúvidas, deixando-o, num mundo repleto de objectividade, mas desprovido de sentido (objectivo).

Podemos referir que, se a redução formal da obra a complexifica, então vai de encontro a uma incomunicação, porque não estão presente elementos “mais verdadeiros” do que aqueles que aparentem sê-lo e que possam indiciar uma realidade. Podemos, se calhar neste sentido, falar, tal como Adorno²⁶⁸, de uma comunicação da incomunicação. Uma casa representada estará certamente em lugar de uma casa real, já um tijolo (parcialidade da casa) poderá estar muito longe dessa realidade. O tijolo pode ser a “comunicação” (informação) de um elemento básico e constituinte da casa, mas efectivamente não “comunica” (informa) que se trata efectivamente de uma casa. Jean-Paul Doguet²⁶⁹ advoga uma comunicação na arte, defendendo que existe sempre comunicação quando a obra provoca no fruidor uma experiência que produzirá seguramente um determinado efeito. A sua teoria centra-se fundamentalmente na interacção que se estabelece entre o fruidor e a obra e explica-se pelas vivências dos fruidores. No entanto, quando se trata de obras mais informais fala-nos também de uma “comunicação do incomunicável”, porque o fruidor deixa de receber indicações que remetam para a realidade.

Segundo Paulo Serra, a incomunicação é a regra geral da comunicação²⁷⁰, isto porque à luz freudiana²⁷¹ a comunicação, assenta em “falhas”, “deslocamentos” e “traições”, tanto por parte do emissor, como por parte do receptor da mensagem. Aplicada na arte seria descuidado direccionar esta ideia também para o criador, na medida em que, ela apenas seria dirigida ao fruidor, ou talvez ainda à própria obra, que de resto (já não à

²⁶⁸ cf. ADORNO, Theodor – **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970. (Arte & Comunicação; 14). p. 16.

²⁶⁹ DOGUET, Jean-Paul – **L’art comme communication - Pour une re-définition de l’art**. Paris: Armand Colin, 2007. p. 201.

²⁷⁰ SERRA, Paulo – **Comunicação e transparência - A comunicação indirecta**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, Aveiro. “Repensar os Media: novos contextos da Comunicação e da Informação”, [Actas em CD-ROM]. Aveiro: SOPCOM [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação], 2005. ISBN 972-789-163-2. pp. 2035, 2036.

²⁷¹ cf. FREUD, Sigmund – **Psychopathologie de la vie quotidienne, application de la psychanalyse à l’interprétation des actes de la vie quotidienne**. Paris: Payot, 1975..

luz freudiana), assumindo o papel de uma mentira (não-verdade) será uma permanente falha. O criador, na elaboração da obra não induz falhas, mas sim outras realidades; logo, a sua criação será sempre entendida como princípio fundamental e iniciador do processo artístico, do qual está dependente toda a esfera artística. Deste modo, o criador apenas falhará se a obra não for concretizada, ou seja, se ela não for colocada à disposição do fruidor no seu estado pleno de obra de arte, quer isto dizer, num estado de concluído atribuído pelo criador, com a efectivação da totalidade das suas causas. Mas se em causa está a discussão da obra de arte, enquanto ser ou não mediadora num processo de comunicação, que sentido fará tomá-la como inexistente? Poderemos falar de algo que não existe? Neste sentido não é admissível qualquer falha por parte do criador, devido pura e simplesmente à impossibilidade de falhas, ou pelo menos esta não é considerável, visto que ele elabora a sua obra não segundo critérios de comunicação, mas sim e apenas, seguindo um percurso de recriação da realidade, tendo em vista o processo informativo da sua obra.

Não podemos aqui esquecer que a arte é a única forma recriadora da realidade, uma vez que cria novas realidades segundo uma realidade pré-existencial, muito ao contrário da ciência que não recria (leis), visto que a sua realidade já se encontra na natureza. Ainda que de forma oculta, o cientista, nas suas funções, só tem de a revelar. Deste modo, não será difícil entendermos que à ciência não caberá qualquer tipo de subjectividade, na medida em que assenta numa linguagem fixa e conseqüentemente comportará signos unívocos, contendo apenas um significado, não sendo pois encarados como significação; pelo contrário, a arte, assentando na subjectividade de opiniões como resultado da variabilidade de significações, implica à luz kierkegaardiana uma “dupla reflexão”²⁷²: «(...) on a toujours exigé que l’on pense à celui qui reçoit la communication et qu’en raison de sa compréhension éventuelle on fasse attention à la forme de la communication»²⁷³. Reciprocamente, o reconhecimento da subjectividade faz com que a comunicação se torne uma obra de arte: «Partout où l’on reconnaît que le subjectif est important, dans la connaissance que l’appropriation est par conséquent la chose principale, la communication devient une oeuvre d’art»²⁷⁴.

O artista realiza o seu trabalho disponibilizando ao espectador a sua obra, deste modo desprende-se dela e deixa ao critério dos fruidores a sua avaliação. Ao fruidor

²⁷² cf. KIERKEGAARD, Sören – **Post-scriptum aux miettes philosophiques**. Paris: Gallimard, 1989. p. 48.

²⁷³ *idem, ibidem*, pp. 49, 50.

²⁷⁴ *idem, ibidem*, p. 51.

compete a especulação, circuntância que poderá fazer surgir muitas falhas, sobretudo devido a incompreensão. Para aniquilar estas “traições” (falhas), seria preciso que, na interacção entre o criador e o fruidor, houvesse lugar a um mecanismo, que Maria João Centeno²⁷⁵ apelida de “autocorreção”. Afinal de contas, o que se pretende é tornar eficaz a transmissão da “mensagem”. Uma “autocorreção” num processo artístico é difícil de compreender. Consideremos pois o sujeito ou fazedor da obra de arte e entremos na simbiose que se estabelece entre o emissor/criador e o receptor/fruidor. O fazedor remete para um determinado suporte, uma profusão de elementos que, na sua função definem a obra de arte, independentemente de qualquer carga ideológica, pois neste momento não é disso que tratamos, mas sim do mais puramente visível. Certo será que o fruidor, perante tal evidência artística, denotará significações em função da sua riqueza vivencial. Neste processo, que se estabelece de uma forma silenciosa, dificilmente o criador poderá proceder a uma “autocorreção”, visto este desconhecer o seu fruidor, o seu *feedback* e consequentemente as suas opiniões. Por isso, muito dificilmente o criador poderá julgar o seu modo de interacção e tomar qualquer atitude correctiva no sentido de um melhoramento comunicativo, ficando este na ignorância da acção expressiva do seu “parceiro”. Portanto, a “percepção da percepção”²⁷⁶ não existe, porquanto isso pressupõe à partida um face a face e logo, um entendimento generalizado no processo, que é inviabilizado por uma das partes que constitui a orgânica do processo de comunicação.

Mesmo havendo o hábito de confrontação com a obra de arte, não temos presente em nós fruidores, uma atitude que inclua uma cinésica ou uma paralinguagem, desde logo porque não se trata de uma linguagem verbal, mas sim plástica, onde não é possível a incorporação destes auxiliares de comunicação, até porque, antes de qualquer processo frutivo, devemos entender a arte como um processo de contemplação²⁷⁷, onde surge o contexto da obra. Mesmo numa criação que envolve a linguagem, como a performance por exemplo, a cinésica ou a paralinguagem que lhe poderá estar adjacente estará totalmente codificada e, embora semelhante à linguagem convencional pertencerá a um universo restrito, propriedade do seu criador. Na obra de arte, o contexto será sempre criado pelo

²⁷⁵ CENTENO, Maria João – **O conceito de interacção na obra de Gregory Bateson**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. (Comunicação & Linguagens), p. 1108.

²⁷⁶ *idem, ibidem*

²⁷⁷ Semelhante processo se poderá encontrar na comunicação verbal, onde, antes de qualquer acção de resposta a uma qualquer transmissão, o receptor se situa numa posição de pura “contemplação”, procedendo em seguida e de imediato à sua posição de emissor.

fruidor, pelo que os elementos que compõem a obra de arte serão influenciadores desse mesmo contexto. Existirá sempre um contexto, mesmo que ele seja a sua ausência²⁷⁸.

Nesta linha de orientação, a ausência de “autocorreção” remete a arte para um processo de “insucesso”, obviamente se tivermos em conta o seu objectivo inicial, de veicular uma informação e de esperança da recepção de um parecer formado, igual à informação transmitida. Posto isto, fácil será verificar que não se desvenda uma retroacção, nem um consenso: afinal de contas, a obra de arte é o objecto em causa, ela é a “mensagem” que deveria veicular. Os territórios da individualidade tornam o processo demasiado hermético e inviabilizam qualquer forma de “negociação” entre ambas as partes – criador e fruidor.

No entanto, também na arte, há uma alternância de papéis. Por um lado, o criador é criador de formas e simultaneamente fruidor do seu próprio trabalho. Ele é desde logo o seu primeiro crítico quando recria a sua própria criação, que não é nada mais nada menos, do que uma recriação da recriação, entenda-se original recriação. Por outro lado, o fruidor, como fruidor que é, também recria a seu modo, não se limitando à mera contemplação, jogando plurivocamente todas as suas vivências e aplicando-as num jogo quase cíclico, ficando obstruído apenas pelo não retorno da sua mensagem ao criador. Ele não penetra portanto inteiramente no processo convencional de comunicação, onde ocuparia também o lugar de criador/emissor. Esta ideia é facilmente entendível no *happening*, em que o performer cria uma determinada situação e o espectador cria (recria) a sua complementaridade. Neste aspecto faz algum sentido a noção de “autocorreção” e “percepção da percepção”, porque existe uma relação muito próxima entre “quem faz” e “quem deixa fazer”. Estabelece-se uma grande proximidade e a distância que une artista e público é diminuta e ambos se poderão “auto-corriger”. O artista orienta o público e verifica *in loco*, o resultado da sua orientação. Apercebe-se se deve continuar e tem a clara noção de quando deve parar.

Exemplo disto é o *happening* “Ritmo 0” (figs. 23, 24), de Marina Abramovic (1946-), que consistia em ficar parada ao lado de uma mesa, na qual estavam alguns

²⁷⁸ A este respeito, veja-se a título de exemplo, a atitude do iconoclasta vanguardista Yves Klein, aquando da sua exposição (1958) das paredes nuas de uma galeria de Paris, onde rejeitava toda e qualquer convenção pictórica; ou ainda o caso da galeria fechada de Robert Barry (1936-), intitulada “Gallery closing”, na galeria Art & Project, Amsterdão de 17 a 31 de Dezembro 1969: «A Minha exposição na galeria Art & Project em Amsterdam, em Dezembro de 1969 vai durar duas semanas. Pedi-lhes para trancar a porta e colocar o meu aviso nela, onde se lê: “Para a exposição a galeria estará fechada”» (tradução livre). In boletim nº 17 da galeria Art & Project, cit. por MEYER, Úrsula – **Conceptual art**. Nova Iorque: Dutton, 1972. p. 41.

objectos de prazer e dor, como um machado, uma arma, tinta, azeite, mel, perfume, num total de 72. A sua função era ficar imóvel durante seis horas junto aos espectadores que tinham total liberdade para utilizar os objectos no seu corpo, seguindo, no entanto, uma orientação da artista através de um cartaz que informava: “há 72 objectos sobre a mesa que podem ser usados em mim conforme desejado. Eu sou o objecto”. O seu corpo tinha adquirido o estatuto de objecto e, como seria de esperar, o seu cabelo foi cortado, a sua roupa também, houve quem também lhe cortasse a cara, etc. A sua intervenção só parou por ter chegado a limites demasiado perigosos para a sua integridade física, quando um “torturador”, pegou na pistola carregada e lha apontou.



Figs. 23, 24 | Marina Abramovic, *Ritmo 0*, 1974.

Nesta situação há claramente uma decisão do público que participa activamente no seu corpo e ousa não ter limites para as suas acções. No entanto, as suas próprias decisões são controladas pela percepção que a artista tem das intervenções do público. Sentimentos de dor, indiferença, etc. não são ignorados; muito pelo contrário, complementam a continuidade da intervenção. Do mesmo modo, a artista decide se deseja continuar o seu papel ou se opta por terminá-lo, o que de facto aconteceu numa situação extrema, que indiciava ficar fora do seu controlo. Neste caso evidencia-se um tipo de “auto-correcção”, porque tanto artista como público age numa função mútua. O artista quase que atinge a possibilidade de ser público, criando uma ciclicidade comunicacional e perfeita, porque «(...) o verdadeiro desígnio da comunicação é dar ao outro a possibilidade de ser ele próprio»²⁷⁹, ou seja, tornar aberto o sistema de comunicação, de modo a libertar individualmente cada individuo seria fazer com que um “ele” fosse um “outro”, um tipo de

²⁷⁹ SERRA, Paulo, *op. cit.*, p. 2040.

comunicação individual e interior ao próprio, em que cada um pensa por si e age pelo outro. Só deste modo se pode compreender o sentido de pôr em comum, onde a intercompreensão²⁸⁰ deve servir a comunicação extrapolando desse modo a simples compreensão. Mas lamentavelmente, este sistema de comunicação, como refere Paulo Serra, não pode cumprir tal desejo. Efectivamente, esta aglutinação é utópica. Parret, para ultrapassar o problema que nega uma comunicação na arte em virtude de serem campos diametralmente opostos²⁸¹, advoga uma comunicação estética, onde introduz o conceito de «(...) communalité affective où absolument rien n'est communiqué»²⁸². Não se trata de uma forma dicotómica de pensar o assunto, porque para ele as práticas comunicativas não se desvinculam de uma dimensão estética. Os inevitáveis desacordos produzidos na relação entre o criador e o fruidor e entre este e a obra de arte adquirem, para ele a dimensão de uma comunicação. É pois uma outra forma de entender a comunicação, sem que no entanto nada seja comunicado. Ela sobrevive precisamente apoiada no desentendimento e na comunhão dos sentidos por meio dos afectos. As várias subjectividades face à obra e os imprevistos que daí possam advir fazem-se sem referências a verdades absolutas, abrindo caminho à perda do senso comum.



²⁸⁰ LOPES, Conceição – **Comunicação humana. Contributos para a busca dos sentidos do Humano. Projecto direitos humanos em acção.** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2004. Vol. I, p. 9.

²⁸¹ A comunicação vive da interacção e a arte é unilateral e nunca biunívoca.

²⁸² PARRET, Herman – **L'esthétique de la communication: l'au-delà de la pragmatique.** Bruxelas: Ousia, 1999. (Ousia; 37). p. 18. De igual modo, o termo comunicabilidade é alterado para o termo “*sensus communis*”. Parret retoma de Kant [cf. KANT, Emmanuel – **Critique de la faculté de juger.** 3ª ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974. (Bibliothèque des Textes Philosophiques). pp. 126-129.] o termo “*sensus communis*”, que significa *grosso modo*, uma sensibilidade comum a todos, ou uma sentimentalidade que se comunica. cf. também do mesmo livro de Parret, o capítulo 7, “Communiquer par aisthesis”, pp. 196-225.

3.2 Alguns exemplos para uma generalizada (in)convencionalidade

Outro aspecto que poderemos colocar em paralelo com a arte é o das convencionais em relação. Sendo correcto que uma determinada cultura comunica em função de um determinado código, também não menos correcto é pensarmos que a obra de arte não carrega convenções que se estabelecem como códigos para uma compreensão *à priori*. Um código pressupõe uma aceitação lógica dos elementos que o compõem, num determinado universo (limitado ou não) e o artista ultrapassa qualquer código que possa existir, criando ele próprio a sua “linguagem” plástica, que assenta no seu código particular, por forma a uma recriação multivariada da realidade. Assim, como podemos questionar o que nos leva a fazer a correspondência entre o grafema “a” e o som que o descreve²⁸³, também podemos tentar estabelecer correspondências entre os signos representados (ou apresentados) nas obras de arte e o que eles realmente possam significar. Num determinado instante um quadrado poderá significar uma casa e noutra momento, esse mesmo quadrado poderá significar uma circunferência, porque como nos diz Dufrenne «(...) la langue de l’art n’est pas vraiment une langue: elle ne cesse d’inventer sa propre syntaxe»²⁸⁴. Todas as regras de representação são estabelecidas pelo fazedor da obra e só ele mesmo saberá a sua lógica. A normalização da obra de arte através de uma convenção parece ser uma pura utopia, pelo que, nestes termos, a associação da obra de arte a um processo comunicativo será difícil de aceitar.

Para uma melhor compreensão desta ideia, apresenta-se um esquema prático (fig. 25), baseado numa pintura de um artista bastante mediático: “Composição 2”, de Piet Mondrian (1872-1944). Podemos avaliá-la em função de uma análise semiológica simples, com a identificação do significante, do significado e do referente. A abordagem da significação remeter-nos-ia para outra questão, que por sua vez implicaria um outro factor – a fruição. Por essa razão, prendemo-nos apenas à análise do objecto em si.

²⁸³ A esta questão Ferdinand de Saussure chamou o “arbitrário do signo”.

²⁸⁴ DUFRENNE, Mikel – “l’art est-il langage?”. In *Esthétique et philosophie*. Paris: Klincksieck, 1980. Vol. I. p. 101. cit. por DOGUET, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 46.

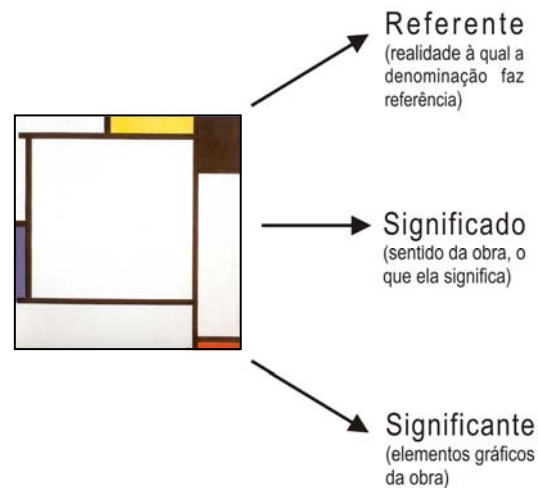


Fig. 25 | Piet Mondrian, *Composição 2*, 1922.

Para este estudo inicial, vamos pegar apenas na obra e procurar as respectivas correspondências com o esquema semiológico.

Temos o referente, elemento concreto físico que é a realidade à qual corresponde a obra de denominação “Composição 2”; temos também o significado, que corresponde efectivamente àquilo que a obra significa, ou que poderá significar; por último temos o significante, que tem a ver com os elementos gráficos que compõem a pintura. Neste último campo podemos dizer que esta obra é um signo, mas por sua vez subdivide-se e decompõe-se em diversos signos, alguns deles facilmente entendíveis pelo senso comum, como por exemplo os signos cromáticos e os signos geométricos; outros pelo contrário necessitam de um conhecimento mais aprofundado, como é o caso dos signos estruturais da obra.

Menos evidente é o significado da obra, pois a sua intransitividade não permite o desvendar daquilo que realmente significa. Muitas serão as significações que estarão presentes nos “leitores”, mas o significado dessa obra é só um. Será muito difícil, a partir de “Composição 2” termos conhecimento que ela pertence a um período (iniciado em 1921), onde Mondrian revela uma preferência crescente pela superfície branca da tela, correspondendo à ausência da sua pessoa, a um vazio, onde o mundo novo brota do não-espço. Mondrian esperava que, reduzindo os elementos nos seus quadros ao essencial, eliminando cores mistas e curvas poderia chegar a formulações universais desprovidas de subjectividade. A força sugestiva do branco da tela vai ganhando cada vez mais terreno no tema pictórico. Por essa razão, as superfícies coloridas de “Composição 2” são empurradas para as margens do quadro, como se de uma centrifugação se tratasse. Existe uma

preocupação com a diminuição do movimento, em virtude da existência no lado esquerdo de um rectângulo azul, que trava a ilusão do movimento de rotação. Também a vertical que atravessa a obra, dá estabilidade e pretende transmitir grandeza.

Ainda relativamente aos signos de fácil leitura, compreendemos também que estes carecem de conhecimento. A cor vermelha, todos a conhecem, mas saber que ela sempre foi utilizada nas obras para transmitir a ideia de proximidade é outro nível de conhecimento. Na verdade, ela pode ser percebida como uma cor que revela aproximação, mas isso não é conhecimento, mas sim percepção, aquilo que vulgarmente apelidamos de “sentir o objecto”. Por conseguinte existe uma tonalidade afectiva, uma grande proximidade com os “compostos” da obra de arte. Para José Pecegueiro²⁸⁵, a percepção é enriquecida persistentemente com o contacto que temos com os objectos e além disso renova-se a cada nova percepção com o mesmo objecto. Já Francès²⁸⁶ diz-nos que no primeiro contacto com o objecto (imagem), há logo uma análise detalhada da mesma. Voltando a José Pecegueiro: sucessivas visualizações de um objecto permitem um enriquecimento também ele sucessivo, mas também desde o início existirá uma percepção detalhada e diferenciada do objecto em todos os seus níveis²⁸⁷. Esta diferenciação selectiva da imagem do objecto permitirá complementar as futuras e sucessivas visualizações da mesma.

A obra “Composição 2”, de Piet Mondrian é percebida de maneiras diversas, consoante se trata de indivíduos diferentes. Percebemos a sua cor, a sua forma, a textura²⁸⁸, etc. A visualização da obra promove o enriquecimento artístico, mas sem daí se adquirir conhecimento científico sobre os dados percebidos. Na perspectiva de José Pecegueiro podemos dizer que a obra “Composição 2”, depois de visualizada pela primeira vez constitui-se como uma imagem que, numa segunda observação vai reviver em nós, libertando os resíduos que ficam das percepções anteriormente experimentadas. Ela vai a cada momento enriquecer-se mais, pelo adicionar de novas percepções: primeiro, pelo perceber individual de cada elemento sóico e, posteriormente, pelo perceber da conjugação dos diversos elementos sóicos envolvidos na obra de arte. A percepção, não é

²⁸⁵ cf. PECEGUEIRO, José – **Caderno auxiliar de filosofia**. 2ª ed. Porto: Livraria Athena, 1971. p. 70, 71.

²⁸⁶ cf. FRANCÈS, Robert, – **A Percepção**. Porto: Rés Editora, 1997. (Cultura geral). p. 63.

²⁸⁷ Para este assunto cf. a obra DENIS, Michel; VEGA, Manuel de – *Modèles mentaux et imagerie mentale*. In EHRLICH, Marie-France; TARDIEU, Hubert; CAVAZA, Marc – **Les modèles mentaux. Approche cognitive des représentations**. Paris: Masson, 1993. p. 97.

²⁸⁸ Quase ou mesmo imperceptível nas reproduções fotográficas.

suficiente, para se poder compreender o porquê da cor vermelha conferir maior proximidade do que qualquer outra cor. Isso requer a aceitação da hipótese dessa proximidade, para logo depois se poder entrar no domínio da busca de conhecimento, na busca do porquê. Após constatar, pela percepção, que o vermelho confere proximidade, somos levados a tentar perceber o seu porquê, ou seja, somos levados a enriquecer um pouco mais a obra, ou pelo menos o nosso conhecimento da mesma.

Fernando Ilharco²⁸⁹, referindo-se ao desenvolvimento do conhecimento, explica que existe sempre um primeiro sentido alusivo a um determinado “texto”, seja ele qual for, mas sempre baseado no contexto pessoal de cada indivíduo, isto é, nas características físicas, psicológicas e vivenciais de cada um. O contexto pessoal em que cada indivíduo está inserido vai dar um novo sentido ao “texto”, que por sua vez fica enriquecido, retornando ao indivíduo (receptor) como um novo contexto. Então, a obra “Composição 2” é uma continuidade de recriações, que se enriquecem sucessivamente umas às outras.

A desconstrução pictórica da obra sígnica, nos seus elementos sígnicos não é exclusiva das obras meramente abstractas; pelo contrário, obras de cariz mais figurativo terão o mesmo tipo de elementos, mas expostos de forma diferente. São signos onde existe uma maior complementaridade, sendo que um não vive sem o outro, pelo que existe uma simbiose sígnica. Esta simbiose também está presente na arte abstracta, mas de uma forma mais ténue, permitindo ao fruidor uma maior margem de erro, com prejuízo da sua compreensão. Numa primeira abordagem, poderemos talvez julgar que essas obras figurativas sejam compostas por elementos que são facilmente compreensíveis. Mas será que o são mesmo? Será que não dependerão também eles de um conhecimento predefinido, apesar da sua imediatidade? Será que essa imediatidade sígnica não dependerá da sua convencionalização? Podemos, à semelhança da obra de Mondrian, debruçar-nos um pouco sobre uma obra figurativa. Para tal procurou-se uma obra que fosse paradigmática do universo da figuração e que fosse simbolicamente rica. Para este estudo escolheu-se “Os Esponsais dos Arnolfini” (fig. 26), de Jan van Eyck (c. 1390-1441), obra emblemática da pintura gótica do norte da Europa e que retrata o matrimónio de Giovanni Arnolfini e de

²⁸⁹ cf. ILHARCO, Fernando – **Newton e Yavlinsky: Uma análise hermenêutica e autopoietica sobre imprevisibilidade e conhecimento** [Em linha]. Lisboa: UCP [Universidade Católica Portuguesa], 2005. [Consult. 14 Mar. 2006]. p. 2. Disponível em WWW:<URL:<http://www.ucp.pt/site/resources/documents/FCH/F%20Ilharco/Newton%20e%20Yavlinsky%20Sopcom%2041.pdf>>.

Giovanna Cenami. Esta obra é um somatório de elementos simbólicos, que têm como função reforçar a temática central da obra.



Fig. 26 | Jan van Eyck, *Os esponsais dos Arnolfini*, 1434.

À realidade/tema são associados pormenores que não ajudam propriamente a leitura da obra, mas permitem o seu enriquecimento. Mas, de que servem esses elementos adicionais na obra se não permitirem uma clarificação do tema em causa? Tais elementos não dão a “solução” da obra, mas obrigam a uma análise detalhada dos mesmos, para dar forma à sua compreensão. Esta análise é uma tomada de conhecimento, que anteriormente ainda não estava adquirido. Uma vela, um cão ou um espelho, por exemplo, são elementos que reconhecemos e dos quais temos conhecimento, mas entender o seu porquê numa obra de arte e qual a relação entre eles é uma questão deveras difícil para quem não disponha de um conhecimento aprofundado sobre a obra. Numa primeira abordagem e sem a referência ao título, dificilmente seríamos levados a crer que esta obra corresponderia a um casamento, isto porque não se trata de uma obra que com evidência traduza uma cena religiosa, visto que não temos explicitamente representada a presença de um sacerdote que preside à celebração do casamento²⁹⁰, e as figuras não estão num espaço religioso. Por

²⁹⁰ Apesar de provavelmente o sacerdote estar representado no espelho convexo, a sua diminuta dimensão torna-o imperceptível.

outro lado, existem algumas referências ocultas que o autor quis transmitir, mas que, por excessiva carga simbólica, passam despercebidas (fig. 27).

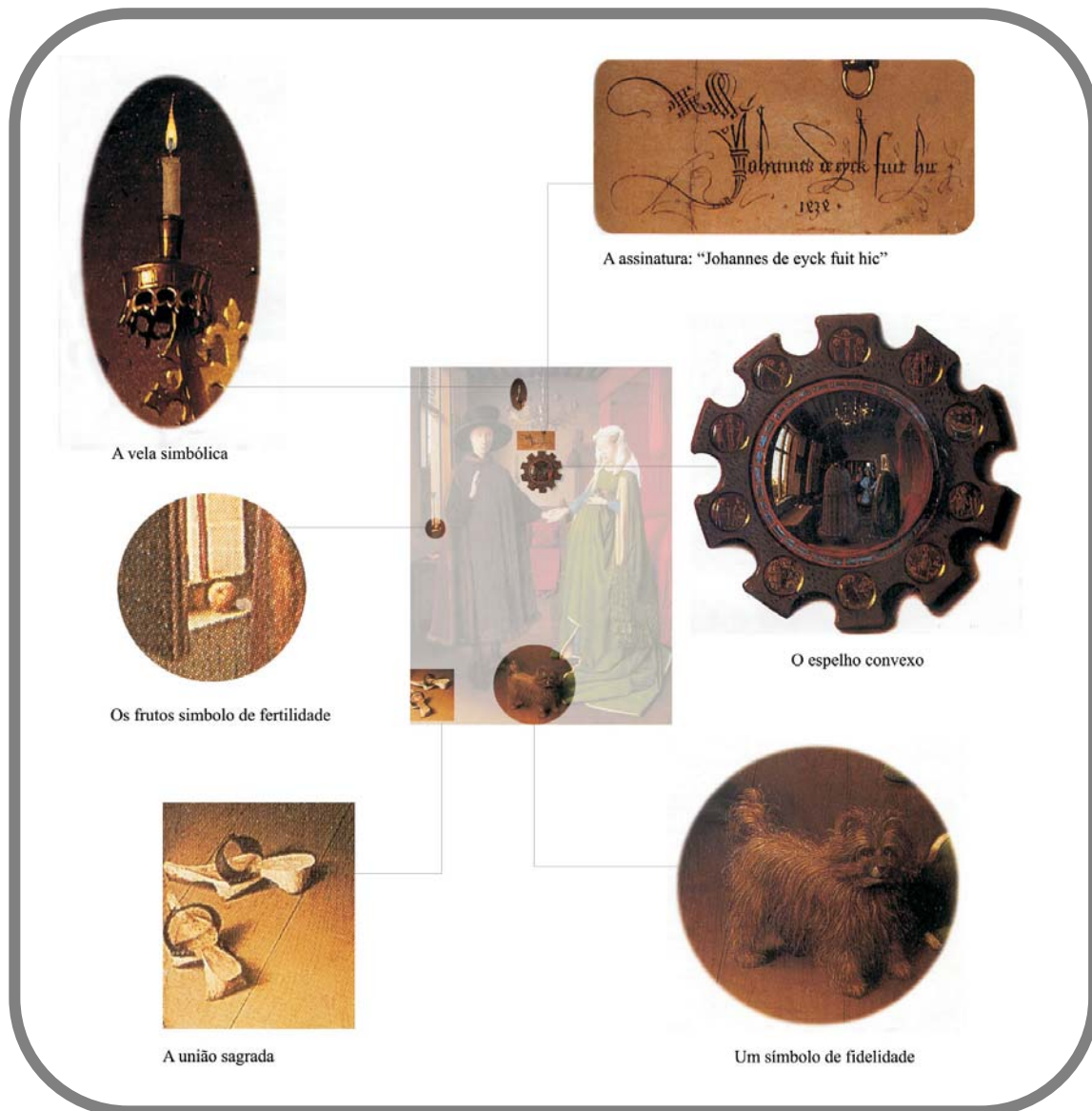


Fig. 27 | Correspondência entre signo e forma.

Para Bernard Toussaint, «A relação semântica do título da obra com a própria obra é muito importante: o título serve de *afixação semântica* para o ícone»²⁹¹. De facto, o título reforça a ideia semântica da obra, por isso aceitamos que ela trata de um casamento.

²⁹¹ TOUSSAINT, Bernard – **Introdução à semiologia**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, D.L. 1994. (Saber; 159). p. 103.

Que significado terão então os elementos que compõem a obra? Ao mero espectador, a vela não passa de uma simples vela, o cão de um simples cão e o espelho não traduz outra realidade, para além do efeito do seu reflexo. No entanto, a vela aqui representada é simbólica: simboliza o olhar de Deus que tudo vê e a vela matrimonial. O cão está neste quadro, como um símbolo de fidelidade e de amor. Por sua vez, o espelho convexo tem uma moldura esculpida com dez medalhões incrustados que representam situações da vida de Cristo. Além disso, reflecte a imagem do artista, funcionando desta forma como um auto-retrato, e a de outra pessoa, que talvez seja o sacerdote ou a testemunha oficial da cerimónia. Por cima do espelho, a assinatura em latim de van Eyck, diz: “Johannes de Eyck fuit hic”, que significa: “Jan van Eyck esteve presente”. Continuando a analisar os símbolos, os frutos no parapeito da janela atestam a fertilidade e a expulsão do paraíso. Os pés descalços representam simbolicamente o local como um espaço sagrado que deve ser respeitado. Ao segurar a mão da jovem na sua e ao erguer a outra mão no gesto que significa assumir um juramento solene, Giovanni Arnolfini compromete-se com a noiva. De sua parte, ela, colocando a sua mão na dele retribui o compromisso.

Para a compreensão “absoluta” desta obra em particular e de todas de um modo geral dever-se-á amplificar o domínio do conhecimento sobre a mesma, ainda que este não seja um padrão universal. Por exemplo, como foi referido anteriormente, todos os elementos simbólicos da obra só serão válidos enquanto se tornarem explícitos ao seu fruidor. Melhor dizendo, só quando o “leitor” da obra conseguir compreender a totalidade dos elementos simbólicos é que poderá aceder à sua “absoluta” compreensão. O fenómeno da compreensão é o conceito e é o conjunto das características necessárias à compreensão desse conceito. Quanto mais específico for um conceito, mais requisitos serão necessários para a sua compreensão. A passagem do genérico ao específico faz-se pela adição de mais características. Um cão é tomado como um animal de forma genérica, mas, para apurarmos a sua especificidade teremos de lhe acrescentar outras características, tais como, por exemplo, a cor, a característica do pelo, o tamanho, até apurarmos a sua forma específica, que será com certeza uma determinada raça de cães. Significa isto, que o conceito cão tem uma dimensão diferente do conceito “Setter Gordon”, ou “Golden Retriever”. Mas o cão da obra de Jan van Eyck é mais do que um ordinário cão: ele representa o amor e a fidelidade. Dividimos este símbolo em duas partes: uma é o símbolo “cão”, enquanto elemento físico

e vivo do universo dos seres vivos; a outra diz respeito à realidade que o conceito “cão” ocupa nessa obra, ou seja, à passagem do significante ao significado. Primeiramente observa-se o símbolo “cão” como um *representamen*, até se atingir, posteriormente o significado desse símbolo. O mesmo se passará com todos os restantes elementos da obra, que estão carregados de significações particulares e que hermetizam a mesma, tornando-a intransitiva e enigmática.

Assim podemos dizer que a obra de arte explicita-se e encerra-se simultaneamente, ou seja, ela é concomitantemente corpo e alma, ou “espírito” utilizando a denominação adorniana²⁹². O corpo é a sua lúcida evidência, ao passo que a alma é o que se esconde, só sendo inteligível por meio de processos apurados de compreensão. Deste modo, o espírito, além de ser conteúdo, também tem como função reforçar o corpo ou a forma da obra de arte. A obra deixa de ser pura e simplesmente “aparição” para se centrar num composto que fomenta e evidencia a dialéctica artística. Só pelo aparecimento de um é que o outro se torna mais proeminente e vice-versa, só pelo acto é que o facto se evidencia, mas este facto é a “facticidade” da obra, mera objectividade, ao passo que o seu conteúdo rege-se pelas leis do obscuro e da imprecisão. O sentido da obra não tem uma relação de dependência directa com a sua factualidade, porquanto cada uma *per se* se “auto-sustenta”, mas é evidente que existe uma correlação (apesar de diferenciada), entre forma e conteúdo, porque, como sublinha Adorno, «(...) o sentido de uma obra de arte é ao mesmo tempo a essência que se oculta no fáctico»²⁹³. Parece pois que não podemos pensar a obra de arte sem o seu conteúdo nem sem a sua materialidade; mas também não podemos olvidar o conteúdo da obra justaposto à sua forma, sendo que toda a coerência artística seja reforçada por esta dualidade em conjugação, ao ponto de criar e dar sentido à mesma.

Outro exemplo também figurativo, mas com carácter mais contemporâneo e conceptual, permite perceber a relação que existe entre os vários elementos da obra, e a compreensão “absoluta” da mesma. É o caso da obra de Joseph Kosuth “Uma e três cadeiras” já anteriormente apresentada (v. fig. 10, p. 80). Esta obra ilustra o facto da representação física não ser essencial à representação dos conceitos. Por outras palavras, os artistas conceptuais não eram forçados a criar objectos, a menos que os descrevessem como objectos de pensamento. Assiste-se a uma tautologia em que cada elemento se define a si próprio.

²⁹² cf. ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 105.

²⁹³ *idem, ibidem*, p. 124.

O conjunto é uma tripla representação de uma mesma coisa, sem que haja uma repetição formal. O que é repetido, não é a cadeira real, ainda muito particular apesar da sua neutralidade, nem a fotografia, que apenas representa a sua imagem do ponto de vista do espectador, nem a definição, que encara todos os casos reportados ao emprego da palavra “cadeira”, mas negligenciando de facto a definição da cadeira real e da sua imagem. A definição aqui apresentada apenas sustenta uma forma genérica de “cadeira”. Ela não se refere a nenhum elemento dessa obra, seja ele a cadeira real ou a imagem dessa cadeira. A compreensão deste tipo de obra não pode passar pela compreensão isolada dos seus elementos constituintes. Nenhum deles define qualquer outro. Assim como a definição de cadeira não define a sua fotografia e a sua realidade, também a cadeira real ou a representação dessa cadeira não define qualquer outro elemento. Nos três casos, corresponde a um degrau distinto da realidade e do objecto. Todos eles designam pelas suas associações, uma quarta cadeira ideal e invisível, onde o conceito se encontra sugerido, bem mais do que definido. De qualquer dos modos consideramos que seja uma obra completa; diríamos até que é uma obra quase utópica, preenchendo o mundo da compreensão, quase na sua totalidade. Estaremos por certo tentados a afirmá-la como uma obra que não necessita de explicação e que por conseguinte pode criar uma outra utopia – a da comunicação na arte. Onde falha o objecto, intervém a imagem e, se esta por sua vez falha, aparece a linguagem. Estabelece-se, deste modo uma “linguagem” artística continuada e levada quase ao extremo da compreensão “absoluta”.

Se existe uma tendência actual para uma apresentação de múltiplos sentidos, pela invocação de novas tecnologias e se essas novas formas de expressão, se pretendem ampliadoras e renovadoras, pela substituição de tendências que se foram tornando obsoletas, não poderemos esquecer que este Conceptualismo existe para de algum modo confrontar estas alterações. Ou seja, Kosuth torna explícito o que até então era implícito e fá-lo de um modo justificativo; quer isto dizer, contrariando em absoluto qualquer abstraccionismo, e a pretensão de que a dinâmica da obra vive pela sua significação. Assim há uma inibição da significação, em virtude do surgimento do significado da obra. Os vários sentidos da obra perdem-se, encaminhando-se para um único caminho, o da consensualidade receptiva. Talvez aqui possamos compreender o que uns referem ser comunicação na arte, se considerarmos que ela é «algo como: “comunicação... sem

comunicação”»²⁹⁴, ou seja, uma espécie de “comunicação”, que está continuamente centrada na informação e que é feita sem conceitos²⁹⁵ universais, para além dos que definem os elementos básico da obra de arte. Esta, porque é imediata, faz um forte apelo aos sentidos do fruidor, que é sempre antecedente a qualquer formulação “comunicacional” e logicamente sem conceitos universais, pelo que nunca atinge um consenso absoluto. Este tipo de obras, fortemente aliadas à informação, quase entram num processo de comunicação, mas, embora próximas de um assentimento generalizado, nunca chegam a tê-lo.

Não se torna fácil ao fruidor encontrar relações fiáveis entre os elementos que compõem a obra e a sua verdadeira grandeza real. Por exemplo, a frase “Johannes de eyck fuit hic” poderia perfeitamente induzir à própria assinatura do artista (apesar de deslocada da posição habitual), sobretudo se não se estiver na posse do código linguístico em causa. Mas esta obra não encerra segredos que não tenham sido já desocultados. Tanto esta como muitas outras obra são facilmente reconhecíveis, identificadas e relacionadas com a realidade correspondente, através da compreensão dos elementos simbólicos que as compõem; porém, por vezes, nem sempre tal situação acontece. Algumas obras possuem determinados símbolos que se desenquadraram do contexto estabelecido e, por essa razão, hermetizam-na, mesmo ao mais entendido. Evidentemente, na actualidade, esses elementos são estudados e conseqüentemente não trarão grandes dificuldades ao seu relacionamento na obra. Mas, por falta de documentação, ainda hoje escapam aos historiadores alguns significados; será então que, na época em que seriam produzidas tais obras, elas seriam objecto de um fácil reconhecimento? Se os “Os Esponsais dos Arnolfini” não levantam problemas de análise, já o mesmo não se passará com “O retábulo de Mérode” (fig. 28) do Mestre de Flémalle (Robert Campin?)²⁹⁶ (1406-1444), onde se conjectura sobre alguns elementos simbólicos presentes na obra. Por exemplo, a vela acabada de apagar nunca mais apareceu em outras obras, daí não se conhecer em absoluto o seu verdadeiro significado.

²⁹⁴ «Algo como: “comunicação... sem comunicação”» publicado em LYOTARD, Jean-François – **O Inumano - Considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. (Margens; 3). p. 113-122 corresponde à comunicação do mesmo autor no 1º colóquio “Art et communication” na Sorbonne realizado a 14 e 15 de Outubro de 1985. cf. *idem*, **Quelque chose comme: “communication... sans communication”**. In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. “Art et communication”. Paris: Osiris, 1986. pp. 10-17.

²⁹⁵ Segundo a formulação kantiana “comunicação não-conceitual”.

²⁹⁶ A identidade deste artista não se encontra devidamente certificada. Tudo leva a crer que Mestre de Flémalle seja Robert Campin.



Fig. 28 | Mestre de Flémalle (Robert Campin?), *O retábulo de Mérode*, c.1425-28

Portanto, a respeito desta obra em particular (mas podemos estender o juízo a outras mais), podemos falar de uma circunscrição da obra de arte; esta é limitada por uma constante de factores, que o próprio artista coloca em prática. Ele decide sobre a obra, assim como o fruidor decide sobre a sua significação, sem no entanto estas decisões se corresponderem uma com a outra. Se foi vontade do artista ou não de hermetizar a obra, não interessará muito, mas convirá afirmar que os resultados são evidentes.

Em certa medida, isto é demonstrativo de que não só a arte moderna mas também a arte dita académica, aquela que resulta do respeito das regras de representação impostas, não se enquadram num processo de comunicação, e até dificilmente num processo de informação. Como vimos, “O retábulo de Mérode”, se nos informa (ou se informou) de alguma mensagem, também nos esconde outras, por meio de um “simbolismo dissimulado”.

Outras representações de inevitável incompreensão nos surgem, por exemplo, no surrealista *avant la lettre* Hieronymus Bosch (c. 1450-1516). Ainda hoje, parte do seu enigmático “Jardim das Delícias” não foi decodificado²⁹⁷; também as obras renascentistas por exemplo, deverão exigir do espectador o remexer de vivências pessoais de modo a poderem fazer-se compreender. Como Francastel²⁹⁸ nos sugere, o Renascimento (e extensivamente outros períodos) comporta um conjunto de irrealidades, na medida em que este tipo de obras, apesar de muito precisas na sua execução e muito objectivas nos seus

²⁹⁷ Apenas o painel esquerdo da obra se encontra perfeitamente identificado, como sendo o Jardim do Paraíso.

²⁹⁸ cf. FRANCASTEL, Pierre – **Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique**. Paris: Denoël-Gonthier, 1977. (Œuvres; 1).

fundamentos, correspondem a imitações de situações não-reais. A própria concepção da obra em atelier, onde eram utilizados elementos de composição, que não faziam parte do quotidiano das pessoas, mas antes de necessidades simbólicas, contribui para afastar a obra de um contexto plenamente explícito. O espectador teria de estar integrado nesse contexto para que a obra de arte lhe trouxesse uma mensagem. É no fundo «(...) preciso que o espectador das obras faça um exercício activo para integrar os elementos das imagens, estabelecendo uma unidade entre elas a partir do seu espírito e não da coerência obra. Portanto a obra renascentista oferece uma ilusão da realidade.»²⁹⁹.

Outro exemplo é o mediático esquema teológico de decoração da Capela Sistina de Miguel Ângelo (1475-1564), que apesar de conter elementos que já fazem parte do conhecido e que por isso facilitam a relação de entendimento entre a obra e o fruidor é uma obra que não se encontra plenamente estudada, porque existem alguns dos seus elementos com significados ainda por atribuir.

Se ao mais alto nível de saber e entendimento não se possui o conhecimento “absoluto” para compreender as obras, como é que as poderemos rotular de comunicativas? Como poderemos então falar de comunicação na arte?

3.3 Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística

Este tema, “uma objectividade elementar para uma subjectividade artística”, vem de encontro à angústia que os públicos dos mais diversos estratos culturais sentem quando se defrontam com uma obra de arte e quando reflectem e atentam na sua aparente incompreensão. É muito comum ouvir-se expressões como: “não entendi o significado do quadro!”, ou “o que é que o artista quer dizer com isto?”. Na verdade, a frequência com que tais expressões são proferidas merece uma atenção especial e um estudo dedicado, que de resto é uma parte importante deste trabalho.

²⁹⁹ RAPOSO, Maria Tereza – O Conceito de Imitação na pintura Renascentista e Impressionista. São João Del-Rei: **Metanóia**, UFSJ [Universidade Federal São João Del-Rei]. [Em linha]. n.º 1, (1998/1999), p. 48. [Consult. 9 Out. 2006]. Disponível em WWW:URL:<http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/revistalable/numero1/tereza4.pdf> >.

Se esta é uma questão que merece discussão, significa desde logo que há uma razão para tal. Efectivamente esta estreiteza na relação entre o público e a obra é demonstrativa da grande distância que os separa. Provavelmente a questão central para o entendimento das causas desta incompreensão prende-se com a pretensão do público em tentar forçosamente entender as obras de arte, quando na realidade em muitas situações pouco ou nada há para entender, para além da sua pura visibilidade.

A obra de arte nasce de um incessante diálogo de matéria e forma. Esta matéria pode também ser apelidada, utilizando um conceito mais geral, de material. Este diálogo não obedece a nenhuma lei determinada e pode, dependendo da obra em causa, entender-se como uma estruturação aleatória, ou não, das características que a compõem. Portanto, uma obra de arte define-se a si mesma, segundo um processo que é assinalado pelas características que a compõem. A obra de arte poderá portanto ser definida como um objecto que encerra símbolos; como existência do visível; ou ainda ser definida por estas duas versões. Os puristas negam a existência de uma arte simbólica, reduzindo-a à sua não-representação e aceitando-a apenas com o que de mais interior lhe pertence, daí eles rejeitarem as obras expressionistas abstractas, bem assim como as obras representacionistas.

Esta concepção, apesar de redutora, não deixa de ser relevante neste domínio, pois associa a obra a um estado de simplicidade, acessível a todos. Já Maurice Denis se referia à pintura como uma elementaridade quando afirmava «É preciso lembrar que um quadro – antes de ser um quadro de um cavalo de batalha, de uma mulher nua ou de algum episódio – é essencialmente uma superfície plana coberta de tintas dispostas numa determinada ordem»³⁰⁰. A obra de arte é então sugerida e por isso apresentada somente naquilo que é visível, naquilo que é manifestamente perceptível, ou seja, as suas características imediatas³⁰¹, como a cor, a textura, a composição, os materiais, etc., aquilo a que Bourdieu³⁰² apelidou de “materialidade fenomenal”.

O fruidor, procurando insistentemente encontrar a “resposta” da obra, socorre-se dos seus realismos para conciliar uma representação, seja ela figurativa ou não (atitude mais sentida perante a obra não figurativa). Estabelece, então uma relação, entre o seu

³⁰⁰ Maurice Denis cit. por SILVESTER, David – **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 172.

³⁰¹ O primeiro contacto com a obra de arte, parte deste imediatismo, sem o qual não poderemos passar à sua posterior compreensão.

³⁰² cf. BOURDIEU, Pierre – **L'Amour de l'art**. Paris: Éditions de Minuit, 1968. p. 81.

mundo quotidiano e os elementos da obra e posteriormente uma coesão entre todos eles dando-lhes um sentido definido, na terminologia de Bernardo Pinto de Almeida³⁰³, um “quadro-objecto”, referindo haver uma passagem da objectividade para a objectualidade: objectividade da obra de arte, e objectualidade pela relação que se estabelece com a realidade. A oportunidade de conseguir uma compreensão “absoluta” perde-se no momento dessa relação, porquanto a esta estará inevitavelmente associada uma deturpação da obra, sentida apenas no interior do fruidor, o qual, por antítese, não sentirá os seus erros na medida em que não é conhecedor do sentido efectivo da obra. Mas, por outro lado, não devemos olvidar que esta perceptibilidade matéria, quando manifestamente evidenciada, pode ser demasiadamente sinóptica, originando por vezes elementos (simbólicos) que se organizam mutuamente. Todo o símbolo vai então redesenhar o objecto artístico, imprimindo-lhe mais características, enriquecendo-o, aliando-se à objectualidade da obra, no sentido, não de a tornar mais compreensível, mas sim de suscitar a sua compreensão.

Quer de uma quer de outra forma, a obra de arte será sempre vista como uma amostragem da realidade, mas amostragem de algumas propriedades e não de outras ou de todas, porque seria utópico pensarmos que a apreensão de todas as características ou propriedades da obra de arte é possível. Uma obra de arte, sendo o que é (cor, textura, composição, mas também “coleção” de símbolos) é sempre um retalho disso mesmo, pois difícil será adquirirmos inteligivelmente todas essas propriedades na sua globalidade e de igual forma em cada humano. Portanto as qualidades ou propriedades que um purista tem em consideração relativamente a uma obra purista são com certeza aquelas que esta exhibe, que exemplifica e demonstra, mas que em conteúdo permanecem como amostra. Mas se exemplificar for simbolizar denotamos que a pintura purista também ela simboliza; vejamos que simbolizar pode significar transpor para determinado espaço uma determinada convenção, que tanto se pode traduzir plasticamente, como conceptualmente.

Na obra de arte vive sempre uma tentativa de ordenação material de elementos *a priori* distintos. Matéria e forma, consciência e inconsciência e a ordem que o artista atribui a estas características constroem um sistema de correspondências aberto e perto da sua vida. A obra situa-se na fronteira do consciente e do inconsciente, ela procura a

³⁰³ cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto – **Espaço de representação e lugar do espectador**. Braga: Universidade do Minho, 1992. Tese de Doutoramento em Estética e História da Arte apresentada ao Instituto de História e Ciências Sociais da Universidade do Minho. p. 216.

essência por detrás da aparência. A vivência interior que se impõe ao artista forma modelos interiores, modelos da profundidade das coisas que o invadem e que tocam os seus afectos particulares. É claro que esta atitude é individualista e muito própria de cada um de nós e por essa razão completamente intransmissível. Essa ordenação tem como principal objectivo criar uma “resposta” para uma determinada observação, ou melhor dizendo conseguir adquirir uma compreensão por meio de associação plástica de elementos visuais, e destes com a realidade envolvente e vivencial do sujeito observador/fruidor.

O que se pretende então com o desenvolvimento deste ponto é explicar que a aspiração dos públicos em alcançar a compreensão das obras é infundada, e justificar este pressuposto, como à frente veremos, na ciclicidade, objectividade/subjectividade em que toda a obra de arte se encontra inserida. Segundo este ponto de vista, a obra apenas pode ser encarada deste modo. Independentemente do seu conteúdo implícito, ela terá forçosamente um conteúdo explícito a que qualquer fruidor terá acesso. O conteúdo da obra de arte poderá então ser explícito ou implícito, nas palavras de Doguet³⁰⁴ correspondem a dois efeitos: a “produção” e a “provocação”. Ela é explícita, se a abordarmos quanto à sua visibilidade, ou seja, naquilo que de facto a constitui como obra física. Serão pois todos os seus elementos e atributos quer compositivos quer cromáticos, de textura, etc. – o mundo da plástica. O explícito é o que permanece “registado”, é o efeito, é a matéria primordial dos estudos de composição. Contrariamente, o implícito é a matéria fundamental da teoria de arte. Os conteúdos implícitos são aqueles que, estando contidos na obra da arte, não são claramente expressos, mas provocam a recepção sem conhecimento de causa; remetem para a intenção do criador em transmitir uma mensagem. O implícito é o meramente inteligível: é o visível não nos signos, mas entre eles. O implícito é o domínio das causas aristotélicas, nomeadamente da causa motora e da causa final³⁰⁵ – é o mundo dos pensamentos e sentimentos do autor. Por outras palavras, a composição encara o efeito enquanto que a teoria da arte liga mentalmente as causas ao efeito (as causas são as componentes, os constituintes, os factores).

Do acto ao efeito (acto – facto, ou feito - efeito) corresponde a causa motora, motriz ou eficiente, que é apenas uma das quatro causas imprescindíveis ao efeito. Para que haja um efeito no domínio da sensorialidade, é imprescindível a conjugação das quatro causas aristotélicas, porque escrever na água, escrever no ar, escrever sem giz, ou sem caneta,

³⁰⁴ DOGUET, Jean-Paul, *op. cit.*, pp. 33, 34.

³⁰⁵ Causa motora e causa final, mais a causa formal e material, efectivam a obra de arte.

podem ser um facto extraordinariamente importante, relevante até, mas não um efeito. Resumindo, o objecto artístico (na sua globalidade) é o efeito, sendo pois indiferentemente considerado como o resultado ou consequência das componentes ou das causas.

Quando alguém contacta com uma obra de arte está a visualizar nela própria o seu explícito, uma informação objectiva. Podemos até referir que se processa uma transmissão de informação, tendo como ponto de partida a obra de arte que atinge o espectador pela percepção da mesma. Mas de que espécie é a informação referida? Para Deleuze³⁰⁶, a informação é um conjunto de palavras de ordem, palavras essas que nos devem fazer crer, porque são autoritárias, tal como as declarações da polícia³⁰⁷. Diferentemente de Deleuze que defende que a obra de arte não contém nenhuma informação, achamos que ela é informação, porque contém essa carga autoritária de impor o que expressa. Deleuze não está a ter em conta a frontalidade imagética e inequívoca da obra, mas sim que ela contém elementos, que nos devem sensibilizar como se os compreendêssemos. Ora, a informação é directa e objectiva e conseqüentemente não tem por função pedir-nos «(...) de nous comporter comme si nous le croyions»³⁰⁸. Não se trata da informação implícita na obra, ou da sua “pseudo” ou protomensagem, mas antes daquilo que lhe é mais óbvio e que poderá ser palpável, por um lado, por qualquer fruidor e, por outro, mensurável por qualquer pessoa que esteja na posse de conhecimento aprofundado, que lhe permita relacionar o palpável com outras questões de maior rigor e especificidade.

A arte, poderíamos então dizer, é um “discurso” enunciativo de uma realidade, fundamentalmente um “discurso” informativo, na medida em que ela transporta uma sequência harmoniosa de elementos estéticos que a caracteriza. Ela descreve-se a si mesma por meio de um princípio tautológico, mas sempre de forma individual. Apesar da obra de arte ser fundamentalmente visual, ela transfere para o espectador toda a sua carga informativa e elementar. Só assim o sentido do contexto de enunciação do discurso informativo será tomado em consideração pelos seus receptores. No dizer de Wölfflin³⁰⁹, a obra de arte poderá ser vista como um discurso em potência, ou seja, ela poderá discursar todo o seu conteúdo e, na medida em que apenas transmite a sua visibilidade, ela não se

³⁰⁶ cf. Conferência dada na fundação Femis, Paris, a 17 de Maio de 1987. Conferência integral em texto in DELEUZE, Gilles, *op. cit.* Conferência integral em vídeo in http://www.dailymotion.com/video/xx6dr-gilles-deleuze-lacte-de-creation_events [Consult. 3 Mar. 2005].

³⁰⁷ O exemplo é de Deleuze.

³⁰⁸ *idem, ibidem*

³⁰⁹ cf. WÖLFFLIN, Heinrich – **Conceptos fundamentales de la historia del arte**. 6ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1976.

enquadra num plano discursivo, mas antes pode promover uma nova possibilidade de discurso. A condição imagética da obra é o reflexo do seu eventual conteúdo textual. Deste modo, ela é imanente a um discurso em potência.

O processo artístico é então uma tríade que assenta na seguinte sequência:

Criador – Obra de arte – Fruidor

O artista produz a obra, a obra existe e permanece e o público contacta com ela, tomando consciência de que existe pois é presença do seu criador. É na relação entre o público e a obra, que nasce a problemática do entendimento artístico, ou melhor dizendo, da compreensão da obra de arte.

Nesta abordagem convirá referir que qualquer obra de arte é apenas compreendida na sua materialidade, naquilo que qualquer observador reconhece estar contido explicitamente na obra. «Le tableau ne dit rien d'autre que son processus de fabrication, sa matérialité.»³¹⁰. Assim, o que o público reconhece são os seus conceitos e consequentemente, a compreensão da obra de arte passa pela compreensão dos conceitos que a compõem, isto é, os seus elementos constituintes, sem os quais ela nunca poderia existir. Reduz-se pois a obra de arte à sua existencialidade física, àquilo que verdadeiramente a caracteriza. Não podemos deixar de realçar que este raciocínio é apenas um estudo analítico à obra, para perceber que ela incorpora uma determinada materialidade; mas paralelamente ela materializa um determinado conteúdo, que por sua vez poderá armazenar uma mensagem. Por isso, a redução da compreensão da obra apenas à sua materialidade explica-se apenas neste contexto, porque, se a obra fosse apenas a efectivação da sua materialidade, não seria obra de arte, mas antes qualquer outro produto derivado da ciência ou da técnica. Ao faltar o conteúdo à obra, ela remete-se para outro universo que não o da arte: o universo da funcionalidade, do prático. «As obras de arte, enquanto componentes da totalidade que as engloba, não são apenas coisas. (...) A obra de arte plenamente objectivada tornar-se-ia coisa em si absoluta e deixaria de ser obra artística»³¹¹. Essa totalidade reenvia-nos para a noção de estética da forma e estética do conteúdo. Se confrontarmos esta dualidade, verificamos que, independentemente da sua

³¹⁰ DAMPÉRAT, Marie-Hélène – **Supports-surfaces: 1966-1974**. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000. p. 70.

³¹¹ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, pp. 328, 329.

importância mútua, o conteúdo adquire uma dimensão diferente, na medida em que este está ligado ao valor artístico, que é o fim das obras de arte. Mas o conteúdo está indissociável da forma, porque não se concebe um conteúdo sem forma. De facto, só com este somatório de forma e conteúdo, se completa a obra e, só depois de ultimada esta exigência, a obra se coloca disponível para a recepção estética.

As inúmeras carpetes industriais, que saem para o mercado com a finalidade comercial, poderiam constituir-se como obras de arte. Reparemos que o facto de serem produções em série não as limita enquanto arte, porque muita arte da actualidade tem como princípio, o da sua multiplicação (desde logo com o advento da Arte *Pop*); por outro lado, o aspecto comercial também não é suficiente para excluir as carpetes do domínio dos objectos artísticos, porquanto a arte também não se desvincula da sua mercantilização. Então, o que impede as carpetes de serem obras de arte? Ou se quisermos, usando os termos de Dufrenne³¹², o que as impede de serem “objectos estéticos” em lugar de “objectos significantes”? Aqui ressalta com evidência que apenas o conteúdo falta às carpetes, para estas se constituírem como verdadeiros objectos de arte. Bastaria que as mesmas fossem utilizadas como matéria-prima para a constituição de uma obra, para que tivessem as características não de uma carpete como obra de arte, mas sim de uma obra de arte com carpete, ou de outro modo, tendo como elemento(s) de constituição a(s) carpete(s).

Elementarmente considerada, a obra é repleta de conceitos, ou seja, é composta por unidades mínimas e elementares, ou vinculada a um conjunto teórico, reunindo em si uma ou mais propriedades aplicáveis à realidade. A monossemia do conceito e a estabilidade da sua definição fazem parte das características da própria obra enquanto unidade mínima. Para perceber esta ideia, reduzimos a obra a um único conceito e compreendemos que a isso também corresponderá uma redução da sua expressão ou, talvez melhor, da sua representação imagética. Ora, se o conceito prima pela sua monossemia, então ele apenas poderá ser empregue com um único significado. Por exemplo, as palavras numa composição, bem como qualquer pintura ou escultura, podem conter múltiplas acepções (significações) e serem portanto polissémicas, mas, na sua unidade mínima, quer isto dizer,

³¹² DUFRENNE, Mikel – **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1967. Vol. I [L'object esthétique]. Cap. IV, sec. 4, pp. 161-187.

na sua (re)desconstrução³¹³, elas adquirem o carácter de univocidade. Importa realçar que esta dimensão do conceito encontra-se no quadro de referência ao qual ele é válido. Primeiro, um domínio ou uma disciplina e, depois, uma aproximação teórica particular no interior desse domínio. Por isso, para uma mesma denominação – termo – poderá haver tantos conceitos, quantos os vários quadros de referência, até porque segundo Deleuze, «Les concepts, il faut les fabriquer.»³¹⁴ e o homem tem a liberdade de o poder fazer. Deste modo, o conceito de força não poderá ser definido de igual modo em física e em artes plásticas.

Outra questão que remete a obra ao domínio dos conceitos é o carácter não evolutivo destes³¹⁵ e a sua estabilidade semântica, que é condição necessária para a sua utilização no interior do domínio e do campo teórico. Independentemente da utilização e variedade que os criadores possam dar aos conceitos da obra, eles mantêm-se inalterados na sua essência. Pelas variações possíveis e pelas novas relações entre os conceitos, as obras adquirem novas características. No entanto, «Tales relaciones surgen de las propias características sensibles de los elementos y éstas nunca se ven alteradas por el grado de iconicidad; el rojo sigue siendo rojo en un cuadro de Mondrian lo mismo que en uno de Velázquez.»³¹⁶

Voltando à obra de arte e para perceber esta questão em mais pormenor, interessa saber o que verdadeiramente a constitui. Esta é recheada de elementos e atributos – chamemos-lhes “aspectos”. Entre outros, temos o aspecto cromático, compositivo, estrutural e geométrico, etc., que, *grosso modo*, todos nós empiricamente compreendemos. São estes os elementos que os observadores visualizam nas obras, constituindo a informação da obra de arte. Por serem elementos, são elementares na sua constituição. Numa primeira abordagem a qualquer imagem, contrariamente à linguagem verbal, os elementos da obra (unidades visuais) apresentam necessariamente um carácter discreto, ou

³¹³ Quando uma unidade mínima é trabalhada no sentido de vir a adquirir um novo sentido, ela deixa de figurar a mesma existência física, daí que se opera uma desconstrução. Quando a obra é reduzida às suas unidades mínimas origina-se uma segunda desconstrução, porque a complexidade é desmembrada adquirindo o estatuto de simplificado.

³¹⁴ Conferência dada na fundação Femis, Paris, a 17 de Maio de 1987. Conferência integral em texto in DELEUZE, Gilles, *op. cit.* Conferência integral em vídeo in http://www.dailymotion.com/video/xx6dr_gilles-deleuze-lacte-de-creation_events [Consult. 3 Mar. 2005].

³¹⁵ Contrariamente à noção (conhecimento elementar que temos de uma coisa), que é por definição evolutiva, logo diacrónica, um conceito é a ideia (noção) de uma determinada sociedade num determinado tempo-lugar. Apesar das variações que os conceitos possam sofrer nos diversos tempos-lugares eles mantêm um laço comum numa determinada colectividade.

³¹⁶ VILLAFANE, Justo – **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000. p. 178.

seja, eles apresentam-se como um *continuum* visual, em que uns estão dependentes dos outros e eventualmente escondendo-se mutuamente. Em segunda instância, surge um aprofundamento visual que, digamos, terá uma aproximação à linguagem verbal, visto que, em termos de processo de identificação semiótico, a imagem se assemelhará a uma palavra: conduziremos uma obra de Mondrian para o domínio da geometria e da cor, tal como a palavra para o domínio das suas unidades mínimas – os grafemas.

Sem a existência de elementos visuais não podemos falar de obra de arte. Como contrárias a esta ideia, podemos reportar-nos a determinados tipos de obras aparentemente ausentes, visto que excluem a existência de elementos. Mas a obra ausente centra-se inevitavelmente sobre um conceito, o que já constitui materialidade. A obra “Le Vide” (1958), de Yves Klein, pretendia ser o “indefinível” da arte, ou melhor dizendo, o imaterial. O facto de dois compradores terem adquirido duas obras denuncia a materialidade da sua intervenção. Interessa referir, que a sua atitude estava repleta de elementos e atributos que a remetiam para o domínio de *show-off*, como é o caso da presença de dois cavaleiros da Ordem dos Cavaleiros de São Sebastião; duas japonesas trajando em quimono; à entrada da galeria encontravam-se dois guardas-republicanos ostentando uniforme de gala; inclusivamente, o *cocktail* que foi servido tinha a particularidade de transformar a urina dos visitantes no seu azul (IKB³¹⁷); já para não falarmos dos 1500 francos cobrados para o ingresso na exposição. A sua ideia “Época Pneumática” centrava-se no “vazio” e não no “nada”, assentando na origem etimológica do termo “pneumatico”, ou seja “pneuma”, que significa sopro, respiração. O vazio seria então a imaterialidade, ou por outras palavras, a própria materialidade ainda que ausente.

Outro exemplo mediático, da inausência da obra é a famosa peça 4’33’’ de John Cage, que pretendeu de facto mostrar que o silêncio não existe. O silêncio torna-se material. Se pretendermos, como Fernando Guimarães, que a obra ausente seja aquela que nos invade e que se caracteriza por uma pletórica indefinição, mas que vulgarmente não coloca limites à sua definição (“tudo pode ser arte”), então os exemplos de Klein e Cage, são puramente “ausente”.

«Falar em obra de arte ausente – expressão que acaba por ser equivalente a uma outra: tudo pode ser arte - parece confrontar-nos com uma contradição. Mas não. Quando se fala em tal ausência está-se a pensar nas obras de arte actuais que perderam o seu próprio sentido ou, melhor, os seus múltiplos sentidos. As possi-

³¹⁷ **International Klein Blue**. Este azul foi desenvolvido em 1956, por Yves Klein em colaboração com o químico parisiense Edouard Adam.

bilidades semânticas das imagens, que aproximam a arte de uma expressão que se diria metafórica, são postas entre parêntesis, acabam por ser anuladas»³¹⁸.

Os conceitos da obra podem ser isolados individualmente, mas encontram-se, conjugados entre si, revelando-se num todo e originando complexidades que hermetizam a sua compreensão. É esta conjugação de conceitos (informação objectiva) que implica, inevitavelmente, diversas variações por parte dos fruidores, compondo-se assim a significação. O isolamento dos conceitos constitui-se como a parte objectiva da obra de arte, opondo-se categoricamente à sua conjugação e forçosamente à sua subjectividade artística. A objectividade elementar confere uma compreensão fácil das obras de arte, mesmo que no “limite” a adulteração e a excessiva força de expressão da mesma a transporte para o campo do não-académico, da não-tradição, do não-canónico, tendo pois como consequência a referida destruição de ideia de comunicação. A transformação que se tem verificado nas artes anula uma possível ideia de comunicação, que inicialmente estaria prevista e desejada na arte académica. Tomemos como exemplo a famosa pintura de Kasimir Malevich (1878-1935), “*Quadrângulo*” vulgarmente apelidado “Quadrado preto sobre fundo branco” (Fig. 29). Em primeiro lugar e numa análise retiniana, observa-se que a obra é constituída por dois quadrados³¹⁹, um preto³²⁰ e um branco – pura objectividade. A sensação visual de uma pintura, seja ela ou não abstracta, é igual para todo o humano fruidor e aqui enquadra-se bem a palavra receptor visto que, numa primeira instância, haverá que receber retinicamente factores externos – sensação fisiológica cézanniana³²¹. A recepção estética da obra de arte separada da sua compreensão está intimamente relacionada com a sua objectividade, aquilo que Bourdieu apelida de “familiaridade”³²². Apesar deste a relacionar com a compreensão, no nosso ponto de vista, ela incide primeiramente numa recepção, digamos análise retiniana e só posteriormente por intelecção relacionada com a historicidade da obra – se adquirida – se torna compreensível.

³¹⁸ GUIMARÃES, Fernando – Do Modernismo à “morte da arte”. **Jornal de Letras Artes e Ideias**. (3 Out. 2001). p. 20.

³¹⁹ A forma quadrada vem substituir a forma divina triangular, no entanto nesta obra não temos exactamente um quadrado perfeito, na medida em que não existem nem lados iguais, nem paralelismos das suas faces, nem sequer ângulos rectos, daí o ter designado de “Quadrângulo”.

³²⁰ Podemos referir que esta obra é um sintetismo cromático, porque o preto, que adquire a forma da mais pura objectividade, pode ele mesmo ser considerado uma subjectividade, na medida em que a cor preta é constituída pelo somatório das cores primárias.

³²¹ Para Cézanne, a sensação está no objecto e não no ar é o que está intrínseco ao objecto.

³²² cf. BOURDIEU, Pierre – **As regras da arte: génese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996. (Biblioteca do século; 3). p. 326.

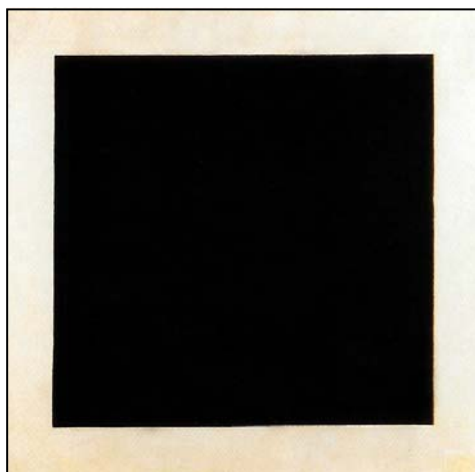


Fig. 29 | Kasimir Malevich, *Quadrado preto sobre fundo branco*, 1913.

A análise da obra tende para a compreensão de tudo o que lhe diz respeito. Evidentemente, esta tradução da obra só é permitida após a percepção. Mas afastada desta objectividade está a história que a própria obra encerra e que só a ela e ao seu criador pertence. A sensação de cor e forma quadrada consiste, então, numa expressão psicofisiológica do contacto directo com o objecto (obra de arte) de que resulta uma transformação bioeléctrica dos nervos, a partir da qual há uma projecção cortical (referente ao córtex cerebral). Em condições normais, todas as pessoas recebem do exterior os mesmos factores de influência, o que torna a realidade externa homogénea quanto à sua visibilidade – um padrão imagético.

Assim, os elementos preto e branco, bem assim como a forma quadrada estão padronizados para todo o humano que com eles já tenha contactado. Para um fruidor “leigo”, uma dada obra possui significado, mas nada lhe significará, e no entanto essa obra é percebida de igual modo tanto para ele como para um fruidor instruído, por isso, o “leigo” não conhecendo as gramáticas necessárias ao entendimento da obra e a informação contida nesta, não sendo intelectivamente compreendida não permite atingir o seu fim último. Deste modo, a obra de arte pertence ao domínio dos objectos vulgares, passando a adquirir o título de obra de arte apenas quando é colectivamente percebida e decodificada quando nos remete para o juízo de valor, isto é para a significação. É aqui que a obra se torna verdadeiramente artística, porque adquire diversas dimensões, consoante as diversas percepções individuais. Fomenta-se pois uma expressão pessoal de elaboração activa do objecto a partir de indicativos sensoriais captados anteriormente.

Em “Quadrado preto sobre fundo branco”, o fruidor reconhece as cores, as formas, visto que assentam em conceitos que lhe são familiares. Ele verá essas duas figuras geométricas e atribuir-lhes-á uma determinada compreensão pelo que, tratando-se de figuras puramente elementares e objectivas, a significação só surgirá após a conjugação de várias figuras elementares e objectivas.

Esse perfeito entendimento entre aquilo que é verificado visualmente e o que realmente é só se torna possível após uma interiorização vivencial daquilo que são as figuras geométricas citadas. Assim, cada fruidor terá primeiramente de ter tomado contacto sensorial com a figura quadrado (provavelmente desde a infância), através da percepção dessa figura, e ter sido sujeito a uma aprendizagem baseada na informação, nomeadamente que a essa figura corresponderia a palavra “quadrado” e, que por sua vez, este é um conceito com um determinado significado – quadrilátero de lados iguais e ângulos rectos. O mesmo acontece com a cor – no nosso caso preto e branco – que, após todo o processo vivencial de aquisição de conhecimento, se torna num factor de caracterização da obra em análise. Portanto, o processo de vivenciação é criador de conceitos, que se definem pela sua compreensão e pela sua extensão. Na obra de Malevich, a figura “quadrado” implica, por um lado, a compreensão de um quadrado, e a extensão de um quadrado preto e de um quadrado branco.

Todos os elementos da obra de arte são conceitos, definindo-se então pela sua compreensão e pela sua extensão. Pagliaro dá uma ideia da amplitude de caracterizações com a comparação entre o sinal linguístico e a imagem.

«Há uma diferença fundamental entre a imagem e o sinal linguístico, representado pela palavra isolada. A palavra assume em si um significado genérico; por exemplo, o vocábulo “livro” pode aplicar-se a todos os livros que existiram, existem e hão-de existir, enquanto a imagem apenas pode representar um livro, aquele livro concreto que os nossos olhos vêem, pintado pelo artista (...) ou reproduzido pela máquina fotográfica.»³²³.

Pagliaro demonstra aquilo que é o percurso do genérico para o específico, mais concretamente da palavra para a imagem. Evidentemente que se tem em causa a palavra simples, não adjectivada e a imagem figurativa, aquela que se encontra longe de qualquer abstracção. Pagliaro, ao apresentar-nos esta ideia, remete-nos para a imediatidade sensorial da imagem em oposição à palavra. No entanto ambas são frontais, ambas se apresentam ao

³²³ PAGLIARO, Antonino – **A vida do sinal: ensaios sobre a língua e outros símbolos**. 2ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 1983. p. 265.

receptor de igual modo, apesar de uma se poder encontrar com um sentido mais lato e a outra mais restrito. A imagem de um livro *per se* excluída de quaisquer referências adicionais que possam caracterizar o objecto “livro”, resulta de igual modo na latitude da palavra “livro”. Com efeito, qualquer imagem de um livro seja em que formato for, de modo isolado, compreenderá uma extensão universal. No entanto, se essa imagem for “adjectivada”, com o adicionar de mais referências, então aí sim obtemos uma maior especificidade, estabelecendo-se então uma semelhança com a palavra escrita “livro”.

A palavra “livro”, com a extensão “Bíblia”, aqui sintetizada por “Bíblia” (fig. 30) é semelhante à representação imagética de uma bíblia (fig. 31). Se a ambas as figuras for retirado o seu substantivo teremos duas situações completamente análogas, ou seja, uma imagem de um livro que não se especifica e uma palavra (livro) que de igual modo não significa mais do que a evidência tipográfica “livro”.



Fig. 30 | Palavra com extensão Bíblia.

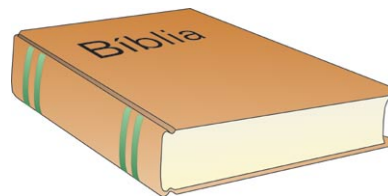


Fig. 31 | Objecto (livro) com extensão Bíblia.

Pagliario continua referindo-se ao artista, dizendo que «(...) não interessa agora o que de seu ele lhe juntou»³²⁴, pois como é evidente, para ele neste momento de análise, não tem qualquer interesse uma abordagem ideológica da obra, mas antes centrar o estudo naquilo que é imediato numa óptica retiniana.

É na compreensão e na conjugação dos conceitos que podemos justificar a grande variabilidade de significações das obras de arte, porque, individualmente, cada conceito tem naturalmente uma compreensão aceite universalmente. A obra de arte, caracterizada por determinados elementos constituintes, é na sua substância puramente indiscutível, ou seja, ninguém discute um substantivo, visto que este é o que é e não admite variações possíveis. Por outro lado, a caracterização da obra de arte passa pela atribuição de adjectivos, na medida em que os substantivos carecem de diferenciações, para se poder aferir das qualidades que estão a classificar e arrumar as obras nas devidas “prateleiras” da arte. Ninguém contraria a definição de quadrado, porque, do mesmo modo «A

³²⁴ *idem, ibidem*

concordância sobre o que deve entender-se por branco, ou por preto é universal, precisa e categórica; a proposição que afirma não ser o branco preto, é tida como válida por todos ou quase todos.»³²⁵. Estes conceitos estão, por isso, sujeitos a um significado e não a uma significação; e têm uma determinada extensão, que poderá ir do genérico ao específico, sendo que aqui poderá haver lugar a flutuações de variada ordem. Poderemos estar perante um “Preto Marfim”, um “Preto de Vela”, um “Preto de Marte”, um “Preto Fumado”, entre outros.

Porém, a obra de Malevich não existe como sendo um quadrado preto e um quadrado branco: ela encontra-se “resolvida”. Quer isto dizer que se encontra na sua plenitude máxima de concretização, pelo somatório dos vários elementos que dela fazem parte. Esta conjugação de elementos concretizada na obra corresponde à sua subjectividade. Deste modo, uma obra de arte, seja ela abstracta ou figurativa, é simultaneamente subjectiva e objectiva e alterna reciprocamente, entre uma objectividade e uma subjectividade. De facto, é desta alteridade que vive o mundo das artes: figuração-abstracção, objectividade-subjectividade, ausência-presença.

Se convocarmos para aqui duas oposições evidentes e elementares da história da arte – não propriamente da história enquanto movimento, mas sim como estilo, ou forma de pensar artisticamente, concluiremos que eles pertencem a uma dualidade contraditória: arte figurativa/arte abstracta. Não interessa qual ou quais os movimentos que fazem parte de um e de outro, nem importa realçar nenhum deles em particular: interessa sim considerá-los como domínios onde poderemos encontrar resumos de vários momentos artísticos. Se os colocarmos em tempos diametralmente opostos, verificamos que a isso também corresponde uma enorme relação de alteridade. Essa notória diferença é compreendida pela presença/ausência de elementos que compõem a obra, partindo de um mundo plástico mais preenchido, mais recalcado ou redundante, para outro bem mais sintético, mais entrópico – diríamos, pois, mais estilizado. A passagem de um mundo a outro, da ausência à presença, abre caminho para uma objectividade, que apesar de provida e rica em elementos visuais, torna-se de difícil compreensão (fig. 32).

³²⁵ *idem, ibidem*, p. 248.

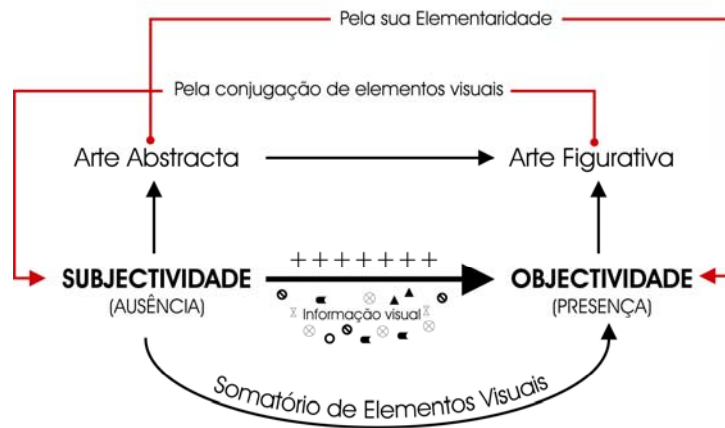


Fig. 32 | Esquema de dualidades em relação

É uma ideia que se apresenta invulgar e antitética, mas não desprovida de sentido, visto que, sempre que partimos de uma obra mais elementar na sua concepção para outra mais elaborada (no que diz respeito à sua figuração), estamos a sobrepor e a adicionar elementos para a obtenção dessa figuração.

Todos nós compreendemos e sabemos o que é a figura geométrica “quadrado”, sabemos inclusivamente desenhar um quadrado e representá-lo num suporte físico, mas se lhe forem adicionados outros elementos como um triângulo, rectângulos, circunferências e outras formas geométricas, das quais estes são apenas alguns exemplos, então aí estaremos a complexificar a obra, de modo que poderemos chegar a uma situação representativa de uma paisagem por exemplo, em que as formas geométricas iniciais seriam apenas o esboço dessa representação (fig. 33)

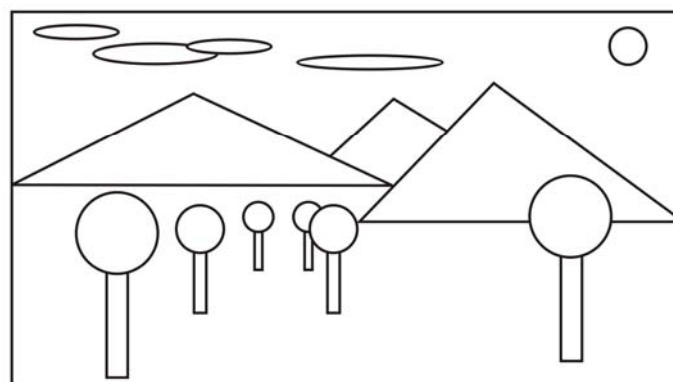


Fig. 33 | Adição de elementos.

A conjugação de muitos elementos na obra afastam-na da sua compreensão. Neste caso, poderíamos obter uma paisagem. Simultaneamente, esta conjugação despoleta

grandes dúvidas, porque outras questões se levantam, nomeadamente: de que paisagem se trata? Qual a localidade onde se encontra inserida? A obra de arte, na sua objectividade, não esconde a sua lógica; no entanto, o que fica por formular é o seu nível mais profundo, ou seja, aquele que corresponde ao discurso da obra entenda-se, não discurso plástico, mas sim discurso de conteúdo, daí que segundo António Quadros Ferreira, «O discurso analisado, pela recepção, é o resultado de uma inferência que vai do objectivo ao subjectivo, questionando-se no *conteúdo* e no *continente* do discurso, a análise de conteúdo»³²⁶. A obra apresenta-se então à evidência com um discurso apreendido quer sensorialmente, quer intelectivamente; por outro lado ficará por revelar o discurso de conteúdo, que nem sensorialmente nem intelectivamente é capturado porque, a este nível, ela não se esclarece a si própria, contrariamente à objectividade. Esta objectividade ressalta com evidência quando alguém observa uma obra de que não conhece o significado. O que daí resulta é que «(...) vê aí um simples significante»³²⁷, ou seja, apenas o objecto físico, puro *representamen* de uma realidade escondida.

O “não conhecer o significado” corresponde à subjectividade, que por sua vez realça a objectividade. Assim, «(...) na recepção, a subjectividade mediatiza a objectividade.»³²⁸. Por exemplo, um artista que tencione associar na sua obra um determinado elemento (objectivo e significante) a um significado, o que obtém? Será que o significado é apenas o significante? Em primeira instância, podemos referir que apenas existe o elemento visual, ou seja o significante, porque é aquele que é objectivado retinicamente; mas numa análise mais cuidada podemos perceber que existe efectivamente a dupla significante e significado, a qual dá origem ao signo. Portanto existe a construção de uma subjectividade constituída pelo elemento e o seu significado, que se contrai para formar o signo. Será, então, sempre necessário que o fruidor conheça as relações que são intrínsecas ao signo.

Mesmo que a representação seja do conhecimento absoluto do observador, a sua objectividade em conjugação, «(...) não é dada ao conhecimento de modo pleno e adequado, e de nenhuma maneira é inquestionável nas obras»³²⁹. O que faltará a essa obra/representação, será a sua relação com o plano que a rodeia, as suas relações com outros elementos que poderão nem sequer estar presentes. Uma obra de arte é uma

³²⁶ FERREIRA, António Quadros – **Painéis das gares marítimas de Lisboa - Análise e recepção da modernidade em Almada Negreiros**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994. p. 227.

³²⁷ COELHO NETTO, J. Teixeira, *op. cit.*, p. 23.

³²⁸ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 297.

³²⁹ *idem, ibidem*

*Gestalt*³³⁰, porque ela não é visualizada como sendo formas, cores, composição, textura, etc., que se regem segundo ordens diversas (compositivas, cromáticas, etc.) e que determinam a imagem da obra de arte como sendo efectivamente uma obra de arte. Pelo contrário, identificamos uma imagem correspondente à obra de arte, que só é possível de ser apreendida sensorialmente porque ela está ordenada por determinadas ordens, ou seja, os seus elementos estão arranjados criteriosamente de modo a poderem ser identificados por cada um de nós.

Resumindo, a obra não é identificada pelos seus elementos individualmente, mas sim pelo seu conjunto. Por exemplo, a figura 34 é uma figura geométrica que pode ser decomposta, num rectângulo e num trapézio, e é vista desse modo como uma figura geométrica composta. Por outro lado, a figura 35 é vista como dois círculos dispostos horizontalmente. Já a figura 36 será vista como um carro e nunca como o somatório das duas figuras anteriores (34 e 35).

Produção de um *Gestalt*



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

Note-se, que esta ideia apenas se refere à percepção da imagem e não à sua compreensão, que será outro assunto. Reflecte no entanto a dualidade da visualização, simultaneamente objectiva e subjectiva, permitindo-nos também, como nos sublinha Escarpit, chegar a uma objectividade por meio da subjectividade, ou se quisermos, procurar na abstracção, a figuração: «Autrement dit, devant une peinture abstraite, l'attitude “gestaltienne” consiste à identifier des formes significatives, des objets, à les nommer, à les organiser en scènes ou en séquences, c'est-à-dire à transformer la peinture abstraite en

³³⁰ *Gestalt* é uma palavra alemã que significa “forma”. A tese central da teoria da *Gestalt* reporta-se às relações entre as totalidades e as suas partes. Segundo esta teoria, o todo é diferente da soma das partes e obedece a leis de simetria, simplicidade, etc, que estruturam as relações entre as partes de uma totalidade. Quando nascemos a primeira coisa que vemos é uma *Gestalt*, um conjunto de elementos que compõe a figura da nossa mãe e que são imprescindíveis para se perceber a figura mãe. Do mesmo modo, uma obra de arte é outra coisa mais, para além da soma dos seus elementos básico. O todo é diferente das partes. A teoria da *Gestalt*, saída da psicologia experimental tem origem em Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967), Kurt Koffka (1886-1941) e Kurt Lewin (1890-1947). Esta teoria não deve ser confundida com a terapia da *Gestalt* de Fritz Perls (1893-1970), que só superficialmente está aliada ao gestaltismo. Para um aprofundamento deste assunto cf. por exemplo KOFFKA, Kurt – **Principles of gestalt psychology**. Nova Iorque: Harcourt Brace, 1935.

peinture figurative»³³¹. Apesar dos elementos básicos serem vistos e considerados na obra de arte, mentalmente conjugamo-los de modo a encontrar-lhes um significado, por aproximação com as nossas vivências. Daí que a primeira fase de observação passa despercebida ao fruidor. É o que acontece com as técnicas projectivas, nomeadamente com o teste inventado por Hermann Rorschach (1884-1922), em que as pessoas organizam mentalmente formas desorganizadas e aleatórias segundo as suas vivências pessoais, ou ainda o “coelho-pato” de Joseph Jastrow (1863-1944), que pode ser visto seja como um pato ou um coelho.

A fotografia é um caso onde esta ideia se verifica com facilidade. Como se depreende facilmente, a fotografia é rica na sua verosimilhança. Por isso, constitui-se como um bom representante da objectividade em conjugação. Uma imagem fotográfica não abstracta apresenta um número incomensurável de grãos de sais de prata³³², que por sua vez se agrupam formando determinadas formas, volumes, cores, textura, etc. Então, a imagem parte de uma abstracção para uma figuração, de uma subjectividade para uma objectividade (mas simultaneamente de uma objectividade elementar – sais de prata –, para uma subjectividade – a subjectividade artística/figuração subjectiva), que se pode constituir como icónica, conforme se trata ou não de uma representação aceite universalmente. Todavia, essa iconicidade da imagem, somente será válida enquanto elemento isolado e nunca enquanto conjugação de vários elementos.

O retrato fotográfico é a forma mais simples de compreender esta ideia. O retrato, sobretudo se se referir a uma efígie da sociedade, encontra-se em lugar de outra realidade. Quer isto dizer que substitui uma realidade existente e que todos conhecem, devido à padronização da figura como ícone. Olhando para o “Guerrilheiro Heróico” de Alberto Korda (1928-2001) (fig. 37) percebemos que a vulgarização da imagem a torna popular, mas se atentarmos no fotograma original (fig. 38), antes de Korda ter efectuado o *crop* da imagem, verificamos que se antevê uma outra figura, que de facto poderá complicar a sua

³³¹ ESCARPIT, Robert – **Théorie générale de l'information et de la communication**. Paris: Hachette, 1976. (Langue, linguistique, communication). p. 88.

³³² Um grão de sal de prata adquire na imagem a corporeidade de um ponto, deste modo assemelha-se a qualquer representação não fotográfica (e vice versa), porque se por exemplo atentarmos no que é uma pintura, verificamos que ela pode ser composta por mancha, que por sua vez são linhas, que possuem uma infinidade de pontos. O ponto, como refere Villafañe “(...) no necesita estar graficamente representado para que su influencia plástica se haga notar”, in VILLAFANE, Justo, *op. cit.*, p. 98. Não se pretende fazer referência às experiências de Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935), em que seria inevitável considerá-los como expoentes máximos e paradigmáticos desta situação de semelhança, entre a pintura e a fotografia, mas sim generalizar a comparação a qualquer situação de representação plástica.

visualização e o seu posterior entendimento, devido ao desconhecimento da contextualização³³³. O adicionar de elementos na obra subjuga-a a uma incompreensão e, pelo contrário, quando a quantidade de informações diminui, a semântica torna-se mais clara. A fotografia original, podemos dizer, tem uma maior carga retórica, opondo-se portanto ao “grau zero”³³⁴, devido à atitude voluntária de Korda de manipulá-la e sintetizá-la. Uma figura, apenas, reduz significativamente a possibilidade de conjugação semântica e não permite a multiplicação de novas significações. O número “1” isolado será sempre resumido ao que ele significa, mas a relação “1+1” trará a possibilidade de alargamento do significado original do número “1”.



Fig. 37 | Aberto Korda, *Guerrilheiro heróico*, 1960.



Fig. 38 | Fotograma original, 1960.

Se não tivéssemos conhecimento da foto de Che Guevara (1928-1967) tal como foi mediatizada, não saberíamos com certeza ir muito para além do reconhecimento do retratado. Mas outras questões poderiam surgir: quem é a figura que se encontra do lado direito de Che Guevara³³⁵? Que relação existirá entre as duas pessoas? Mesmo no

³³³ Neste sentido podemos afirmar, que o enquadramento é uma variável que afecta o receptor no instante da recepção/fruição, ou seja, no momento da “leitura” da obra.

³³⁴ Pedro Barbosa atribui a designação de “grau zero” à referencialidade máxima da imagem. cf. BARBOSA, Pedro, *op. cit.*, p. 91.

³³⁵ A figura encontra-se parcialmente omitida, por virtude do instantâneo fotográfico de Korda, mas de modo nenhum impossibilitaria que essa imagem fosse tomada como produto final e exposta desse modo, ao contrário da pintura cronologicamente situada antes do século XX, onde toda a representação figurativa deveria ter uma grande semelhança com a realidade e onde não seria permitido a omissão de partes do corpo, sob pena de ser considerada uma imagem tecnicamente falhada. Não seria pois concebível, que Miguel Ângelo (1475-1564) pintasse uma pessoa com uma mão, um pé ou uma cabeça parcialmente cortada. Haveria que aproximar a imagem da realidade e ser-se o mais fiel possível. No entanto, no período maneirista, alguns autores abordaram esta intenção de supressão física das personagens, mas sempre com um sentido diferente: criar a ilusão de óptica no espectador. Normalmente essas figuras estavam localizadas em primeiro plano e cortadas, para darem a ilusão de pertencerem ao mundo real e não à obra, ou seja encarnariam o papel de observador. Deste modo o espectador sentia-se mais unido à obra [v. a “Madona do Pescoço Alto” (1535-1540) de Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazola) (1503-1540)]. Esta atitude viria também a ser

“produto” final, podemos questionar a fotografia, sobretudo se perguntarmos em que situação estava inserido Che Guevara e porquê o seu olhar penetrante, em que, até “iconicamente”, transparece determinação e sofrimento. Facilmente percebemos que, apesar de toda a objectividade imagética em conjugação, muito fica por dizer, a não ser que se explicita antecipadamente o conteúdo referente – a mensagem – que dará lugar à subjectividade. Assim, «A arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjectivamente mediatizado algo de objectivo»³³⁶.

A descrição da mensagem (conteúdo subjectivo) tem por base «(...) um conjunto de elementos de percepção extraídos de um repertório e reunidos numa dada estrutura»³³⁷. Nesta definição, Coelho Netto quase que explica a cíclica dualidade objectividade-subjectividade. Afinal de contas, pretende-se com este trabalho um estudo da comunicação no seio da arte e, portanto, este não pode ser separado da mensagem, que Coelho Netto evidencia como dependente de um repertório e uma estrutura. O repertório a que se refere não é mais do que a objectividade elementar da obra. Por outras palavras e mais descritivamente, trata-se do universo de elementos que compõem a obra e que existem em determinados limites. O repertório das cores é o espectro que resulta da dispersão da luz visível (luz solar) e suas possíveis combinações; o repertório de sons será o universo de todos os sons audíveis pelo homem nas suas diferentes variabilidades, etc. Mas estas características não existem isoladamente: elas necessitam de uma determinada estrutura para cumprirem a sua função. É ela que dá forma à obra. Neste sentido, ainda que fazendo parte da objectividade, quase que poderíamos considerá-la uma causa subjectiva porque, se ela não é a subjectividade, pelo menos contribui para que esta surja. Não podemos esquecer que ela formaliza a obra, acabando por “fechar à chave” o seu conteúdo. Sem a estruturação da obra, esta não existiria e, seguramente, bem menos sentido faria falarmos de mensagens na obra de arte.

Embora toda a obra abstracta seja considerada subjectiva, devido a uma ausência temática evidente que permita um reconhecimento da realidade sensorial, essa abstracção é notoriamente uma grande objectividade, talvez maior do que a sua subjectividade, na medida em que a obra é encarada naquilo que a compõe, ou seja, nos seus constituintes

retomada por Edgar Degas (1834-1917), mas com outro espírito (v. “Orquestra da Ópera”, c. 1870) baseado fundamentalmente no apoio fotográfico.

³³⁶ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 131.

³³⁷ COELHO NETTO, J. Teixeira, *op. cit.*, p. 127.

básicos. Em Malevich (fig. 29) teríamos então dois quadrados, um branco e um preto – nada mais objectivo. Esta objectividade elementar é conseguida pela trivialidade dos elementos constituintes da obra, que todos estarão disponíveis para interpretar. Por outro lado, a obra figurativa é puramente objectiva, devido à sua enorme aproximação à realidade. Ela pertence a um mundo plástico mais preenchido, mais recalcado e redundante. Esta objectividade tornar-se-á gradualmente subjectiva, à medida que se forem estruturando e conjugando elementos visuais na obra. Ela passará então, de uma objectividade elementar (intelectivamente compreendida pelos fruidores) para uma subjectividade artística – figuração subjectiva, quer dizer, de um estado que se caracteriza por uma enorme presença de elementos na obra de arte, até outro que, por excessiva força de expressão, a dota de uma grande ausência, entenda-se, ausência de contexto. Por um lado, temos o mundo da simplificação, o da incompreensão estética e da compreensão física e objectiva da obra, em consequência de uma percepção e de uma aprendizagem interiorizada; por outro lado, temos o mundo da complexificação, o da representatividade subjectiva. Essa representatividade, extremamente explícita e evidente é demasiadamente fechada. Faltarão a relação dessa obra com o plano que a rodeia e as suas directas relações com os outros elementos da obra, conquanto até nem estejam presentes nela.

Ainda no exemplo de Malevich, facilmente entenderemos que poderíamos criar na obra um somatório de elementos de modo a constitui-la e aproximá-la de uma cada vez maior subjectividade (fig. 39). À sua objectividade elementar representada na visibilidade do Quadrado preto sobre fundo branco, poderiam ser adicionadas outras figuras geométricas, e deste modo saltar para outro patamar – o da subjectividade. Afinal não será o “Quadrado preto sobre fundo branco”, uma forma composta derivada da obra “Composição suprematista: branco sobre branco”, vulgarmente designada “Quadrado branco sobre fundo branco”?

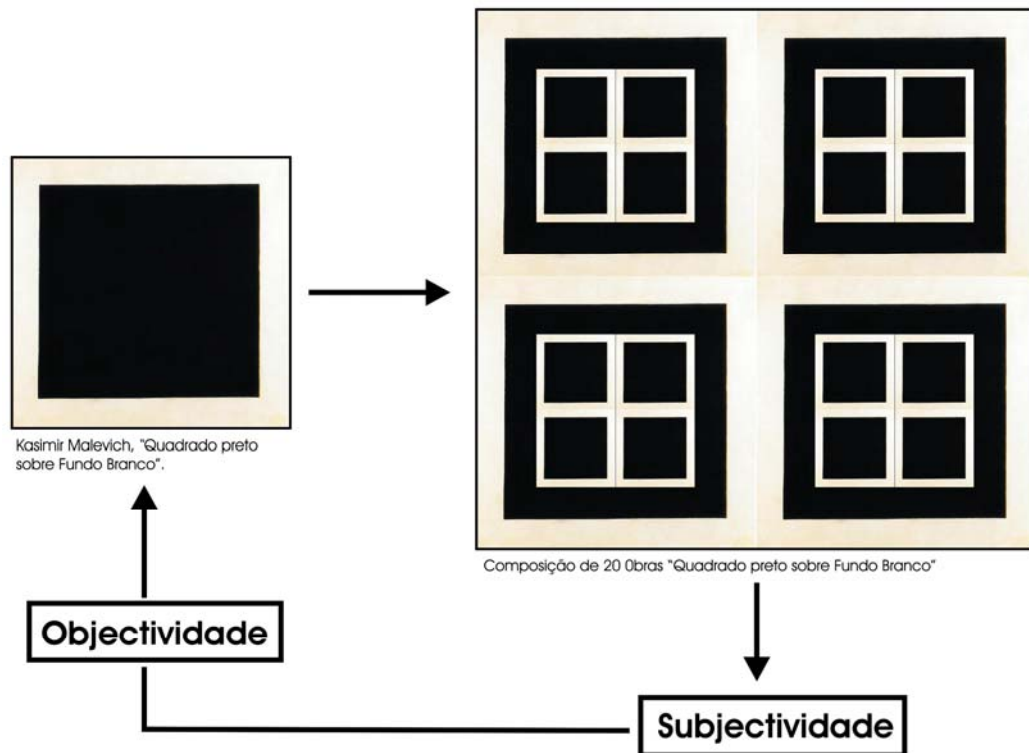


Fig. 39 | Complexo objectividade/subjectividade

A figuração tem o seu princípio básico nas suas formas mais simples, pelo que toda a natureza se reduz a uma geometrização básica. A partir desse estado de simplificação, surgirão, pelo adicionar *ab initio*, pelo aperfeiçoamento e pela acomodação, outras formas, agora sim, mais desenvolvidas tecnicamente. As formas geométricas simples facilmente serão reconhecíveis, mas a conjugação de várias formas geométricas simples oblitera a compreensão da obra, nomeadamente quanto ao seu contexto. Todos saberão o significado de um quadrado preto, mas vinte quadrados pretos terão o mesmo significado? Qual a relação entre eles? Visualmente percebemos que o resultado final do somatório de vinte obras “Quadrado preto sobre fundo branco” nos remete para outras realidades. Desde logo, podemos chegar a uma composição que se aparenta a uma janela ou às grades de uma prisão, etc. Deste modo, quanto menos informação a obra contiver, mais facilmente esta será reconhecível. A economia de informação³³⁸ de Hochberg e McAlister referem-no: «Quanto menor for a quantidade de informação empregada em definir uma organização, comparativamente com as outras alternativas, maior é a probabilidade de que a figura seja

³³⁸ cf. HOCHBERG, Julian; McALISTER, Edward – A quantitative approach, to figural “goodness”. *Journal of experimental psychology*. Washington: APA [American Psychological Association]. Vol. 46, (Nov. 1953), 361-364

assim apercebida»³³⁹. Se caminharmos no sentido da criação de uma objectividade (forma objectiva), tendo como ponto de partida a subjectividade (forma subjectiva), caminhamos para um estado críptico da imagem, na medida em que a miscelanização dos elementos constituintes da obra a sobrecarregará de uma excessiva informação visual, constituindo-se pois como uma barreira ao entendimento efectivo da mesma.

Não é possível pensar-se na subjectividade sem ter presente a materialidade da obra e as diversas relações entre cada elemento material e objectivo. Toda a obra figurativa será pois o repositório de um número incalculável de elementos e atributos, que ao fruidor se constitui como a informação visual. Por isso, Noronha da Costa³⁴⁰ (1942-), a propósito da pintura de Gerhard Richter (1932-), refere que, quando ele desfoca o que pinta, faz perder informação. Efectivamente, o que acontece é que, retirando a nitidez à imagem, está-se a contribuir para a redução da informação visual. Alguns elementos são simplesmente eliminados enquanto outros permanecem desconfigurados. Por exemplo, uma imagem figurativa onde predomine a linha e a cor poderá ver-se reduzida apenas à mancha. Por outro lado, a conjugação desses elementos da obra, mesmo que harmoniosamente conseguida, não permite ao público fruidor inteirar-se do seu contexto, não levando, pois, à sua posterior compreensão.

A visualização de uma marinha, paisagem, retrato ou natureza morta só permite o reconhecimento dos elementos que os constituem, mas a contextualização dessa informação com total eficiência é muito reduzida. A identificação de um retrato como género pictórico é sobejamente facilitado³⁴¹, mas o reconhecimento da pessoa retratada pressupõe, desde logo, o prévio conhecimento dessa personagem. Se, na fotografia, Che Guevara só é reconhecido por força da mediatização de um momento que Alberto Korda fixou numa imagem (v. fig. 37, p. 180), também a “Última Ceia” de Leonardo da Vinci (1452-1519) (Fig. 40) só é percebível como uma das obras mais paradigmáticas do Renascimento Pleno Italiano devido a toda a sua *geschichte*, fruto de uma *historie*, bem assim como à canonização do tema em causa, enquanto registo de um excerto bíblico.

³³⁹ Julian Hochberg e Edward McAlister cit. por FRANCÈS, Robert, *op. cit.*, pp. 78, 79.

³⁴⁰ OLIVEIRA, Emídio – **A pintura de Noronha da Costa**. Lisboa: IN-CM [Imprensa Nacional-Casa da Moeda], 1989. p. 69.

³⁴¹ Por vezes a tarefa de separação entre géneros não é evidente, por virtude das excessivas forças de expressão.



Fig. 40 | Leonardo da Vinci, *Última Ceia*, 1495-98.

Cria-se então a cíclica dualidade objectividade-subjectividade, ou como Donis Dondis refere, uma simplicidade-complexidade:

«El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La formulación opuesta es la complejidad, que implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que dan lugar a un difícil proceso de organización del significado.»³⁴².

Ao adicionar de elementos na obra e à conjugação dos mesmos corresponderá uma complexificação, uma intelecção exterior, que relevará uma forma complexa, à qual corresponde um significado que permanece oculto. Assim, quanto mais conhecemos a obra, mais ela nos parece anónima e misteriosa; quanto mais conseguimos identificar o que a compõe e esmiuçar o que dela faz parte, menos conseguimos penetrar na sua verdadeira alma.

Torna-se evidente que as obras mediáticas, sendo objecto de um estudo aprofundado e sendo elas largamente divulgadas e difundidas pelo mundo constituir-se-ão como ícones históricos colocados à disposição dos fruidores. Elas têm pois todas as condições para se circunscreverem num paradigma de compreensão “absoluta”, não só por todas as análises que lhe foram e são dedicadas mas também por todas as condições de disponibilidade dessas análises oferecidas ao público. Estas obras ditas mediáticas, incluem-se na história e são representativas de determinados tempos e lugares. Por entrarem e persistirem na história, são consideradas universais³⁴³, e por essa razão estão em

³⁴² DONDIS, Donis – *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. (Comunicación visual). p. 133.

³⁴³ Convirá notar, que esta universalidade é supostamente muito variável. Um símbolo aceite numa determinada cultura, poderá ser visto de modo completamente oposto noutra. A universalidade está então, dependente: 1º - do perceber sensorialmente o objecto; 2º - da sujeição a uma aprendizagem cultural.

lugar de outro tempo e outro lugar (tempo + lugar = realidade) e a sua visualização não encerra qualquer dificuldade de entendimento. Se faltarem alguns parâmetros de análise, falhará a sua compreensão “absoluta” ; falhará a universalidade solicitada para uma cabal abrangência da obra; e falhará aquilo que muitos artistas têm como pretensão – transformar as suas obras em objectos para veicularem mensagens. É o que acontece com o surgir da arte moderna, e mais notoriamente a actual, sobretudo aquela que não tem história escrita, ficando portanto resumida a um estado críptico, na medida em que ainda não houve lugar à sua análise e explicitação. Aos seus “espectadores” estarão velados os códigos e convenções impostos pelo criador, que são absolutamente necessários para a decodificação de signos expressos em elementos visuais. Falhará então o desiderato de muitos artistas em pretenderem veicular mensagens através das suas obras com um objectivo comunicacional. Poderemos pois falar de um “fracasso” do processo de “comunicação”

Se reduzirmos a obra ao seu aspecto material, àquilo que efectivamente se torna evidente ao olhar de qualquer observador, como poderemos encaixá-la num processo de comunicação? Segundo Eco, os signos estéticos «(...) significam antes de mais (ou *também* ou *além do mais*) a sua específica organização material (...) A obra de arte é um signo que também comunica o modo como é feita.»³⁴⁴. A referência ao aspecto material tem grande importância no domínio estético, pois de facto é a isso que as obras se resumem: ao seu aspecto material. O que concretamente existe e se torna evidente pelo aspecto físico das coisas é incontestavelmente o que se traduz na sua visibilidade é aquilo que nos excita sensorialmente, através da activação dos nossos sentidos.

Eco refere que a obra de arte também comunica o modo como é feita. Poderíamos acrescentar, dizendo que “comunica” apenas o modo como é feita, ou seja, o seu estado físico. No meio disto tudo, utiliza-se a palavra comunicação de um modo indevido, porque a obra não nos comunica, mas sim, apenas nos informa o modo como foi realizada. A obra informa-nos, então, de tudo o que a compõe, quer sejam os seus aspectos mais evidentes, como é o caso dos aspectos cromáticos, o tipo de tintas utilizadas, técnicas, texturas, etc., bem assim como todos os aspectos que se conotam, como será o caso da composição³⁴⁵. As

Este todo forma aquilo que se poderá designar, de interiorização vivencial. É a “ideia comum” de uma determinada sociedade, num determinado tempo-lugar.

³⁴⁴ ECO, Umberto – **O signo**, 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença, imp. 1985. (Biblioteca de Textos Universitários; 45). p. 50.

³⁴⁵ Esta pressupõe uma análise mais cuidada, que está no âmbito da disciplina de estudos de composição.

propriedades de uma cor ou de um som são mensuráveis, cabendo à ciência a tarefa de as analisar. Esta possibilidade de evidência científica é pois demonstrativa de que o elemento cor é uma objectualidade física, passível por isso de inequívoco rigor. A possibilidade de uma comunicação perde-se então na exclusividade da informação dos elementos visuais, a não ser que consideremos a comunicação na arte como Dirk Baecker³⁴⁶ propõe na sua segunda concepção do endereçamento da arte, unicamente apoiada na observação e não na transmissão de algo de um emissor para um receptor – uma comunicação como observação.

A imagem artística pressupõe elementos denotativos, ou seja, aqueles que se afiguram e que significam conceptualmente, sem recorrer a qualquer ginástica mental na procura do sentido. Mas também terá de haver lugar a uma conotação, de modo a amplificar a obra de arte em estudo. Significa isto dizer que na obra existem elementos que não se apresentam à “superfície” e que por essa razão não são facilmente traduzidos. O observador terá de desenvolver mecanismos de interacção mental, no sentido de buscar e relacionar as formas conotadas com a respectiva realidade externa. Temos uma análise que vem do interior para o exterior.

Para a compreensão da obra de arte terá de verificar-se o princípio de existência de um número mínimo de elementos que possibilitem uma primeira abordagem àquilo que é o seu significado. A obra será sempre o reflexo de uma primeira análise externa, considerada talvez superficial. Tomando novamente como exemplo a obra figurativa “Os Esponsais dos Arnolfini” (v. fig. 26, p. 155), verificamos numa primeira abordagem, que o receptor da mesma deverá estar no pleno conhecimento de diversos conceitos, entre os quais, o de espelho, vela, cão, chinelos, fruta, etc. Não se incluem aqui os conceitos cor, geometria, composição, perspectiva, etc., visto que os chinelos terão uma determinada cor, uma determinada forma, etc., por isso compreender o conceito chinelo pressupõe o conhecimento de outros conceitos básicos, que no fundo são a origem de qualquer conceito

³⁴⁶ «A primeira concepção é de que esta se trata, junto à arte, de um sistema funcional da sociedade, logo de um sistema social que opera no nível da comunicação e preenche nesse nível uma determinada função na sociedade; a segunda concepção é de que só se pode então descrever arte como comunicação, quando esta é compreendida como observação, mais precisamente ainda, como observação de observações, como observação de segunda ordem; e a terceira concepção é de que as observações do sistema funcional “arte” se referem a uma bem determinada diferença, que também desempenha um importante papel em outras áreas da sociedade, mas na arte torna-se explicitamente um tema, um problema e um endereçamento de comunicação». Cf. BAECKER, Dirk, *op. cit.*, p. 2, 3. Original publicado em *idem*, Die Adresse der Kunst. In: FOHRMANN, Jürgen; MÜLLER, Harro (Hrsg.) – **Systemtheorie der literatur**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996. p.82-105.

mais complexo. Por exemplo, os signos que se referem a linhas são desde muito cedo interiorizados por nós e em cada obra estes tornam-se mais ou menos explícitos, pelo que os identificamos facilmente. A figura 41 mostra algumas referências às linhas que compõem a obra de Jan van Eyck. Podemos observar que, apesar de muito sintética, a figura traduz aquilo que implicitamente está representado nessa obra mas também é certo que poderá ser complexificada até se obter um maior realismo.



Fig. 41 | Algumas referências à linha

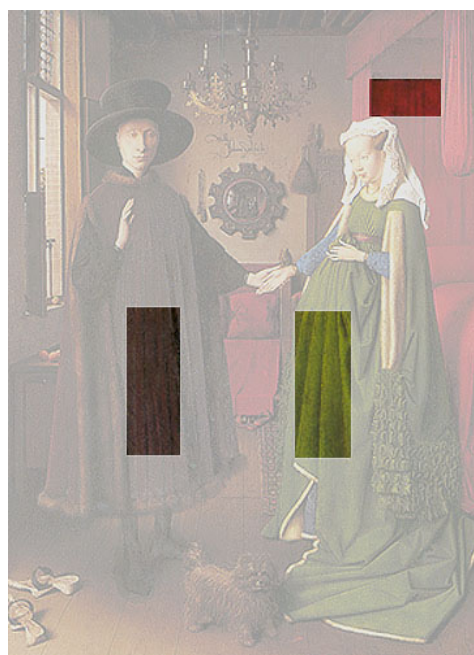


Fig. 42 | Algumas referências à cor

Estas referências denotam-se com mais evidência nas obras de cariz figurativo, muito embora algumas obras abstractas sejam de uma riqueza extraordinária no que respeita a esta questão da linha. Torna-se evidente que a observação de uma obra não passa propriamente pela identificação deste tipo de componentes ou de outros quaisquer, mas eles são parte constituinte da mesma.

De modo semelhante, a figura 42 faz referência aos signos cromáticos, elementos esses que, uma vez mais facilmente entendemos e percebemos de modo claro, apesar de existirem algumas variações pessoais no que concerne ao apuramento ou à subjectividade das cores³⁴⁷.

³⁴⁷ No aspecto cromático poderemos encontrar problemas de avaliação. Dificuldades de ordem fisiológica impossibilitarão uma boa compreensão da cor. Também determinados tipos de gradientes poderão criar algumas sinergias entre cores, o que dificulta grandemente a sua compreensão. Podemos pois considerar, que existem filtros de carácter sensorial que estão relacionadas com os sentidos do receptor, nos quais a fisiologia

Não podemos esquecer que a complexidade da “máquina” que nos permite a avaliação das cores e que é constituída pelo olho-cérebro é de facto o que também nos distingue biológica e culturalmente. Segundo Pastoureau «A cor é um produto cultural; não existe se não for percebida, isto é, se não for, não apenas vista com os olhos, mas também e sobretudo descodificada com o cérebro, a memória, os conhecimentos, a imaginação»³⁴⁸. Nesta opinião, de Pastoureau, é reforçada a ideia de que a cor, para existir tem (por parte do humano) de possuir determinados requisitos, dentre os quais se destaca a apreensão por inteligibilidade. Primeiramente dá-se a percepção de uma dada situação e, só depois, a formação da imagem ou da nossa cor, se assim preferirmos. Não há cores sem percepção anteriormente experimentada; a percepção provoca, pela sua revivescência, imagens correspondentes, mas sempre de modo individual e logicamente de forma subjectiva.

Este tipo de estudo, que realçámos com uma obra figurativa, não é exclusivo da figuração, porquanto qualquer abstracção estará, também ela no mesmo domínio de análise. Assim, a obra “Composição 2”³⁴⁹ (fig. 43), de Piet Mondrian, pode ser realçada através das suas componentes cromáticas (fig. 44) e estruturais (fig. 45). Nesta última, pode-se ainda fazer referência ao estudo das linhas.

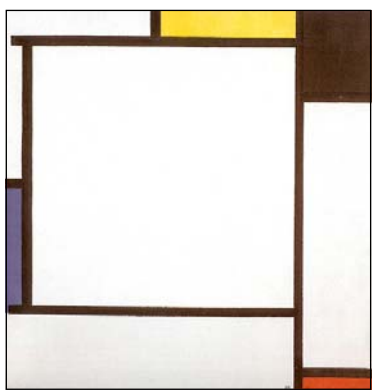


Fig. 43 | Piet Mondrian, *Composição 2*, 1922.

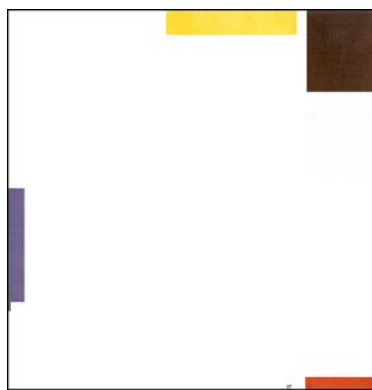


Fig. 44 | Signos cromáticos

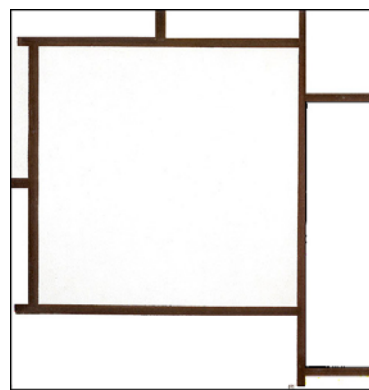


Fig. 45 | Signos estruturais

do indivíduo tem um papel muito importante e determinante para a correcta avaliação das cores. É exemplo de perturbação visual, o “daltonismo” e as suas múltiplas variações, como a “acromatopsia” que impede a distinção de todas as cores entre si, ou a “discromatopsia” que impede a distinção de várias cores umas das outras, nomeadamente o vermelho e o verde, ou determinados vermelhos e determinados verdes. De uma forma ou de outra encontraremos sempre referências comuns entre os vários observadores, mesmo que este não seja universal, culminando pois numa coerência de opiniões apesar de díspares.

³⁴⁸ PASTOUREAU, Michel – **Dicionário das cores do nosso tempo. Simbólica e sociedade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. (Imprensa universitária; 101). p. 66.

³⁴⁹ Acerca desta obra cf. o breve estudo semiológico apresentado na p. 151 (§ 2) e sgg.

A obra de arte é então composta por conceitos que compreenderemos em maior ou menor grau, mas nem só deles vive a obra: numa fase seguinte, a sua compreensão passará pela correspondência entre os elementos representados objectivamente na obra e a realidade subjectiva que se pretendeu evidenciar. Embora os elementos objectivos se evidenciem na obra podemos afirmar que as objectividades, quando em relação tornam-se verdadeiras subjectividades. A este respeito, podemos estabelecer uma dualidade entre aquilo que pertence aos elementos específicos da obra ou seja, aquilo que é meramente visível na obra, e aquilo que não é mostrado, mas que se induz (ou não), aquilo que todos os fruidores aspiram alcançar. Deste modo entroncamos numa separação que se complementa: a objectividade elementar, referindo-se aos elementos estético-artísticos da obra, e a objectividade, não dos elementos mas sim, do conhecimento desses elementos quer isoladamente, quer em relação. Porque o conteúdo presente na obra nunca é objectivado, nunca poderá ser apreendido sem primeiramente se tomar conhecimento dos referidos elementos ou, se quisermos, dos conteúdos exteriores.

3.3.1 Os elementos da obra como signos da realidade

Como vimos, toda a comunicação envolve signos e códigos, estes têm por função transmitir ideias através de mensagens, criar pois uma directa associação entre uma dada realidade (objecto em causa - referente) e a mensagem que se pretende transmitir.

A realidade é um enorme conjunto de imagens que, interagindo entre si, formam outro mundo que dá vida, cor e significado a essa mesma realidade. Qualquer realidade, qualquer conceito é primeiro que tudo entendido sob a forma de imagem porque, lembramos Denis³⁵⁰, qualquer imagem mental é uma forma de representação. A capacidade individual de transformação da realidade em imagens depende muito da aptidão de cada um de nós em interpretar essa realidade, ou de outro modo, da capacidade de análise e interpretação de imagens. A realidade ou o objecto em si é causa do signo e, dada a nossa

³⁵⁰ cf. DENIS, Michel – **Image et cognition**. 2ª ed. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1994. (Psychologie d'Aujourd'hui).

capacidade de interpretar imagens, o seu papel como signos depende bastante das nossas possibilidades interpretativas. Um signo também é qualquer coisa que está em todos nós pois, se somos criadores de imagens, e se as imagens são signos, então somos criadores de signos. Toda a formulação imagética da realidade, seja ela uma obra de arte ou qualquer outra coisa, cria na mente das pessoas um signo, que diremos equivalente à própria realidade, pois funciona como um *representamen* dessa realidade. Portanto, todos nós produzimos os nossos próprios signos.

Na sequência deste raciocínio considera-se ainda que todas as obras de arte resultam da perspectiva de um intérprete (entenda-se fruidor), sendo o seu produtor, o primeiro intérprete. A questão artística refere-se a uma correspondência construída na mente de um intérprete, e o assunto que interessa interrogar neste momento não é só o processo de passagem de uma realidade significativa para a obra de arte mas também o processo que transporta a realidade artística para os sistemas cognitivos do fruidor. O intérprete é pois fomentador de um mecanismo semiótico – o interpretante – que vai ajudar a situarmos a complexidade da obra de arte num processo de substituição de signos. O signo precisa de ser percebível pelos nossos sentidos e a realidade a que se refere «(...) depende do reconhecimento, por parte de quem o usa, de que é um signo.»³⁵¹. Todos os signos visuais presentes na obra serão portanto reconhecidos e substituídos por outros, que por sua vez ajudarão na compreensão da mesma. Os signos visuais formulados num todo ou apenas individualmente têm uma correspondência externa, que o receptor estabelece. Individualmente, uma linha traça um contorno, à qual se pode juntar o signo cromático e criar um novo signo, que por sua vez se poderá juntar a outros e desenvolver uma relação de semelhança com a realidade sgnica externa.

Os elementos sgnicos da obra de arte têm uma grande importância para o entendimento da mesma. Assim, segundo Villafañe³⁵², o ponto pode estabilizar a composição, produzir tensões, induzir efeitos dinâmicos; a linha tem a capacidade de «(...) crear vectores de dirección que aportan dinamicidad a la imagen», introduz critérios de economia plástica que «(...) son fundamentales en la composición de la imagen», dá «(...)volumen a los objectos bidimensionales, (...) es un elemento plástico com fuerza

³⁵¹ FISKE, John – **Introdução ao estudo da comunicação**. 5ª ed. Porto: Asa, 1999. p. 63.

³⁵² VILLAFañE, Justo, *op. cit.*, pp. 97-137 *passim*. Este autor divide os elementos da obra (“elementos de representação”) em espaciais (ponto, linha, plano, cor, textura, forma), temporais (movimento, tensão, ritmo) e escalares (dimensão, escala, formato, proporção), cf. pp. 97-163.

suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.)», assim torna-se num «(...) elemento polivalente»; a textura é «(...) el elemento visual necesario para la percepción espacial, y la visión en profundidad depende además de ella en gran medida (...) colabora en la construcción y articulación del espacio porque crea superficies y planos»; a cor é «(...) un elemento morfológico de la imagen, (...) contribuye a la creación del espacio plástico de la representación» articulando «(...) en diversos términos en los que estos se organiza», (...) es el elemento idóneo para crear ritmos dentro de la imagen», possuindo qualidades sinestésicas que se associam a temperatura, sons, etc.; a forma por sua vez unifica «Estabelece una jerarquia entre las diversas formas representadas, (...) Articula el espacio en diversos términos y favorece, en cierta medida, la construcción de la tercera dimensión en el plano». Todos estes elementos e outros mais não referenciados inter-relacionam-se e trabalham em conjunto para o desvelar dos conteúdos internos da obra. A obra de arte é composta por elementos sógnicos visuais, que nada tem de convencional, exceptuando evidentemente a sua condição física, mas será precisamente nesta ausência de convencionalidade sógnica que os signos elaborados mentalmente pelo fruidor se vão encaixar, para posteriormente ser compreendida individualmente e desse modo adopta o indevido sentido de comunicação na arte.

O intérprete ou fruidor elabora pois mentalmente outros signos, os quais relaciona directamente com aqueles que são apresentados na obra. Serão signos que surgirão apenas após a atribuição da significação à obra em causa. Acontece também, que se esse intérprete for igualmente um criador, essa obra pode ser interpretada por meio de signos da mesma semia, ou de outra completamente diferente. É o caso das diversas interpretações artísticas de obras do passado³⁵³ (signos de igual semia), ou as interpretações literárias dessas obras³⁵⁴ (signos de semia diferente).

Mas num processo que prima por ser essencialmente semiótico, pode o signo ser um instrumento de comunicação válido? Considerando uma forma de representação extrema, parece de todo interessante tomarmos o exemplo de uma imagem fotográfica. Ela contem todas as características de uma qualquer obra de arte, evidentemente com todas as possíveis variações que distinguem uma da outra. No entanto, reside desde logo uma

³⁵³ Veja-se a este propósito a famosa obra “Las meninas” de Diego Velázquez (1599-1660) e a série de variações sobre este tema de Pablo Picasso (1881-1973). Torna-se portanto evidente a sinonímia sógnica entre a obra e as suas interpretações.

³⁵⁴ Também com referência à obra “Las meninas”, se pode encontrar inúmeros textos críticos. Neste caso é utilizado para a compreensão da obra, signos literários, portanto de uma semia diferente.

grande semelhança³⁵⁵, que podemos considerar de grande validade: ambas são imagens. O mesmo será dizer que possuem semelhantes características sígnicas. A imagem fotográfica dita representativa, enuncia-nos uma realidade, entrando num processo de reprodução semiótica originado pelo argumento de semelhança, que é relevante para a sua compreensão, mas entenda-se compreensão até um determinado limite, pois a extensão dessa compreensão pressupõe, o alargamento do seu conhecimento, para além do conhecimento dos elementos sígnicos que a compõem. É necessário proceder à elaboração de um *iter* que permita o seu bom encaminhamento.

Entender a fotografia é assumi-la como uma cópia fiel de algo, mesmo que forçosamente muito diferente da sua origem³⁵⁶ por virtude da sua excessiva força de expressão³⁵⁷, e relacioná-la com toda a carga vivencial que nos rodeia. E essa imagem será tanto mais abstracta quanto mais se afastar das vivências de cada um de nós. Esta directa relação com as vivências de cada humano faz da obra de arte, aqui traduzida como imagem, um objecto imediato; é neste âmbito que se geram os intérpretes, ou seja, os fruidores³⁵⁸. A este respeito refere-se Maria Luísa Magalhães:

«(...) o que de facto acontece, principalmente no que diz respeito à imagem fotográfica, é que a mesma imagem “diz” de quem se trata, “diz” qual o seu tema, ainda que não tenha o suporte de legendas verbalizadas a “traduzi-las”. É este processo de identificação que justifica a ultrapassagem da Primariedade como uma categoria que inclui o ícone, para atingir a Terciariedade, ou seja, a categoria da representação. Esta categoria só pode ser atingida pela acção de um intérprete, um utente que pode então ser envolvido num processo semiótico desde que esteja contextualizado.»³⁵⁹.

Entende-se, portanto, que um factor importante para a límpida compreensão da imagem (contexto visual) será a contextualização do indivíduo fruidor/intérprete que, de forma mais ou menos substancial, atribuirá uma determinada valoração ao objecto em

³⁵⁵ Charles Peirce estabelecia que o ícone podia ser uma fotografia, uma imagem mental, ou uma forma algébrica e que a única forma de comunicar uma ideia seria através de um ícone.

³⁵⁶ A fidelidade da fotografia enquanto elemento sígnico é puramente errónea, visto que qualquer pessoa tem todas as propriedades de si próprio, mais do que a sua própria fotografia.

³⁵⁷ Seria como se na pintura, se reproduzisse fielmente uma dada realidade/tema, com todas as dissemelhanças possíveis e posteriormente se adulterasse essa mesma imagem, ao ponto de levá-la à sua não-compreensão.

³⁵⁸ A teoria saussuriana sobre os signos reporta-nos para a composição do mesmo, simultaneamente significado e significante. Ele adquire pois duas faces, em que o significado faz parte integrante do signo – elemento de conteúdo; e o significante, através da sua associação ao código da linguagem, permite a significação do referente – elementos de expressão.

³⁵⁹ MAGALHÃES, Maria Luísa – **Iconicidade e conhecimento: Peirce no limiar do 3º milénio**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. p. 472.

causa, evidentemente condicionado pelas limitações impostas pelo seu próprio contexto de vida:

CONTEXTO DE VIDA → CONTEXTO VISUAL

Assim, o fruidor vai determinar a vida dos signos, pois é este que lhe vai dar sentido de forma significante e é graças a ele que os signos sobrevivem pois, pelo seu metamorfoseamento provocado pelo intérprete adquirem múltiplas facetas, múltiplas possibilidades de representação da realidade.

A figura 46 apresenta-nos uma fotografia de imprensa, intitulada “Pietà de Bentalha”³⁶⁰ que pode ser uma bandeira da dualidade contexto de vida/contexto visual. Tal como o título indica, esta foto reporta-se à história de forma icónica e indicial de uma realidade que conhecemos.



Fig. 46 | Hocine Zaourar (Agência France-Presse), *Pietà de Bentalha*, Argélia, 23 de Setembro de 1997.

A fotografia assume uma grande semelhança com a *Pietà*, ícone religioso (v. figs. 47, 48, p. 195), com a excepção de existir um sintetismo da representação icónica, na medida em que a imagem se refere a uma mãe que acaba de perder os seus oito filhos após um massacre em Bentalha (Argel), sem fazer qualquer referência explícita a estes. Digamos que é uma forma moderna de abordar esta temática, ou antes, de a associarmos a esse tema religioso, onde é sobrevalorizado o sofrimento humano.

³⁶⁰ Imagem da autoria do fotógrafo argelino Hocine Zaourar (1953-), publicada a 24 de Setembro de 1997, nas primeiras páginas dos jornais do mundo.

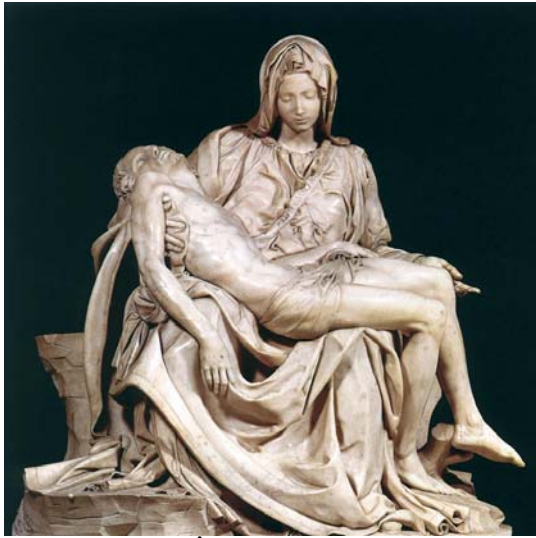


Fig. 47 | Miguel Ângelo, *Pietà*, c. 1498.



Fig. 48 | Escola de Roberti, *Pietà*, c. 1495.

Associação, porque o fotógrafo que captou aquele momento não estaria certamente a fixar aquela imagem com a vontade de representar uma *Pietà*, mas, seguramente, apenas a registar aquele momento de sentida dor para aquela mãe. Por outro lado, aquela mãe e aquele sofrimento não nos são alheios e desconhecidos – são ícones da actualidade. As suas vestes indiciam uma determinada cultura (muçulmana), o sofrimento é denotado pela expressão da mãe, a solidariedade é evidente pela postura da outra senhora retratada, mas faltam algumas referências para preencher completamente o entendimento daquela foto como, por exemplo, a contextualização daquele momento. Evidentemente, esta fotografia que percorreu mundo foi sobejamente auxiliada por extensas referências textuais, integrando-a num universo “transtextual”³⁶¹ e por essa razão, torna-a perfeitamente completa.

Uma obra de arte repleta de elementos sígnicos só tem significado para o fruidor, se este entender o código, as regras que estão subjacentes a esses elementos que compõem a

³⁶¹ A obra de arte poderá ter, ou não, como ponto de partida uma realidade, ou seja, uma alusão ou um plágio dessa realidade (intertexto); ela pertencerá decerto a um determinado género, contendo pois propriedades contratualmente instituídas pela obra, efectivando-a como tal (arquitexto); essa obra estará certamente bem rodeada de um aparelho que a sustenta e a elucida, como por exemplo, as suas referências bibliográficas, o seu título, ficha técnica, etc. (paratexto); terá na sua constituição, um conjunto de indicações metalinguísticas concernentes à obra citada, e estará relacionada com outras indicações que se fundam numa confluência temática (metatexto); sendo também formada por um conjunto de mecanismos tipológicos de transferência, que permite à obra reportar-se a outras áreas, co-relacionando-a vastamente com outras de variados domínios, mormente o científico (hipertexto). Toda a obra, que esteja incluída neste universo de transtextualidade estará circunscrita por um paradigma de compreensão “absoluta”, na medida em que estará rodeada de todas as condições de análise e conseqüente compreensão. cf. GENETTE, Gérard – **Palimpsestes - La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982. pp. 7-14. As páginas seguintes são dedicadas exclusivamente à hipertextualidade. cf. p. 14 e sgg.

obra, pelo, que na ausência desse código, apenas a significação atribuída prevalece. E se estivermos na posse do conhecimento de todo o significado sóico de uma dada obra? Também aqui se pode referenciar que, na ultimação do processo artístico, estará sempre presente a significação da obra, mesmo que o significado da mesma seja encarado de forma extremamente evidente, por exemplo, com directa associação à crítica.

Segundo Umberto Eco³⁶², existem processos que não são possuidores de qualquer código. Seguindo esta proposta, como se processaria na arte, uma eventual comunicação ou transmissão de informação? Neste sentido, Eco refere que, na ausência de um código, o sistema em causa faz-se segundo um processo de “estímulo-resposta”. O estímulo não está em lugar de outra realidade (qualidade atribuída ao signo), mas provoca essa realidade. Os símbolos não são signos, mas apenas estímulos capazes de provocar uma particular colaboração imaginativa por parte do destinatário; ou ainda são signos sem código, e por isso falsos signos, aos quais o emissor pretende dar uma ideia e o destinatário outra completamente diferente. No entanto, se o emissor estiver plenamente firme de que o destinatário incorpora um processo de descodificação, então, aí sim existe um código e teremos um signo de diversos tipos, que facilitará o processo de transmissão de mensagens e da sua futura compreensão. Talvez esta descodificação apenas tenha maior importância na compreensão e assimilação da mensagem em trânsito, mas, também adquire grande relevo a possibilidade da descodificação se tornar facilitadora na propagação da mensagem em causa. Sabemos que a mensagem, antes de ser descodificada pelo receptor, tem obrigatoriamente de passar por um processo de transmissão. Ora se a descodificação do processo de transmissão for ineficaz, o conteúdo informativo fica comprometido³⁶³.

Também Charles Morris³⁶⁴, centrando-se em opiniões behavioristas, opinou sobre este assunto, referindo-se ao signo como qualquer coisa que dirige o comportamento humano, mas em relação a qualquer coisa que naquele momento não é um estímulo. Por outras palavras, o signo é um estímulo preparatório que, na ausência de um estímulo verdadeiro, o substitui, provocando os mesmos efeitos. Morris assume, com esta ideia, uma forte relação entre o estímulo e o signo.

³⁶² cf. ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 22.

³⁶³ Reveste-se aqui de grande importância, todas as perturbações e “ruídos”, que possam actuar no sentido de causarem uma deturpação da mensagem.

³⁶⁴ cf. MORRIS, Charles – **Sign, languages and behaviour**. Nova Iorque: George Braziller, 1946. p. 89.

Já para Pierre Guiraud, um signo é uma “substância sensível”³⁶⁵, ou seja, é um estímulo cuja imagem mental está directamente associada no nosso espírito à de um outro estímulo que ele tem por função evocar com vista a uma comunicação.

Perante a análise de uma obra de arte quatro hipóteses se levantam:

- **Primeira hipótese:** a obra é despojada de qualquer convenção. Entre os seus elementos sígnicos visuais, podem existir determinadas regras de representação (arte figurativa), ou ausência delas [arte abstracta (não figurativa)]³⁶⁶, mas, mesmo existindo essas regras, só individualmente se reconhece o significado dos elementos sígnicos, pelo que, no seu conjunto, estamos perante a impossibilidade de atingir na obra um conteúdo específico e verdadeiro para todos os receptores.

- **Segunda hipótese:** o artista estipula prévias convenções para o seu trabalho. Ele explicita a sua obra, desvendando o seu significado.

- **Terceira hipótese:** a obra do artista é explicitada por outros com a formação específica necessária para a compreensão da mesma. A crítica tem, pois, um papel deveras importante na análise e justificação da arte em geral. Os elementos sígnicos são evidenciados e revelam os conteúdos subjacentes à obra de arte.

- **Quarta hipótese:** A obra de arte instituída é muito apresentada ao público, os artistas que entram na história são mediatizados e as instituições que fazem conhecer as obras de arte e os artistas, em particular os dirigentes dos museus de arte e centros culturais, promovem-nos insistentemente, tendo isso como consequência a apresentação repetida dos mesmos artistas e das mesmas obras, mesmo que em espaços geograficamente distantes. Tal situação leva a que a reincidência de elementos sígnicos visuais numa determinada obra possa conduzir à identificação do seu significado. Se determinados elementos sígnicos aparecem numa obra, e tendo eles já sido apresentados previamente em outras, então ela entra num estado de “vulgaridade”, quer dizer, num estado de identificação fácil por convenção sígnica vivencial pré-estabelecida. Neste caso, esses elementos na obra de arte funcionam como indícios, ligando-os pois ao significado da obra, através de uma experiência precedente. «Se a relação entre o objecto estético e a sua significação pode ser fornecida como uma evidência imediata e implícita, à medida,

³⁶⁵ cf. GUIRAUD, Pierre – **A semiologia**. 4ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 27.

³⁶⁶ Esta não pressupõe de forma alguma a inexistência de regras, mas são apenas consideradas, como regras de estruturação da obra, quer compositivas, quer cromáticas, etc., ao contrário da arte figurativa, que para além de todas estas contém entre os seus elementos, parcerias de complementaridade.

contudo que essa evidência é reconhecida e aceite, o signo é retomado, repetido e o seu valor convencionase»³⁶⁷. Esta reincidência referida pode tornar os signos ostensivos, porque se nos apresentam numa sequência que cria uma determinada convencionalidade. Não têm pois necessidade dos elementos (referente) a que se refere o signo, para completar ou para ajudar na compreensão da obra. Podem portanto numa obra, existir determinados elementos que, sendo a base do trabalho, a explicitam de forma correcta e conveniente, sem equívocos, embora esses elementos sejam elaborados através de uma convencionalidade.

Para Eco³⁶⁸ verifica-se um crescendo evolutivo relativamente à constituição de uma convenção³⁶⁹. Começa-se por reconhecer e aceitar as características de uma forma quase universal, no sentido de se poder participar nas “etapas” seguintes, até se atingir uma consensualidade, de modo que essas características posteriormente farão parte da aceitação da obra enquanto objecto artístico. A convencionalidade tem um carácter estatístico porque está intimamente relacionada com o número de indivíduos que pertencem a um grupo e que reconhecem a obra como tal. O signo será tanto mais codificado quanto mais a convenção for extensiva e exacta. É o caso dos signos aplicados às ciências modernas, onde existe uma monossemia declarada. E quanto mais for convencionado e por isso codificado, também a sua descodificação será mais fácil. Teoricamente a cada significado corresponde um único significante e é este postulado que estabelece um bom processo de comunicação. Pelo contrário, existem situações, sendo a arte um exemplo categórico, onde um significante se associa a vários significados e por conseguinte, onde existe uma baixa convenção sígnica e onde a conotação se opõe à denotação, pela ligação de valores subjectivos aos signos.

É na arte dita figurativa, que encontramos elementos sígnicos ou associações de elementos, que são facilmente identificáveis por um público, que não tem necessariamente de ser especializado. Mas o que será identificado? Sem dúvida o que é tido como elemento sígnico, pois somente este foi interiorizado para se constituir como tal. De outro modo, na arte abstracta não encontramos nenhuma convenção, nenhuma relação directa com padronizações, com excepção dos elementos que constituem a obra, ou seja, verifica-se a

³⁶⁷ *idem, ibidem*, p. 42.

³⁶⁸ cf. ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 56, 57.

³⁶⁹ As convenções permanecem com um elevado grau de relatividade, sobretudo no que diz respeito à relação entre o significante e o significado. Estabelece-se portanto o limite entre as “lógicas” e as “poéticas”.

redução da obra à sua existência física saussuriana³⁷⁰, à sua visibilidade. Esta visibilidade é entendida por Pierre Guiraud como um “código técnico”. Segundo ele:

«(...) os códigos técnicos significam um sistema de relações objectivas, reais, observáveis e verificáveis (ou supostas como tais), ao passo que os códigos estéticos criam representações imaginárias que tomam o valor de signos quando se apresentam como um duplo do mundo criado: a mensagem estética é correspondente do Surreal, do Invisível, do Inefável, ou de uma realidade que os signos técnicos não são ou não foram até aqui capazes de exprimir; isto é, de observar, de verificar, a que não foram capazes de atribuir um signo lógico e unanimemente aceite. O sentido lógico está inteiramente codificado, encerrado e virtualmente contido num código, embora a representação estética não esteja senão parcialmente codificada e instaure um campo de relações mais ou menos abertas à livre interpretação do receptor.»³⁷¹.

Se os códigos técnicos têm como principal função significar uma experiência racional, os códigos estéticos ou poéticos criam um universo imaginário e de fantasia.

Para o vulgo, a obra “Quadrado preto sobre fundo branco” (v. fig. 29, p. 172) tem uma convenção: a de que existe naquela obra um quadrado preto e outro branco. Estes elementos convencionados segundo determinados parâmetros, adquiridos vivencialmente são o código técnico. Talvez por isto, Pierre Guiraud afirme que «(...) as artes não-figurativas (e logo insignificativas) representam uma experiência afectiva descodificada e insocializada. São artes realistas»³⁷². Na verdade, podemos considerar a arte não figurativa³⁷³ como descodificada, precisamente pela ausência de um código estabelecido – código intelectual –, mas também pela presença de um código vivencial – código afectivo –, existente em todos os elementos que constituem a obra. Daí Guiraud afirmar que se tratam de “artes realistas”. Realistas porque a sua redução à abstracção por intermédio das suas elementaridades é objectivada (no sentido comum, mais realista portanto) e porque é numa relação afectiva com as coisas que a arte se enriquece. O fruidor enriquece a sua significação pela arte, na medida em que também a sua relação afectiva com o que o rodeia se enaltece.

³⁷⁰ Os signos que constituem as obras de arte decompõem-se por Saussure em “significante” e “significado”, ou seja, na sua materialidade (existência física), e no seu conceito mental respectivamente. A elaboração mental de uma realidade externa é a “significação”.

³⁷¹ GUIRAUD, Pierre, *op. cit.*, pp. 42, 43. Para Guiraud: «A mensagem apresenta pois dois níveis de significação: um sentido técnico fundamentado num dos códigos; um sentido poético que é fornecido pelo receptor a partir de sistemas de interpretação implícitos e mais ou menos socializadas pelo uso» (*idem, ibidem*, p. 42). Este sentido poético, à medida que vai entrando numa consensualidade vai também adquirindo o estatuto de código técnico, quer isto dizer, que quanto mais o signo poético se for convencionando, mais ele fará parte dos códigos técnicos.

³⁷² *idem, ibidem*, p. 23.

³⁷³ Quando nos referimos à pintura não-figurativa, devemos entender que ela merece este nome ao nível do seu significado; ao contrário, falar-se de pintura abstracta tem pouco sentido, porque toda a pintura é concreta, ainda assim usamos frequentemente esta nomenclatura.

Mas o que extrapolam estes elementos no seu conjunto? Torna-se difícil “adivinhar” o que poderá estar por baixo de qualquer conteúdo físico existente numa obra de arte como a de Malevich por exemplo. Evidentemente existe um desinteresse pela expressão emotiva e espiritual, ao invés de um maior entusiasmo pelas relações formais e perceptíveis entre as formas geométricas mais simples³⁷⁴. É o aparecimento da construção em desfavor da expressão. Mas será isto facilmente visível? Parece que dificilmente se tornará evidente a um público que não tenha tomado conhecimento nem esteja contextualizado com o Suprematismo russo. Pode-se proferir qualquer esclarecimento relativamente a esta obra, mas a explicação das suas causas somente acontece porque está impregnada de mediatismo, porque está por isso, desde logo, previamente explicada. Podemos pois considerar que essa explicação prévia se assume aqui como uma convenção, pois a história e os críticos assim o consideraram, justificando-a da forma como a conhecemos. Resumindo, podemos estabelecer uma oposição entre o que é tornado visível na obra de arte, ou seja, os códigos técnicos, que serão portanto todos os códigos explícitos, resultando estes de uma convenção estabelecida pelos participantes de uma dada sociedade, e as interpretações individuais e logicamente implícitas, nas quais a significação resulta de uma hermenêutica do fruidor. Será, pois, uma oposição entre uma experiência objectiva e lógica³⁷⁵, onde cada indivíduo age racional e intelectualmente segundo uma percepção objectiva do mundo exterior, e uma experiência totalmente subjectiva ligada inteiramente à afectividade do participante em causa, com o objecto.

Se, como se disse no início, a função do signo é comunicar ideias, se as obras de arte são constituídas por elementos sígnicos e se a estes devem estar associados determinados códigos que não se tornam evidentes, tornando-se difícil o processo de veiculação da mensagem contida na obra, então, talvez devamos reconsiderar se existem efectivamente signos na obra de arte. Segundo Guiraud³⁷⁶, as artes poderiam ser excluídas do domínio da semiologia, porque nesta encontramos signos convencionais e socializados. O signo estético perde então eficácia no seio de uma sociedade exigente e habituada a

³⁷⁴ Outro exemplo se reveste de extrema importância é o caso do Neoplasticismo ou *De Stijl*, que também à semelhança do Suprematismo utilizava como elementos de base, uma superfície plana e as três cores primárias, com um pouco de preto e branco. Este tipo de trabalhos valeu-lhes o cunho de “arte pura”. Convirá realçar, que os signos por conceito não têm a eloquência matérica, ao passo que os registos (gestuais, compositivos, matéricos) são encaráveis na sua materialidade.

³⁷⁵ Estabelece-se a separação entre o signo estético e o signo lógico, sendo que o signo estético é muito menos convencionalizado, codificado e logo socializado que os signos lógicos.

³⁷⁶ cf. *idem, ibidem*, p. 64.

convenções e a padrões sociais, impostos de forma natural ou forçada. O signo estético perde eficácia se comparado ao signo lógico. O signo lógico tem uma função a cumprir ao passo que o signo estético, não tendo uma função específica, define-se a si mesmo, o que de uma forma colectiva transforma a obra de arte numa autotelia exclusiva desse domínio.

3.4 A intransitividade como barreira à transparência da obra de arte

Imaginando um vidro de janela absolutamente limpo, no domínio da visibilidade desse vidro, só existe o conceito e nenhuma sensorialidade, visto que esta estará sempre para além do vidro. Por isso, esse vidro permite em absoluto a transitividade do nosso olhar, permite-nos ver totalmente para além de si próprio. Transitividade e transparência, ou intransitividade e opacidade estão intimamente ligados. A opacidade total, em oposição ao vidro totalmente limpo, evidencia-nos o corpo opaco no seu todo. O corpo opaco é o visível ou tornado visível, é a presentatividade (em oposição à discursividade). O desconhecido, o opaco é primeiramente visível, não o visível do que se esconde, mas sim aquele que se evidencia sem necessidade de qualquer esforço exterior, alcançável pela experiência estética, em que todos os valores de apreensão são alcançáveis no momento da sensação, não necessitando pois de qualquer raciocínio, e muito menos corresponderá a um mero elo, na caminhada lógica para o conhecimento da obra. Tal como Diana Crane sublinha, «Meaning is not transparent; analysis of text may reveal hidden, underlying meanings»³⁷⁷. A citação aqui tratada refere-se ao produto texto, mas este é apenas um exemplo, visto que a sua obra se fixa nos produtos culturais de um modo geral. No entanto, sendo o texto uma forma de expressão que também é transversal aos caminhos das artes visuais e sendo também uma expressão que em tudo se assemelha às artes plásticas, visto que também ele (texto) padece de um maior ou menor grau de compreensão, em função da sua maior ou menor intransitividade, faz todo o sentido reflectir e estabelecer analogias com estas.

³⁷⁷ CRANE, Diana – **The production of culture - Media and the urban arts**. Newbury Park, [Califórnia]: Sage Publications, 1992. p. 78.

Que os significados das obras não são transitivos compreendemos facilmente. Daí que, pela ocultação dos mesmos, a obra se encerra num estado crítico de incompreensão. Em certo sentido, podemos dizer que a obra de arte, além de não ser transparente, é sempre opaca porque, se para compreendermos esta situação nos remetermos à sua transitividade, facilmente percebemos que, no domínio da transmissão de uma mensagem artística, tendo como suporte a própria obra, a sua concepção funciona como um filtro em que qualquer referência à mensagem desaparece. Esta é também uma das questões que a distingue dos domínios da tecnologia e das ciências. Com efeito, o telefone permite transmitir as palavras traduzidas em voz, impondo-lhe determinadas características, como tristeza, fúria, etc. Daí que possamos considerar a linha telefónica transitiva, porque não modifica a mensagem que é objecto da comunicação, o mesmo não sucedendo com as artes plásticas, porque os meios utilizados na sua concepção deixam o seu registo, o seu traço particular. Podemos então afirmar que a possível mensagem a ser transmitida toma um pouco a forma do meio utilizado para a sua concretização.

A obra pode evidenciar-se e tornar-se perfeitamente clara, transitiva portanto, mas ao invés ser simultaneamente intransitiva ou enigmática, nas palavras de Adorno: «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.»³⁷⁸. Se forem convenientemente reflectidas poderão revelar o que inicialmente se encontrava escondido (opaco). Olhando para o infinito, encontramos uma barreira que é a opacidade de um vidro, que em razão da nossa vontade se pode tornar mais limpo caso se proceda à sua “limpeza” e aí sim revelaremos toda a realidade que se encontra para além do mesmo. Ora, assim como a realidade exterior está subordinada à maior ou menor limpeza de um vidro, também o significado da obra de arte está subjugada a uma visibilidade, dependente da maior ou menor barreira imposta entre a obra e o fruidor. Por exemplo, a palavra “mãe” discursivamente considerada requer o resto da frase; esteticamente “mãe” pode querer dizer o infinito, porque é admissível uma poesia constituída por uma só palavra. A palavra mãe, no domínio da fonética, se encarada esteticamente, dependerá da sua musicalidade. A musicalidade de “mãe” é a ultrapassagem de um mero conceito; É na imagem que encontramos a palavra mãe e por isso, graficamente a palavra “mãe” pode surgir em

³⁷⁸ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 16.

infinitas imagens. Mas, em torno da palavra “mãe” como mero conceito, aparecem outras razões de existência dessa palavra – são as suas significações.

A plurivocidade, em oposição à univocidade que caracteriza os conceitos (e portanto a experiência científica) diz-nos que, na experiência estética, tudo é relevante, tudo é significativo; logo, muitas são as leituras possíveis, tanto mais que, na experiência estética, sensorialidade, fisiologia e psique são consideráveis. “Mãe” encarada como conceito é apenas “mãe”; “mãe” encarada em imagem pode ser bem mais do que um mero conceito.

Então, podemos observar que a obra de arte existe numa dualidade de transitividade e intransitividade. Podemos vê-la, por um lado, como totalmente evidenciável no que respeita à sua objectividade, àquilo que ela representa e, deste modo, também se revelam os meios para essa clarividência, como sejam os processos mediáticos em torno dela, ou uma literacia esclarecedora; por outro lado, ela encontrar-se-á num estado não revelador das suas características intrínsecas, daquelas que são necessárias à compreensão “absoluta” da obra. Esta situação também tornará evidente as suas causas, que podem ir desde um exaltado estado de amusia até uma exacerbação extrema na distinção conteúdo-forma. Como é evidente, um elemento que se caracterize como transitivo pode simultaneamente ser encarado como intransitivo. Por vezes, a amálgama numa mesma obra de signos, palavras, imagens... ou de formas que cremos reconhecer à primeira vista e que se escondem assim que as tentamos analisar contribui para a intransitividade da obra. Esta simultaneidade está presente em muitas formas de arte, estando desde logo, toda a arte simbólica recheada de exemplos. É uma forma metafórica de apresentar uma característica ou ideia, sob o pretexto de uma objectividade. Como refere Récanati, é uma espécie de aspas que camuflam e dissimulam o que verdadeiramente se pretende objectivar: «(...) quand on met un mot entre guillemets, c’est précisément un signal qu’on ne se sert pas du mot pour représenter quelque chose, mais qu’on le présente, qu’on le montre, qu’on l’exhibe, pour, ensuite, en dire quelque chose»³⁷⁹.

Assim, todos os elementos da obra e a obra de um modo geral devem ser encarados nesta simultaneidade, de intransitividade (opacidade) e transitividade (transparência). Eles designam uma realidade, mas ao mesmo tempo são coisas, que podem ser designados por outros meios e de outros modos. Por exemplo:

³⁷⁹ RÉCANATI, François – **La transparence et l'énonciation pour introduire a la pragmatique**. Paris: Seuil, 1979. (L'ordre philosophique). p. 67.

escadas ≠ escadaS

Como imagem, ou seja, esteticamente, a palavra “escadas” fornece uma grande variabilidade de significações, diferentemente do único conceito que extraímos do mero significado. Mas metaforicamente, também podemos atribuir outros sentidos à palavra “escada”: Ela pode muito bem pretender significar céu, ou qualquer outro conceito:

escadas = céu

O mesmo sucede com os elementos que compõem a obra de arte, que também funcionam como signos; ou seja, não utilizamos um determinado elemento ou atributo por aquilo que significa, mas antes por aquilo que pode significar. Por vezes, podem mesmo considerar-se oximoros, por reunirem no mesmo conceito palavras de sentidos opostos ou contraditórios.

As obras de arte significam os seus conteúdos e mostram as suas formas. Por exemplo, o elemento compositivo que normalmente está implícito na obra carrega consigo um significado lógico. A palavra composição tem notoriamente duas acepções: na acepção lata, composição é igual a imagem. São os registos encarados na sua carga matérica, gestual, figurativa, compositiva e na sua maior polivalência. Estudar uma imagem artística é estudar os registos num determinado suporte, é estudar os registos na sua total polivalência. No sentido restrito, composição é igual apenas à eloquência compositiva dos registos. No sentido restrito, a composição da obra “Martírio de S. Sebastião” (fig. 49) é um triângulo, muito próprio dos temas religiosos, e simultaneamente simétrico, normalmente adaptado aos temas solenes e hieráticos. Ou seja, a restrição da composição passa pela restrição da análise dos seus componentes (elementos), sejam eles cores, linhas, pontos, estrutura, etc. Teremos então respectivamente cores, linhas, pontos e estruturas em composição, todos eles isoladamente ou em grupo constituídos de um modo oculto na obra. A obra fecha-se na sua restrição, abrindo-se na sua total latitude. Esconde a sua estrutura compositiva, deixando apenas antever o efeito dessa estrutura.

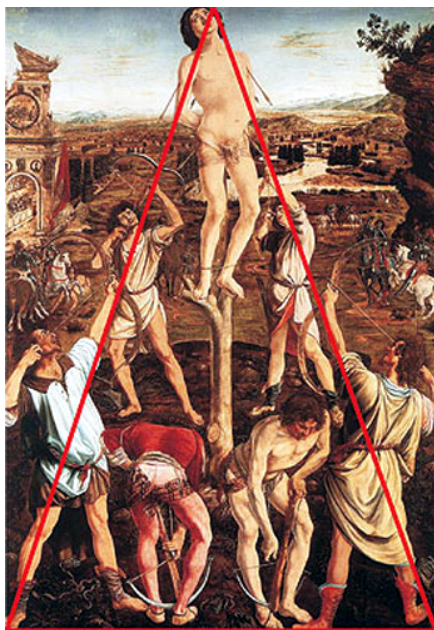


Fig. 49 | Antonio Pollaiuolo (1432-1498), *Martírio de S. Sebastião*, 1475.

De um modo geral, estudar uma imagem é estudar a sua perenidade, na medida em que a obra é registo. Significa que ela é a repetição (“re”) do gesto, o gesto congelado. É como se de uma constante e infinita repetição do gesto se tratasse, ou seja é o gesto tornado perene.

Toda a compreensão da obra depende da transitividade da mesma. E esta contraria a intransitividade.

3.5 Compreensão da obra – Condição fundamental da comunicação

Como se poderá comunicar sem compreender?

Este ponto reflecte uma continuidade do estudo da arte no seu aspecto comunicacional. Ele centra-se na averiguação de que a obra de arte não assenta em princípios universais de compreensão e logicamente, inviabiliza qualquer princípio de comunicação no seu seio. Em qualquer acto de comunicação, a compreensão será o factor mais relevante, evidentemente aliado a outros que lhe são subjacentes e interiores, como a codificação, por exemplo. Para Bernardo Pinto de Almeida «(...) vivemos no estado algo

ambulatório, vagamente hipnótico, de um ver sem ver, isto é, sem compreender o que trabalha por dentro a própria imagem, sem o integrar quer visualmente, quer fisicamente, quer psicologicamente, quer, até, simbolicamente»³⁸⁰, portanto importa evidenciar que a compreensão “absoluta” da obra de arte é uma utopia e que, só atingindo essa compreensão, se poderia estabelecer uma válida relação entre arte e comunicação. Compreender a obra de arte, para talvez ela ser incluída num processo de comunicação, é atribuir-lhe um determinado significado. Ora um significado é algo de significação unívoca; por isso, atribuir um determinado significado a uma obra de arte é atribuir-lhe uma determinada compreensão por conceito.

A compreensão da obra de arte passa pela relação, quer dos elementos da obra na própria obra, quer pela relação da obra com outras que tenham sido “vivas” anteriormente, ou seja, a partir de imagens de obras anteriores. O prazer estético “puro” será então, neste sentido, uma consequência da compreensão da obra. É de notar que nos referimos ao prazer estético “puro” e não ao simples prazer estético que todo o humano possui, em virtude de ser uma das suas características, e que está presente em quase todas as actividades, mesmo nas não artísticas. O prazer estético “puro” será inevitavelmente um privilégio dos que têm a possibilidade de ter acesso às condições essenciais para o sentir, tal como Bourdieu sugere, o olhar “puro” da obra «(...) acha-se associado a condições de aprendizagem inteiramente particulares, como a frequência precoce dos museus e a exposição prolongada ao ensino escolar e sobretudo à *skholè* como tempo livre, com toda a distância perante as imposições e as urgências da necessidade, que este último supõe»³⁸¹.

São condições fundamentais para atingir o prazer estético “puro”, uma educação³⁸², seja ela escolar, familiar, social ou uma “incorporação consolidada”³⁸³, pela intersecção de todas elas, mas não só, pois como Teixeira Lopes nos afirma, «(...) o alargamento do acesso às obras não se faz, exclusivamente (embora também passe por aí), pela mera aprendizagem de um conjunto de regras e cânones, elucidativos da maneira “correcta” de

³⁸⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto – **As imagens e as coisas**. Porto: Campo das Letras, 2002. p. 257.

³⁸¹ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 327.

³⁸² Contrariamente aos “códigos de pequena difusão”, os “códigos de grande difusão”, não necessitam de aprendizagem para serem plenamente percebidos, “São simples, exercem uma atracção imediata e não exigem uma “educação” para serem compreendidos”. cf. FISKE, John, *op. cit.*, pp. 99-108.

³⁸³ cf. PINTO, José Madureira – **Para uma análise sócio-etnográfica da relação com as obras culturais**. In ENCONTRO DO OBSERVATÓRIO DAS ACTIVIDADES CULTURAIS, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. “Públicos da Cultura”. Lisboa: OAC [Observatório das Actividades Culturais], 2004. p. 21.

as ler»³⁸⁴. Cabe pois também ao receptor uma abertura no «(...) horizonte do mundo onde a obra se situa (...) ao cabo de uma aplicação rigorosa das formas e de uma exercitação fiel das regras (o receptor) acaba por adquirir uma tal familiaridade com o seu mundo próprio que sabe tirar partido das suas margens e jogar assim adequadamente com as exceções (...) É por isso que a experiência é fundadora de evidências, abole a estranheza perante a obra original, naturalizando-a»³⁸⁵. Estas duas condições permitirão ao fruidor desenvolver capacidades que o ajudarão a integrar-se numa perfeita reunião com a obra de arte, capazes de perceber melhor o “monde exprimé”³⁸⁶ a que Dufrenne se refere: relações com os temas e valores, estilos, realidades expressas, etc. Ainda assim, cada humano sentirá a obra de arte de um modo muito diferente, seja ele fruidor ou criador. A fruição desencadeada pela percepção sensorial, fruto de uma aprendizagem imediata, valorizando mais o aspecto emocional é ainda, segundo Bourdieu, a oposição ao que chama “deleite”³⁸⁷. Esta forma de “frente a frente” resulta de um verdadeiro contraste com a “fruição”, uma vez que só o poderá alcançar quem detenha a capacidade/privilégio de entendimento das obras, nas palavras de Danto, quem consiga uma verdadeira “interpretação profunda”³⁸⁸.

Já não são os códigos do senso comum que são convocados, na tentativa de alcançar a compreensão “absoluta”, mas sim a formação específica do indivíduo, a sua instrução. Anne-Marie Gourdon³⁸⁹ manifesta-se com relutância em aceitar tal ideia. Segundo ela, a quantificação de algo inquantificável é algo utópico. Independentemente das várias opiniões, qualquer instrução providenciará uma nova reflexão sobre a obra. Esta será obtida por outros meios – os da literacia cultural.

A ideia de Bourdieu pode sair reforçada se atentarmos, como Miranda Santos³⁹⁰ nos demonstra, na possibilidade de cada humano ser um repositório de imagens que advém da vivência histórica, que integra necessariamente a instrução, a família, a sociedade, a

³⁸⁴ LOPES, João Teixeira – **A boa maneira de ser público** [Em linha]. [S.l.]: BOCC [Biblioteca on-line de ciências da comunicação], [200-?]. p. 7. [Consult. 30 Dez. 2005]. Disponível em WWW:<URL:http://bocc.ubi.pt/pag/lopes-jt-publico.pdf>.

³⁸⁵ Adriano Duarte Rodrigues cit. por LOPES, João Teixeira, *op. cit.*, p. 7.

³⁸⁶ cf. DUFRENNE, Mikel, *op. cit.*, p. 240 e sgg.

³⁸⁷ cf. BOURDIEU, Pierre – *Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*. **Revue Internationale des Sciences Sociales**. Paris: Éditions Erès; UNESCO. Vol. XX, n° 4, (1968), p. 645.

³⁸⁸ DANTO, Arthur – **L'assujettissement philosophique de l'art**. Paris: Seuil, cop. 1993. (Poétique). Cap. III, pp. 72-96.

³⁸⁹ cf. GOURDON, Anne-Marie – *Le public du théâtre et sa perception*. **Théâtre/Public**. Paris: Théâtre de Gennevilliers. n° 55, (1984). p. 9.

³⁹⁰ cf. SANTOS, Álvaro Miranda – *Enigma Indecifrável?*. **Revista Psicológica**. Coimbra: FPCEUC [Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra]. n° 22, (1999), p. 117.

caracterização pessoal, enfim, inúmeras variáveis que “moldam” o indivíduo sempre no sentido do seu enriquecimento, independentemente do destino que o seu “portador” lhes der. Trata-se então de imagens de outras realidades que são indissociáveis em si, tal como Platão³⁹¹ havia referido existirem substâncias verdadeiras e em que as realidades são imagens dessas realidades verdadeiras, ou seja das ideias.

A compreensão muitas das vezes, passa pela descoberta de algo novo. Baseado na aplicação de vivências passadas, o fruidor recria a obra de arte, atingindo uma nova significação. Por vezes, a hermetização da obra é destruída e esta torna-se clara quando surge uma revivência do passado no presente, com associações de conhecimentos adquiridos. O que até então se encontrava opaco torna-se perfeitamente clarificado. É a sensorialidade que leva ao perceber, à compreensão e que por sua vez (e)leva à devolução, ou seja, faz com que o humano seja activo agindo significativamente por meio das suas significações, devolvendo a sua própria compreensão da obra. Esta no entanto é apenas uma significação e nunca uma resolução efectiva. Outros critérios seriam precisos para que a significação fosse extensiva à compreensão “absoluta” da obra, como a existência de códigos universais (pura utopia) e a prévia explicação da obra por parte do seu criador, para eliminar qualquer equívocidade.

Reparemos num exemplo: um indivíduo que vivencialmente conheça todos os oceanos poderá formular uma ideia mais vasta de oceano atribuindo-lhe características específicas individuais. No entanto, alguém que nunca tenha percepcionado um oceano, não terá a mesma possibilidade de imaginação, nomeadamente quanto à sua quantificação imaginativa, em virtude da sua reduzida disponibilidade imagética. Por outro lado, alguém que nunca tenha percepcionado um oceano, mas que tenha adquirido o seu conhecimento por meios paralelos informativos, formulará um processo imaginativo de grande criatividade. Embora o conhecimento seja parcial, ele abre várias possibilidades de conjugação das suas imagens, sem nunca atingir um conhecimento absoluto.

Traduzindo sinteticamente em esquema esta ideia, temos:

³⁹¹ cf. PLATÃO – **Timée; Critias**. Paris: Les Belles Lettres, 1985. Tomo X, (Universités de France) e *idem*, **A república**. 9ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 2001.

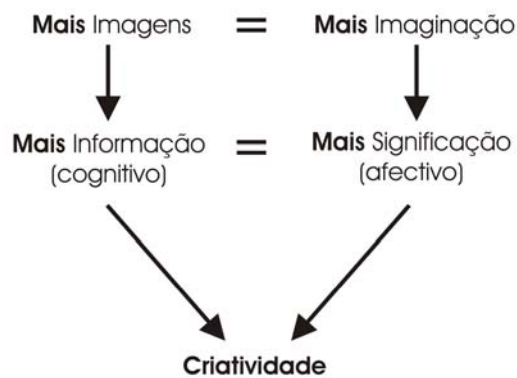


Fig. 50 | Processo de formação da criatividade

Qualquer realidade é conteúdo, ou seja, imagens, e se essa realidade se refere à individualidade, então estamos perante o humano possuidor de conteúdos vivenciais. De facto, os conteúdos são informação, que advém do repositório de imagens individuais, e significação, que se reporta à atribuição de valor dos conteúdos informativos. Esta relação entre os conteúdos informativos e de valoração afecta indubitavelmente a actividade imaginativa que lhe é consequente, diríamos até proporcional. Ninguém poderá contestar que um velejador tenha mais imagens do mar do que alguém que apenas o conheça superficialmente; logo, terá uma actividade imaginativa mais repleta. Deste modo, como Francès³⁹² muito bem refere, formam-se “diferenças sociais”, resultado de diferentes situações de aprendizagem. Ainda assim e de modo complementar, Gauthier e Richer³⁹³ sugerem que as formas de compreensão das imagens estão sempre dependentes do nível sócio-cultural.

Por outro lado, convirá correlacionar dois aspectos muito importantes: a informação, que assenta numa base cognitiva, e a significação³⁹⁴, que visando complementar a cognição é puramente afectiva (v. *supra*, fig. 50). Esta última (significação), por se tratar de uma valoração, distingue o humano dos animais que cumprem o seu programa genético. A descoberta da obra de arte, por análise da sua informação evidencia o aspecto cognitivo que se desenrola em três níveis de actividade (neuro-fisiológico automático, sensitivo, intelectual) (fig. 51), ao contrário do aspecto afectivo que consiste numa outra descoberta, relativa à atribuição de valor ou significação. Para se conhecer uma obra de arte, teremos de a conhecer como expressão a todos os

³⁹² cf. FRANCÈS, Robert, *op. cit.*, p. 138

³⁹³ cf. GAUTHIER, Yvon; RICHER, Simon – *L’activité symbolique et l’apprentissage scolaire en milieu favorisé et défavorisé*. Montreal: Presses de l’Université de Montréal, 1977.

³⁹⁴ cf. *infra*, sec. 3.7.3.4 (Realidade relativa – Atribuição de significação), pp. 262-266.

níveis de actividade do humano. Todos nós contactamos com a obra num nível sensitivo. Quer isto dizer que somos sujeitos a uma determinada sensação, por exemplo, de cor. Esta, por sua vez, é percebida e trabalhada individualmente, originando uma emoção e um sentimento. Por outro lado, ao nível intelectual sabemos que a percepção facilita o pensar sobre a cor e porque somos seres culturais, temos a capacidade de contactar e descobrir, atribuindo valor ou significação. Daí tomarmos uma decisão. No nível intelectual nada se consegue sem o sensorial e o sensorial nada consegue sem o neuromuscular. Por exemplo, as crianças têm o nível neuromuscular e sensorial, mas necessitam de desenvolvimento a nível intelectual. Isto justifica a razão por que não produzem arte.

		REFERENCIAIS		
		ASPECTO COGNITIVO	ASPECTO AFECTIVO	ASPECTOS COGNITIVO E AFECTIVO
NÍVEIS DE ACTIVIDADE	NÍVEL NEURO-FISIOLÓGICO	Actividade reflexa	Actividade instintiva	I M E M Ó R I A
	NÍVEL SENSITIVO	Sensação	Emoção	
		Percepção	Sentimento	
	NÍVEL INTELECTIVO	Pensamento	Decisão	
		Intelecção	Iniciativa	
			CAPACIDADES	

Fig. 51 | Acção como concretização de potencialidades humanas.

A obra de arte não se nos impõe; daí que cada humano orienta a suas decisões pela individualidade subjectiva. Nenhum humano contacta com a obra de arte apenas ao nível da sensação ou da emoção, que são passageiras, mas sim tendo em conta o seu conteúdo histórico pessoal e também, se for caso disso, procurando referências externas à obra. Por isso, ela é analisada para além dos dados sensoriais.

Na compreensão estética, o ponto mais importante para a abordagem desta questão é a necessidade de conhecimento no processo de recepção estética. Há de facto primeiramente uma percepção da obra, que será primária, ou seja da ordem da sensorialidade, portanto sem vontade cognitiva e que segundo Idalina Conde «(...) conduz à recepção pela reflexividade»³⁹⁵, sendo que depois virá a necessidade de conhecimento da

³⁹⁵ CONDE, Idalina – **Desentendimento revisitado**. In ENCONTRO DO OBSERVATÓRIO DAS ACTIVIDADES CULTURAIS, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. “Públicos da Cultura”. Lisboa: OAC [Observatório das Actividades Culturais], 2004. p. 186.

obra e a «(...) decomponibilidade analítica (e valorativa) desses impactos»³⁹⁶, fazendo em expoente máximo aparecer os historiadores e os críticos. Se o conteúdo da obra não se clarificar, o espectador que ambiciona uma “resposta” completa para seu prazer, pode fazer apelo a esta massa crítica. Dirigir-se-á, portanto, em direcção à história da arte, bem antes de se ligar à teoria ou sociologia da arte. As circunstâncias exteriores à obra são colocadas num patamar último³⁹⁷. A obra de arte não é um objecto colocado à vista dos espectadores, mas antes uma fonte de análise e de apreciação. A obra de arte provoca um impacto na retina e não no cérebro, porque ela é visualmente apreendida, mas não compreendida. Por essa razão, da visão (percepção) à compreensão (cognição), a perspectiva actual na qual está colocada a obra de arte não permite facilmente essa passagem.

Ora, a análise da obra de arte é a tomada da informação que constitui a obra, ou seja, tudo o que a compõe (elementos constituintes: composição, cor, geometria textura, etc.) e que cada fruidor recebe sensorialmente numa atitude “passiva”. Digamos que essa informação existe mesmo sem o fruidor, mas perante uma actividade de análise, a sensorialidade, leva ao relacionamento dos conhecimentos adquiridos com essa realidade que se apresenta ao fruidor. É pois, uma análise da informação, seguida de uma apreciação, a que se seguirá uma selecção da informação, completamente activa, visto que acarreta “responsabilidade”. É nesta fase que podemos encaixar a extensão dos conceitos que sensorialmente foram adquirido e formulamos a escolha ou a hierarquização dos respectivos valores atribuídos aos elementos da obra de arte, por exemplo, quando decidimos sobre a variabilidade de uma dada cor. Note-se que, quanto mais específico for um conceito impresso numa tela, mais requisitos serão necessários para a compreensão desse conceito. Por exemplo, só entenderemos o conceito *De Stijl* se conhecermos o conceito geometria e linhas e cores puras. Mas apenas isto não define o movimento. Por essa razão, teremos de lhe atribuir outras características, que o mesmo será dizer, outros conceitos.

³⁹⁶ *idem, ibidem*

³⁹⁷ Podemos dividir as exigências do fruidor por vários patamares e enquadrá-los na pirâmide de Abraham Maslow (1908-1970). Hierarquizar as necessidades do fruidor é uma forma de perceber, que existem prioridades, que poderão ser até classificadas por critérios individuais. Se Maslow estabelece hierarquias entre o humano e o que ele ambiciona, em que a arte com certeza ocuparia o topo da pirâmide, satisfazendo a motivação de auto-estima (é *primum vivere deinde filosofare*), então de um modo mais específico podemos criar uma sub-pirâmide dessas diferentes necessidades, sendo que a arte se subdividiria em outras necessidades, tais como a percepção (na base) e a sua intelecção (no topo).

Assim, a compreensão das obras de arte não é possível apenas pela parcialidade: temos de estar na posse de todas as “parcialidades” para entender a sua integralidade. Os conceitos harmonia, clareza e ordem vêm reforçar o conceito global *De Stijl* e terão de ser percebidos pelos fruidores que contemplem obras dessa natureza. *Grosso modo*, uma pintura *De Stijl* é rigorosamente igual a uma pintura renascentista; no seu sentido lato, ambas são uma pintura, porque ambas possuem características comuns. Mas o que as diferencia é a implementação de conceitos referentes aos elementos que as constituem e a distinção é feita pela diferenciada expressão entre uma e outra. É nesta extensão³⁹⁸ do genérico ao específico que avaliamos e taxinomicamente caracterizamos uma determinada obra, fazendo-a pertencer a este ou aquele outro grupo artístico.

A aquisição de conhecimento por meios paralelos informativos é instrução e é ela que estrutura mentalmente a imaginação do indivíduo. É ela que, por razão de princípios, promove a criatividade, que tem por base a personalidade. Neste caso, podemos afirmar que existe uma percepção estruturada, ou se quisermos, uma leitura estruturada. Leitura subentende que a realidade nos apresenta, em permanência, signos e formas fechadas que devemos descodificar; e estruturada³⁹⁹, porque essa leitura efectua-se segundo alguns critérios, algumas constantes, ou regras, que é necessário conhecer para otimizar a transmissão de informação. A figura 52 será facilmente relacionada com uma casa, ao passo que a figura 53 não terá uma relação concreta estabelecida, em virtude da sua dispersão aleatória. A maioria das pessoas designa essas figuras mediante a relação entre os diversos elementos, ou a sua interpretação possível, e não pela estrita descrição dos elementos que a compõem.

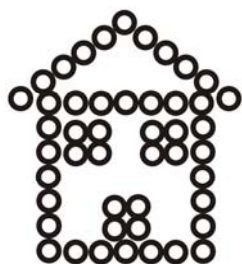


Fig. 52 | Conjugação de elementos



Fig. 53 | Dispersão aleatória de elementos

³⁹⁸ O conceito com a extensão máxima é a “coisa” (ser).

³⁹⁹ A percepção é uma estrutura dinâmica, que permite “arrumar” o espaço de acordo com determinadas importâncias (graus) estruturais e critérios orientadores. A nossa percepção tenta igualar os dados recolhidos sensorialmente aos objectos do nosso conhecimento, como é o caso do visionamento de figuras ou formas conhecidas, em nuvens, casca de árvores, paredes em ruínas, etc.

Poderemos a este respeito referir que a compreensão estética é detentora de uma posição imaginativa individual caracterizada pelas percepções de cada humano *per se* e indirectamente de outra posição colectiva. O humano criador desenvolve uma intimidade com a sua criação, independentemente da sua relação com o “espaço” envolvente. Mas não lhe é perfeitamente alheio o meio que o rodeia (apesar de poder funcionar isoladamente, já que cria sozinho), porque ele não deixa de estar inserido num complexo sistema colectivo. Ora este colectivo, em forma de comunidade ou sociedade, coloca à disposição do criador uma série de condições que o tornam cada vez mais dependente daquele, fazendo-o pertencer-lhe. Não deve ser pois só considerada a relação do criador com a sociedade como vinda de dentro (do artista) para fora (a sociedade). Existe então um factor exterior que se oferece e se disponibiliza a induzir o modo de criação. Os utensílios, os materiais e as condições de criação (tempo e lugar) que são oferecidas ao indivíduo criador, são alguns exemplos das “ofertas” do colectivo.

Por outro lado, não podemos esquecer que o artista cria para ele, mas também para o público, o que faz dele um produtor social. A sociedade irá compreender a obra de forma muito complexa por um lado e de modo muito diversificado por outro. Porque a obra é destinada a públicos muito distintos, dos quais podemos referir o estético, político, religioso, económico, etc., ela assume papéis muito diferentes e mais ou menos complexos, dependendo do fim a que se destina, quer se trate de um museu, uma galeria, uma igreja, etc. A arte como produto social é promotora de sociedades, ou melhor dizendo, ela é estratificadora de classes sociais. Compreenderemos melhor este aspecto se atentarmos, não na oferta pública de arte porque esta é igual para todos (de um modo geral), mas sim nas vontades públicas em participar activamente em programas artísticos. Este aspecto gerenciador de sociedades vem um pouco na sequência do anteriormente referenciado prazer estético “puro” (v. *supra*, p. 206, § 1). O acesso à arte dependerá portanto, uma vez mais, da prévia sociabilização no domínio artístico, activando no humano toda a sua cognitividade e afectividade.

Não podemos esquecer que é ponto assente o aspecto económico ser uma barreira ao prazer estético “puro”, logo à sua compreensão. Esta barreira não depende necessariamente das entradas em museus e instituições culturais, ou concertos, ou ainda peças teatrais, mas pode muito bem depender do intermediário das obras, como por exemplo os livros, que facilitam a aprendizagem da arte.

O objecto artístico, sendo um produto social, é indissociável dos públicos, independentemente do destinatário, seja ele um público objectivado, ou um público em potência e, de outro modo, a criação artística constitui uma actividade social, na medida em que acontece como interacção. Esta interacção acontece graças à informação disponibilizada e graças à significação como conteúdo; ou seja, quando se cria uma obra de arte, o artista está a agir⁴⁰⁰ na criação dessa obra e a interagir com a comunidade. Evidentemente que esta interacção social não é espontânea. Há pois lugar para todas as etapas, desde a criação até à exposição da obra e sua consequente visualização, digamos interacção. É pois um processo muito organizado.

Para a verdadeira compreensão da obra de arte, o sujeito fruidor terá de desenvolver a capacidade de a recriar significando. Esta capacidade dota-o de extensas possibilidades de “leitura” transformando-o num “leitor” activo, isto é, em alguém que terá co-responsabilidade na obra, porque se encontra na posse de determinados conhecimentos que lhe permitem fruí-la na sua plenitude, diferentemente daqueles a quem a compreensão escapa, submetendo-se a uma “obediência” cega e absoluta (fruidor passivo).

A percepção da obra tem na sua correcta “literalidade perceptiva”⁴⁰¹, o princípio para a sua compreensão. Já o significar existirá sempre, independentemente de se possuir conhecimentos artísticos ou não, porquanto aquele estará presente em qualquer um de nós, mesmo nos mais entendidos – aos quais não devem ser apenas imputados os conhecimentos técnicos. Mas a significação mais válida será aquela que, associada aos maiores conhecimentos da obra em causa, traduza uma maior aproximação à realidade introduzida pelo seu criador.

⁴⁰⁰ Ao contrário do vulgarmente implementado, o artista, como humano que é, não reage, daí que também não seja estimulado, mas antes motivado. O humano ao contrário do animal não cumpre o seu programa genético.

⁴⁰¹ Termo emprestado a Christian Metz, cf. METZ, Christian – Le cinéma: langue ou langage?. **Communications**. Paris: Seuil. n° 4, (1964), p. 81.

3.5.1 Sociedade “conhecedora” versus Sociedade “leiga”

Em muitos períodos, a arte serviu para ilustrar um determinado momento ou fenómeno histórico. Muitas obras eram encomendadas com esse fim para marcar historicamente uma determinada localidade. Destinavam-se, portanto, a uma população muito restrita, “sociedade fechada”, onde «(...) cada obra de arte tinha o seu lugar, a sua função e legitimação e era apreciada pelo seu fechamento»⁴⁰². Para a população residente nessa localidade ou arredores – Sociedade “conhecedora” –, essa obra traduzir-se-ia em duas coisas: por um lado, numa narrativa histórica que todos reconhecem, na medida em que foram chamados à atenção para ela; por outro lado, é reconhecida a beleza da obra, forma contraída da harmonia cromática, compositiva, geométrica, etc. Mas e quem não conhecesse o “historial” da obra – Sociedade “leiga”? Bem, a esse respeito importará dizer que a fruição fica limitada à identificação dos seus elementos constituintes (fig. 54). Diremos então que haverá, uma redução de cinquenta por cento na identificação e análise da obra. Processa-se uma análise apenas superficial, em virtude do desconhecimento intrínseco da obra.

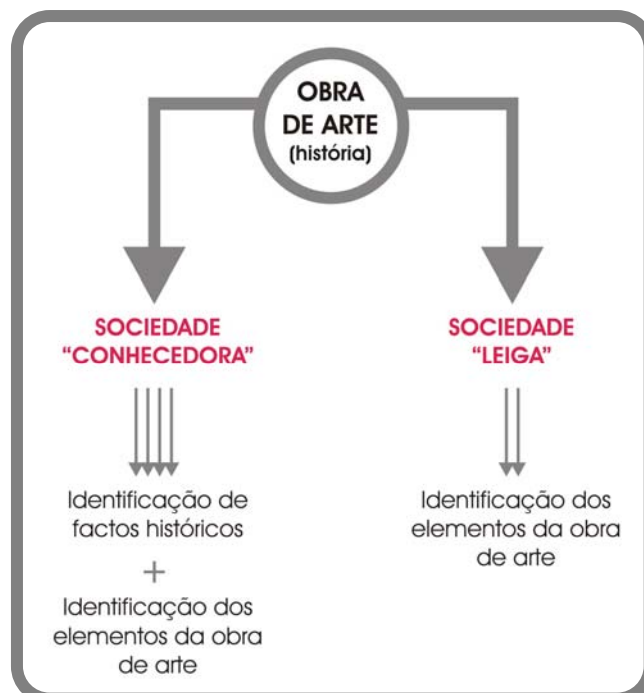


Fig. 54 | Sociedade “conhecedora” vs Sociedade “leiga”

⁴⁰² ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 180.

Podemos referir que o reconhecimento da obra por parte do espectador constitui a compreensão das convicções de uma determinada sociedade, mas também o reconhecimento do talento da execução da obra. O espectador demonstra contentamento⁴⁰³ pela mestria do artista, que se espelha no reconhecimento da conjugação dos seus elementos constituintes, ou mais concretamente na sua complexa harmonia. Uma dada sociedade distingue, portanto, diferentes tipos de fruidores que, no dizer de Fernando Furtado⁴⁰⁴, se agrupam em “consumidor activo” e “passivo”, e reforçada por Melo e Castro que nos diz, que a obra de arte «(...) requer, pois, uma mudança de atitude do seu fruitor, de passiva para activa. Assim, estabelece-se uma troca de energia entre obra e fruitor, sendo o tipo dessa energia dependente do princípio estrutural em que a obra assenta e da porta da percepção que ela é capaz de impressionar»⁴⁰⁵. Esta radical mudança na atitude do espectador está, segundo Melo e Castro, dependente da obra de arte, mais concretamente, da forma como ela se afigura ao fruitor. A arte vanguardista poderá, numa primeira instância, ter um papel facilitado quanto a este respeito, devido à estupefacção que ela possa criar, reintegrando o fruitor no seu verdadeiro papel, mas também poderá ser o reverso da moeda, visto que o exagero da sua apresentação poderá inibir o fruitor ao ponto de este considerar a obra totalmente incapaz de representar um quadro imagético válido e congruente ao qual deva dedicar toda a sua atenção.

O fruitor activo não sossega e é intransigente para com a oferta cultural: «(...) de qualquer forma, o consumidor ativo afasta-se do “consumo” para aproximar-se da “consumação”»⁴⁰⁶. Ele define criteriosamente porque sabe e, atento à realidade que o circunda, classifica-a de modo plausível, encontrando-lhe os devidos significados aos quais associa a necessária significação. Pelo contrário, o “consumidor passivo”, «(...) adapta-se com perfeição ao sentido dicionarizado de sua denominação»⁴⁰⁷ e ainda, segundo o autor,

⁴⁰³ Obviamente que a manifestação de contentamento será sempre relativa, visto que em tempos e lugares diferentes aquirem também formas diferentes. Não se pretende portanto comparar estados de contentamento, no entanto, o que interessa verificar é que sempre que há contentamento seja ele em que tempo ou lugar for, ele existe por virtude de determinadas características da obra, como sejam a mestria do artista.

⁴⁰⁴ cf. FURTADO, Fernando – Estética e comunicação de massa: uma introdução. **Revista de Biblioteconomia & Comunicação**. Porto Alegre: UFRGS [Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Vol. VI, (1994), p. 137.

⁴⁰⁵ MELO e CASTRO, Ernesto – **A Proposição 2.01, Poesia Experimental**. Lisboa: Ulisseia, 1965. (Poesia e Ensaio). Extraído de Poesia experimental. In Diciopédia 2005 [CD – ROM]. Porto: Porto Editora, 2004. ISBN: 972-0-65257

⁴⁰⁶ FURTADO, Fernando, *op. cit., loc. cit.*

⁴⁰⁷ *idem, ibidem*

adquire o papel de “galinha doméstica da tecnologia”⁴⁰⁸ porque se sente incapaz de perceber a diferença entre a imagem e a própria realidade objectiva, ou nas suas palavras entrever que «(...) o irreal da imagem significa criatividade para o real»⁴⁰⁹. O consumidor passivo encontra-se pois num estado de ócio, a quem «(...) interessa mais a sensação do que as manifestações discursivas, mais a emoção do que a racionalidade formal que reconstitui o sentido explícito da obra»⁴¹⁰.

Segundo Verónica Mansilla e Howard Gardner⁴¹¹ podem, estabelecer-se quatro níveis de compreensão, a saber, o “ingénuo”, o “principiante”, o “aprendiz” e o “especialista” e de acordo com a análise simplificada da compreensão crítica à obra de arte de Panofsky⁴¹², podemos dicotomicamente estabelecer dois grupos. O primeiro, aqueles que alcançam o “significado intrínseco ou conteúdo” e constitui o mundo dos valores simbólicos, sendo necessário uma interpretação iconológica para a compreensão “absoluta” das obras. Ao segundo grupo, pertencem aqueles que atingem o “significado primário ou natural” (significado formal) e diz respeito aos que são capazes de identificar as formas puras (linha, cor, representações de pessoas, animais, etc.). Trata-se de uma análise onde a recepção é efectuada em função de um estabelecimento comparativo com a realidade social. Apesar da arte moderna se desligar em parte da representação do quotidiano, este grupo tenta reduzir os seus equívocos e ambivalências a partir da realidade que conhece, mas de algum modo com absoluta razão⁴¹³. Existem grandes semelhanças entre o que é objecto artístico e realidade social. Por um lado, a realidade do artista, aquela que ele produz; por outro, a realidade do espectador, a que ele deseja que corresponda à realidade introduzida pelo criador. Esta análise comparativa pode ser sinónimo de iliteracia, e desse

⁴⁰⁸ *idem, ibidem*, p. 138.

⁴⁰⁹ *idem, ibidem*

⁴¹⁰ LOPES, João Teixeira, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹¹ cf. estudo destes autores in WISKE, Martha Stones – **La enseñanza para la comprensión: vinculación entre la investigación y la práctica**. Barcelona: Paidós, 1999. (Redes en educación). pp. 246-256.

⁴¹² Panofsky distingue um terceiro estrato de interpretação designado “significado secundário ou convencional”, no entanto referenciamos aqueles que estão nos extremos da interpretação. cf. PANOFSKY, Erwin – **O significado nas artes visuais**. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989. (Dimensões/Série Especial; 14). pp. 31-47.

⁴¹³ Por exemplo, Daniel Spoerri (1930-) torna-se cozinheiro; Mireille Orlan (1947-) dirige uma operação à sua cara como um cirurgião estético, Cai Guo Qiang (1957-) explora a pirotecnia como se festivais de fogos de artifício se tratasse, Joana Vasconcelos (1971-) reproduz peças tradicionais de ouro vianense com talheres de plástico ou candelabros com acessórios diversos, Majida Khattari (1966-) faz vestidos burca, remetendo para as burcas muçulmanas, etc.

modo, por falta de conhecimentos o “leigo” torna-se passivo, mantendo-se no seu estado de “não-público”⁴¹⁴.

A representação abstracta pode justificar a pretensão do acesso ao conhecimento, porque a ausência de uma familiarização formal, retira toda a natureza de interpretação ou de definição. A abstracção, rompendo com todos os Academismos do figurativo, assemelha-se a uma nova realidade, estranha a todos. A inacessibilidade de tais obras provém da ausência de uma objectividade revelada e a explicação por meio de um código está contida na obra e nunca na sua perspectiva criadora. Não devemos pois responsabilizar o artista pela compreensão ou não-compreensão da obra, mas sim o resultado do acto criador, quer isto dizer a obra em si, independentemente da vontade do seu criador.

A atitude de fruição leiga, comparada à de “um boi a olhar para um palácio”, é então perfeitamente compreensível, por virtude de uma deficiente ligação das causas ao efeito, ou do efeito às causas. Não podemos esquecer que a obra de arte é o resumo da concretização, da prática, do executar... é um mundo exterior, é a imagem real que se mostra. Assim, essa prática é sempre do domínio concreto. É esta concretização que está ao alcance de todos. Mas existe o outro lado da obra, aquele que corresponde à sua teoria, ao seu implícito, o seu estado latente. Existe, como nos diz Peraya e Meunier⁴¹⁵, um “duplo estatuto”, onde esse implícito reforça o seu lado externo (explícito).

Contrariamente à prática, a teoria generaliza, entra no abstracto, entra no domínio da lei. Entrar no campo da teorização da obra de arte para promover a sua compreensão será o mesmo que ligar o implícito ao explícito, ou vice-versa. Por exemplo, na arte representativa (dita figurativa), procurar a causa formal é procurar o motivo, a realidade/tema representada, o objecto representado ou copiado porque, neste tipo de imagens, a forma procura aproximar-se da causa formal (modelo)⁴¹⁶, orientando e determinando a forma. Pelo contrário, na imagem abstracta, a procura não acaba num objecto, prolonga-se em busca das causas de configuração, procurando-se a ideia. Resumindo, a prática cria concretizações, a teoria cria (elabora) leis.

⁴¹⁴ cf. MONFORT, Silvia in MONTASSIER, Gérard – **Le fait culturel**. Paris: Fayard, D.L. 1980. p. 98.

⁴¹⁵ cf. PERAYA, Daniel, MEUNIER, Jean-Pierre – **Vers une sémiotique cognitive** [Em linha]. [S.l.: s.n.], [199-?]. [Consult. 28 Dez. 2004]. Disponível em
WWW:<URL:http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/riat140/0203/edito.pdf>.

⁴¹⁶ Não se confunda causa formal com forma; a causa formal pode ser o ovo acabado de sair da galinha, sendo a forma, tão somente uma forma oval; uma causa formal pode ser uma mulher com um filho adulto no seu regaço, sendo a forma o mero triângulo. A causa formal transforma-se em forma.

Portanto, para que as sociedades entendam a obra de arte é necessário que compreendam as suas causas e razões. Mas em rigor há acentuadas diferenças entre causa e razão. Etimologicamente, causa é todo e qualquer facto e tudo o que ocasiona, enquanto que razão é a causa racional, é a causa consciente. Só o homem tem razão e, de resto, só quando é o consciente a funcionar⁴¹⁷. Até aqui consideramos a razão diferente da causa no acto em si. Coisa distinta seria a análise, a teorização, o encontrar-se a lógica desse acto. Neste caso, todas as causas são razões, porque são racionalizadas. Se escorregarmos numa casca de banana, escorregamos por uma causa, não por uma razão. Mas racionalizar a causa desse acto de escorregar é torná-la razão. A causa tem um carácter geral e diz respeito ao próprio facto – e não, portanto, análise desse facto. Pelo contrário, a razão, acima de tudo, liga-se à análise, à justificação – embora os factos racionais, causa e razão, possam tendencialmente confundir-se (tendencialmente, porque a racionalidade pura talvez não exista). Por isso, a dificuldade em enquadrar a arte num acto de comunicação, prende-se pela incapacidade que os públicos têm em adquirir a compreensão “absoluta” da obra, por outras palavras, pela dificuldade em teorizar sobre a mesma, ou seja, no encontrar das suas causas, leis, ou razões; mas também, porque se relacionamos a arte com a comunicação – a arte, ela mesma, não necessariamente a crítica da arte ou a história da arte – isso pressupõe a exigência de dois sujeitos activos, duas acepções e portanto duas “causalidades”. Mas as causas do emissor não coincidem com as causas de receptor, ou vice-versa⁴¹⁸.

A fruição no seu mais alto grau⁴¹⁹ implica a estesia, sendo necessário um bom funcionamento psicofisiológico. Por outras palavras, é necessária a sensação. Mas esta só atinge a plenitude se também houver lugar à teorização pessoal, incluindo a própria visão da ligação das causas ao efeito e não somente a compreensão do efeito. Habitualmente teorizar é mais do que fruir, mas também menos do que fazer. Ao teorizar faltaria o fazer, ou seja, a ligação real das causas ao efeito no mundo exterior. Isto considerando as diferenças dos conceitos enquanto tal. No entanto (inclusive por conceito actual), o fazer estético, ou seja a arte, pressupõe o acompanhamento da contemplação, da teorização. De

⁴¹⁷ Como sabemos, o acto humano pode ser inconsciente, subconsciente, ou consciente. Em rigor, só o acto consciente interessa.

⁴¹⁸ O crítico de arte ou o historiador da arte analisa, interpreta esta dualidade que o próprio conceito arte implica.

⁴¹⁹ Poderíamos estabelecer vários patamares de fruição, num crescente evolutivo, em que incluiríamos todo o ser humano e que caracterizamos aqui como: por um lado “leigo” e por outro “conhecedor”.

resto, se a teorização não fosse necessária ao conceito arte, não ocuparia espaço nas escolas de arte.

É certo, que a clarificação total da obra de arte, no sentido da participação de um jogo que permita a livre circulação de conceitos, só é possível se o fruidor da mesma for um participante, com total dependência das regras da obra em causa, não só as que orientam teoricamente a obra, mas também as que subjazem a uma pragmática fundamental. Para entendermos esta ideia lembremos que o que distingue o objecto artístico do objecto industrial é que no objecto artístico, o sujeito é o autor não apenas da execução, que o mesmo será dizer de um agir no exterior, mas também autor – e fundamentalmente autor – da concepção, de um agir, pois, no mundo interior. Facilmente entendemos as estreitas relações entre teoria e concepção, ou vice-versa. Se a teoria é importante para o entendimento, para a clarificação, para a “explicação” dos objectos artísticos, também é mais importante no acompanhar, no fazer⁴²⁰, na própria concepção, na idealização dos próprios objectos. A compreensão da obra não se remete apenas à sua teorização, mas sim e também à sua construção, à sua conjugação, à sua intrínseca concepção.

A análise de uma obra é feita primeiramente de uma forma espontânea, e só depois de uma forma mais analítica, mas esta análise mais aprofundada dependerá do grau de conhecimento do analisador. Por conseguinte, alguém que esteja despido de conhecimentos artísticos, muito dificilmente poderá tecer uma crítica à obra de forma coerente. A correcta análise da obra depende, portanto, de conhecimentos adquiridos anteriormente. Esta evidência não se expande a um rigor absoluto, visto que a análise da obra, mesmo que por ignorância, é feita integralmente e num todo; e em certa medida numa determinada coerência (pessoal). Só depois se prossegue para a compreensão mais aprofundada, e aqui surgem duas alternativas: a primeira, que tem como sujeito o entendido em arte e conseqüentemente profere um discurso plástico que cerca toda obra – sociedade “conhecedora”; a segunda, onde encontramos o vulgo, que apesar de não dominar os conhecimentos da arte, ou da obra em causa (seja ela de que âmbito for), sabe diferenciar os elementos da obra, reduzindo-a a isso mesmo – sociedade “leiga”. Este último sujeito, fortemente ligado à sua sensibilidade e ao espontâneo, mais facilmente será levado pelas “convenções” ditadas à obra. Por isto, o senso comum, na ausência de

⁴²⁰ No fazer, as causas, os factores, os elementos são implicados, ou melhor aplicados, na teoria são explicados.

conhecimentos, supera essa lacuna com o auxílio das convenções e do que é padronizadamente dito.

Mas pouco importa que o fruidor seja “leigo” ou “conhecedor”. O interesse da obra reside na percepção e não no seu conhecimento. A compreensão significa a possibilidade de imitação: para se perceber determinados conteúdos, o espectador terá de formular imagens que se aproximem da percepção da obra e conseqüentemente estabelecer uma analogia, fazendo corresponder o seu conhecimento à obra em causa. Estamos então, perante um reconhecimento, que implica inevitavelmente um conhecimento prévio do sentido das percepções. Ora, o que persiste em todos os espectadores “leigos” ou “conhecedores”, é a sensação que é comum a todos; e a posterior percepção que existirá sempre, ainda que possa ser diferente para todos. De um modo geral e parafraseando Schapiro⁴²¹, o gozo da arte está numa mente aberta e no hábito da apreciação às formas e ideias.

3.5.2 A crítica mediadora de conceitos – Uma hermenêutica inabracável

Códigos diferentes contribuem para uma dificuldade de comunicação verbal entre duas pessoas. A superação de tal situação poderá estar numa terceira pessoa que, interposta, cria um elo de ligação contextual entre ambos os intervenientes. A crítica de arte funciona, de igual modo, como um elo de ligação entre o criador e o fruidor. Ao público “leigo” ela revela (ou pelo menos tenta revelar) um outro sentido da obra, para além do significado que ele lhe atribui, complementando e renovando a sua significação; por outro lado, ela torna-se útil ao público conhecedor, porque permite uma ampliação do conhecimento da obra e ajuda-o a entender melhor os seus significados internos. Mas será a crítica de arte uma panaceia na qual todos os fruidores, independentemente dos seus conhecimentos, se devam apoiar? Será que, ora elucidando, ora hermetizando, ela atinge os

⁴²¹ SCHAPIRO, Meyer – The Liberating Quality of Avant-Garde Art. **ARTnews**. Nova Iorque: ARTnews. n.º 4, (verão de 1957), pp. 36-42. Este artigo foi reeditado com o título “Recent Abstract Painting” em: *idem*, **Modern art: 19th and 20th Centuries - selected papers**. Nova Iorque: Georges Braziller, 1978. Vol. II, pp. 217-219.

seus objectivos? Ajudará ela a concretizar um processo de comunicação? Estas são algumas questões que naturalmente fazem parte do universo da crítica, sobre o qual toda a arte existe.

Correntemente assume-se que a “crítica de arte” é uma acepção moderna, nascida com Denis Diderot (1713-1784). Terá sido este o primeiro a descrever as obras suas contemporâneas, presentes nos salões parisienses. Subsequentemente, e como consequência destas descrições promovidas por Diderot, surge a arte da interpretação que começa a vulgarizar-se e a ser fundamental, nomeadamente na criação de novos “ismos” e sobretudo na mercantilização das obras. A crítica de arte era o marketing de hoje, pois começava a surgir de forma exaustiva em diversos jornais.

Apesar de se atribuir a Diderot a instauração da crítica, presume-se que ela já existisse anteriormente. A crítica como interpretação das obras de arte deve ter estado muito presente no passado, sobretudo se atentarmos no facto de, em alguns momentos, as obras serem muito narrativas e logicamente, apesar de não necessitarem propriamente de uma explicação (como no caso das obras religiosas), esta estar-lhes-ia directamente associada, como se de uma banda desenhada se tratasse, onde as legendas complementam a figuração. Por exemplo, o nome “natureza morta” tem a sua origem numa réplica metafórica de André Félibien⁴²² (1619-1695) que, no século XVII, descreveu este género de uma forma evidenciadamente negativa.

O crítico possui um determinado conhecimento da obra de arte, que é pessoal, ou seja, tem a sua própria noção da obra. Ele formula uma ideia que sendo subjectiva, é um “conceito” individual, podendo pois contrariar o conceito correspondente à obra e, especialmente, a correspondente definição. Em relação à ideia é pertinente falar-se em subjectividade, porque nem todos os críticos têm a mesma ideia de uma mesma obra. No domínio das ideias, a subjectividade prevalece e é suficiente. O que o crítico se propõe fazer é assumir-se como instaurador de conceitos, da obra em particular ou da arte em geral. Ele pretende instalar conceitos, ou seja, ideias de uma determinada sociedade, de uma determinada colectividade, a ideia de um determinado tempo-lugar. Nesta sequência, os conceitos introduzidos pelo crítico relativamente a uma obra ou atitude são variáveis, na medida das variações da respectiva colectividade. O conceito de arte, por exemplo, é hoje completamente diferente do conceito de arte do século XX a.C. ou do ano 1300 d.C.. De

⁴²² FÉLIBIEN, André – **Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes**. Paris: Les Belles lettres, 1987.

resto, o conceito actual de arte contraria mesmo a sua origem etimológica. Talvez por isso seja tão difícil encontrar-se um consenso para a definição de arte: será até complicado aliar-mos a arte a qualquer definição, para tal esta teria de ter um conceito universal, válido para todos os tempos e todos os lugares.

Do mesmo modo, qualquer obra de arte não poderá ser definida inequivocamente em todos os lugares e todos os tempos. A história da arte evidencia isso com grande clareza. O que forçosamente acontece é uma adaptação do passado ao presente, sempre com total respeito pelas ideias e regras de então. Este respeito apenas será possível se existir documentação que afirme as atitudes ou as obras num sentido fixo e na actualidade apenas nos resta respeitá-las. Se atentarmos, por exemplo, nos objectos pré-históricos, não será difícil entendermos o porquê de alguma celeuma em torno da questão de considerar esses objectos como obras de arte. O crítico pode então atribuir-lhes um determinado conceito, mas nunca uma definição⁴²³. A crítica da arte deveria permitir a plena realização da compreensão da obra ou da experiência estética, porque o crítico de arte surge como uma espécie de acção dupla: ele é o observador de um objecto e ao mesmo tempo, participa para a efectivação desse objecto.

A arte é, logicamente, a reunião de uma obra e do seu criador e ainda do seu público, seja ele especializado ou não. Podemos dizer que a crítica não abre um caminho para a arte: pelo contrário, restringe a sua apreensão, talvez por isso Petersen tenha referido que «A crítica é a sogra da arte»⁴²⁴. Impossibilitando uma comunicação, ela reserva-a a uma esfera muito restrita, tornando-a desta forma elitista. A crítica tem forte influência na visibilidade artística contemporânea, pois é ela que orienta e encaminha a arte, desenhando os seus desígnios. Há pois uma orientação do gosto, no sentido da própria transformação da arte, naquilo que poderá ser considerado o mais favorável no momento.

«O facto de, na situação actual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legitima a hipótese de uma espécie de carácter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não-imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos. Esta mediação seria, pois, tanto mais necessária quanto se pretende que a arte seja acessível a toda a

⁴²³ A definição é o conceito científico, ou seja das ciências exactas. Por isso o crítico para lhe atribuir uma definição teria de cingir-se unicamente ao seu aspecto físico (estudos de composição), visto que este não é passível de variação, no entanto, aquele não se fixa apenas nessa análise.

⁴²⁴ Robert Petersen cit. por VEIGA, José – **Citações para críticos**. Cascais: Editorial Lio, D.L.1993. (citações). p. 35.

sociedade, uma grande parte da qual vê ainda fechado o acesso à fruição e ao consumo dos produtos da cultura, e, especialmente da arte: a crítica ofereceria assim uma interpretação “justa” ou até mesmo científica das obras de arte, a qual seria válida para todos, sem distinção de classes. Mas, se a função da crítica fosse principalmente explicativa e divulgadora, não se explicaria a sua afirmação como ciência ou, noutros casos, como “género literário”, o seu recurso a argumentações abstrusas – e, na sua maioria, menos acessíveis do que o texto figurativo ao qual se referem – o seu valer-se de uma “linguagem especial” na qual abundam nomenclaturas especializadas e, para a maior parte do público, herméticas»⁴²⁵.

Na actualidade artística, encontramos uma deformação, do que era tido como tradição. É pois uma arte de oposições, de revelações e de contrastes, demasiadamente hermética, como faz notar Argan, comparativamente ao passado histórico. Notemos então como esta alteração influencia a própria crítica e vejamos como ela, subjazendo à sua “matéria-prima”, explicita os seus objectivos, as suas considerações perante a sociedade artística.

A extrapolação cultural e artística leva à necessidade da crítica. É na crítica que a sociedade vai procurar explicações e é nestas que procura soluções para determinados problemas que a rodeiam. Mas nem sempre a crítica consegue atingir os seus objectivos, ou pelo menos e em certa medida, ela é uma atitude frustrada, porquanto pretende assumir-se como um reflexo imediato das obras de arte, mas acaba por resultar, numa acentuada distorção, consequência de uma excessiva expressividade da sua actividade, tal como Argan refere, o que leva à sua tão difícil compreensão por parte do comum fruidor e ao seu entendimento apenas por um público específico e especializado.

Esta associação da crítica à arte contemporânea forma uma dupla que, por indissociável quer técnica quer formalmente, tornam a arte uma forma de expressão com enormes barreiras no domínio da sua compreensão. «Existe um lugar-comum, nem sempre longe da verdade, embora retoricamente anti-intelectual, segundo o qual a crítica de arte é feita numa linguagem etérea e incompreensível. Mais: conscientemente incompreensível, só para dar prestígio a discursos sem conteúdo e que cinicamente tentam criar uma “aura” intelectual para o crítico e uma “aura” criativa para o artista.»⁴²⁶. Por um lado, a crítica exacerbada imprime um rigor inatingível por parte do comum fruidor; por outro, a obra em

⁴²⁵ ARGAN, Giulio Carlo – **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. (Imprensa Universitária; 66). p. 128.

⁴²⁶ CALABRESE, Omar – **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, imp. 1997. (Arte & Comunicação; 64). p. 13.

si mesma é dotada de grande invulgaridade artística, fruto da inovação e originalidade, aliada à conquista dos novos meios de concepção. Afinal é esta alteração na esfera artística – a crise da arte – que faz surgir a necessidade da crítica.

Será necessário referirmo-nos a Gadamer que, na sua “Arte de Compreender”⁴²⁷, postula uma incompreensibilidade da obra de arte, ou ainda uma inexplicabilidade. Parafraseando-o, diremos que a obra representa um desafio à nossa compreensão, pura e simplesmente porque ela escapa a qualquer explicação e porque oferece barreiras a quem queira criticá-la e dela tirar conceitos. A inefabilidade apontada por Gadamer faz todo o sentido, porque muitas obras escapam ao conhecimento racional, o que as eleva a um estado de transcendência. O aspecto sensível do humano está reflectido na obra, mas será necessário proceder a uma análise cuidada do mesmo para que esta surja correcta e coerente. É preciso, segundo Bourdieu, um «(...) esforço no sentido de devolver vida aos autores e ao seu meio ambiente»⁴²⁸, por meio de análises que «(...) se fixam como fim a reconstrução de uma realidade social susceptível de ser apreendida no visível, no sensível e no concreto da existência quotidiana»⁴²⁹. Pode-se portanto afirmar, que o crítico não promove uma transmissão de informação, que se ajuste à efectiva realidade artística.

O objecto da crítica é de uma grande complexidade, porque ele não é apenas o lado materializável da atitude artística: é também o lado filosófico e pressupõe, como elemento basilar do conceito, um sujeito (que se desdobra em criador e fruidor) e um objecto, contextualizável num dado momento. Aquilo que a crítica analisa não é a resolução da poética da obra⁴³⁰, mas reconhece e afirma-lhe a actualidade, quer dizer, as grandes apresentações da cultura contemporânea. Ela propõe verificar de que forma essa contemporaneidade cultural se insere num período histórico e como consegue sobreviver a uma cada vez mais exigente sociedade.

O crítico insere-se, pois, no grupo dos artistas, de maneira a integrar essa esfera cultural, onde ele próprio cria decisões, ratifica e orienta de forma esclarecedora a intelectualidade plástica da sociedade artística, permitindo a esta levar até ao máximo o seu

⁴²⁷ cf. GADAMER, Hans-Georg – *l’Art de comprendre*. Paris: Aubier-Montaigne, D.L. 1991. Vol. 2 [Écrit II: herméneutique et champ de l’expérience humaine], (Bibliothèque philosophique). p. 17.

⁴²⁸ BOURDIEU, Pierre – *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996. (Biblioteca do século; 3). p. 16.

⁴²⁹ *idem, ibidem*

⁴³⁰ Que não tem carácter normativo, senão teríamos a considerar não uma crítica da arte, mas sim uma teoria da arte. A crítica da arte, não é só a descrição de fenómenos, mas o seu fundamento, partindo do efeito, procurando as causas que originaram esse efeito; sendo uma “actividade” à “posteriori” ela é fundamentalmente uma “actividade” axiológica.

nível intelectual. Vejamos o caso do crítico Guillaume Apollinaire (1880-1918): sendo ele o porta-estandarte dos cubistas e dos *fauves*, chegou ao ponto de anunciar e prever o surrealismo, que mais tarde foi apoiado pelos literatos André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982) e Jean Cocteau (1889-1963). Houve da parte de Apollinaire uma tentativa de situar, de contextualizar e de orientar determinadas vicissitudes da conjuntura de então. Também Filippo Marinetti (1876-1944), na sua polémica literária influenciou decisivamente os “manifestos técnicos” dos escultores, pintores e arquitectos futuristas, tornando-se desta forma uma figura decisiva no impulsionamento e no convencimento social desta atitude. Mais tarde também Francis Ponge (1899-1988), Jean Paulhan (1884-1968) e Raymond Queneau (1903-1976), se decidiram a construir e a apoiar as correntes informalistas francesas. Estes são alguns exemplos, de como a crítica acesa, sempre ligada à arte desempenhou um papel vital, para a sua prossecução, sem o qual a arte não sobreviveria na actualidade, devido à imposição do exigente rigor social. É evidente que a própria crítica desempenha também um papel menos bom. É sabido que ela não se dissocia de um aspecto mercantilista, e por esse motivo, incentiva e abre-se ao consumo, fazendo prever o esgotamento da arte e a sua rápida substituição para novos modelos artísticos⁴³¹.

Neste sentido, a democratização da arte advogada por Joseph Beuys (1921-1986), a conseqüente pluralidade de artistas e a fabricação de “ismos” é considerada por alguns como uma cortina de fumo para a mediocridade. De facto, a diversidade de tendências dificulta a explicitação, de uma leitura clara e esquemática das obras. Horst Janson referindo-se à grande diversidade de movimentos do século XX, diz: «São tantos, na verdade, que ninguém lhe sabe a conta certa. Esses “ismos” podem ser um obstáculo sério à compreensão: fazem-nos sentir que só poderemos esperar compreender a arte do nosso tempo desde que mergulhemos num torvelinho de doutrinas esótericas.»⁴³². A multiplicação de estilos artísticos no decorrer do século XX, sobretudo em pintura, bem como a divisão dos estilos ou movimentos, que se tornou nublada devido às sinergias que se estabeleceram entre as diversas áreas, teve como efeito a redução do tempo, entre a criação e a teorização desses estilos. Os teóricos, que são os críticos, foram cada vez mais longe para chegar à fonte e deste modo, tomam a posição de um descobridor reforçada pelo amplificador poder de mediatização.

⁴³¹ Daqui podemos realçar que a crítica é criadora de modas

⁴³² JANSON, Horst – **História da arte**. 6ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 1998. p. 666.

Esta mediatização, considerada “messageira”, fazendo a função do crítico, tem uma objectividade atenuada visto que não chega ao fundo da questão, antes possibilita ao crítico uma maior acessibilidade à obra. Permite-lhe uma maior proximidade com o mundo artístico e portanto, por via das consequências, a possibilidade de “amizade” com os meios de mediatização é um desvio que podemos considerar profícuo. Entretanto, o conhecimento do meio da arte é necessário ao crítico, afim de obter o maior número de elementos, que lhe permitam julgar uma obra ou um artista com relativa objectividade e coerência.

Esta complexidade artística, surgida fundamentalmente a partir da segunda metade do século XX, desenvolve na opinião pública uma onda de incompreensão. Esta dificuldade de entendimento faz do público um crítico contestatário. O repúdio de algumas formas de expressão por parte de muitos públicos é uma verdadeira crítica. Antes de existir uma massa especializada na crítica de arte, existirá com certeza uma outra massa, também crítica, fruto de uma ausente preocupação específica no domínio artístico. Uma inexistente “escola” direccionada para o contacto efectivo com a obra de arte é a causa de algumas “atrocidades” cometidas à cultura. A ignorância do público, apesar de não se enquadrar no universo da verdade artística, não deixa de ter o seu peso na caracterização, não da arte em si, mas sim da sua imagem no exterior. Considerados uma maioria no limbo dos fruidores de arte, são eles, também, que afirmam e negam a arte, considerando-a ou não. Como Adorno nos diz, «(...) o carácter enigmático da arte torna-se neles (os homens incultos) flagrante até à sua total negação, transformando-se, sem saber, em crítica extrema da arte e, enquanto comportamento defeituoso, em suporte da sua verdade. É impossível explicar a broncos o que é arte; não poderiam introduzir na sua experiência viva a compreensão intelectual»⁴³³. Seria logicamente impossível que, por auto-criação, o “inculto” se inteirasse da “compreensão intelectual” para atingir o verdadeiro valor da obra. Deste modo, ele será sempre inculto, visto que este deverá antecipar a sua formação à experiência estética, pois, sem aquela ele demonstrará sempre a sua total e absoluta ausência intelectual. Portanto, ante a obra, seja qual for o seu estatuto, o fruidor será sempre crítico, por um lado, crítico de leis e por outro, crítico austero, destituído de qualquer autoridade, daí que nos surjam inúmeras questões, tais como “o que é isto?”, “eu também fazia isto!”.

⁴³³ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 141.

Outra questão de não menor interesse e que vem reforçar a ideia de que a crítica não explicita claramente e validamente as obras de arte é a opinião dos autores das obras. Muitos são os artistas que lamentam a actividade crítica, isto porque consideram que não vai de encontro aos seus trabalhos:

«(...) os “artistas”, com mais ou menos fleuma, sempre consideraram os “críticos” como inúteis tagarelas, como “empatas”, em resumo, como seres profundamente improdutos: “a crítica é fácil mas a arte é difícil”, dizia-se! Além disso, os críticos criaram certamente uma espécie de “complexo de culpa” e assumiram muitas vezes a função de censores implacáveis, e a sua única preocupação era obterem cada vez mais importância social, cada vez mais poder, até chegarem a decidir, peremptoriamente, nas academias das belas-artes, do valor de tal ou tal artista plástico»⁴³⁴.

Alguns artistas fundamentam as suas opiniões na impossibilidade de se poder estabelecer uma tradução válida das obras de arte. A expressividade plástica não pode então, neste sentido, ser sujeita a qualquer verbalização. Sobre este assunto, Julião Sarmiento (1948-) afirma, discordando, que lhe irrita «(...) a tradução de conceitos e a verbalização de coisas que não devem ser verbalizadas»⁴³⁵. Também a este propósito e replicando a Wolf Vostell, Agúndez⁴³⁶ afirma que a crítica é inútil e por isso não favorece o artista, nem socorre o fruidor da sua incompreensão. Ele exalta as artes plásticas, em detrimento da palavra. A existência de uma descrição da obra torna-a mais extensiva faz com que ela se prolongue, para um domínio que não é o seu, gerando inclusivamente perda de autoria. Por vezes, surgem inclusivamente grandes divergências, não só de ordem técnica, mas também pessoal. Se a maior parte dos comentários se limitam a uma descrição iconográfica da obra, o cuidado de forjar o gosto do público é frequentemente manifestado. Cor política, convicções pessoais das críticas, afinidades ou rivalidades entre eles e os artistas dão origem a numerosos comentários com um tom polémico. Aqui começam as grandes celeumas criadas no seio da massa crítica, entre os críticos, os artistas e os públicos; e entre o artista e o seu público.

Se Vostell não prescinde de uma explicação da obra, para converter as suas mensagens em algo de fácil acesso pelo comum dos fruidores, é porque estes não lhe têm o acesso facilitado. É porque o artista tem a clara noção de que as suas obras não se evidenciam superficialmente que logicamente, muitos se obrigam a formular sistemas

⁴³⁴ TOUSSAINT, Bernard, *op. cit.*, p. 99.

⁴³⁵ Entrevista de Vanessa Rato a Julião Sarmiento [artista plástico], aquando da exposição colectiva **Arte de Portugal**, no Kunst Museum em Bona [Alemanha], in “Público”. (27 Mar. 1999). p. 30.

⁴³⁶ AGÚNDEZ GARCÍA, José António – **10 Happenings de Wolf Vostell**. 1ª ed. Mérida [etc.]: Editora Regional de Extermadura [etc.], 1999. p. 82.

paralelos que permitam a sua tradução. Esta deveria estar a cargo de “especialistas de comunicação” (“artistas” da comunicação?) que, mesmo ajudados pelos artistas, nunca conseguem penetrar profundamente no seu significado.

3.5.3 Assessores de compreensão

A arte não é independente do que a rodeia. Se a crítica é o factor humano que a caracteriza, outros elementos surgem e se interpõem. Com especial papel de orientação, por vezes crítica, por vezes pedagógica, estão inúmeros produtos culturais, com tiragens cada vez mais alargadas: periódicos especializados, revistas de arte, jornais culturais, guias para acompanhamento das exposições, catálogos das mostras, livros de artista, manifestos, enfim, uma infinidade de artigos que são disponibilizados ao público, para lhe permitir uma melhor adequação no seu confronto com a obra de arte.

A recepção estética tem uma estreita ligação com os elementos assessórios pois, não fazendo estes parte da formação base do indivíduo ajudam-no a aproveitar da melhor maneira a sua percepção das obras de arte. Mas estes elementos não fazem sentido se não houver lugar a um esforço do público em os perceber e em os associar às obras de arte, para lhes procurar o verdadeiro fundamento. Agúndez, centrado na obra de Vostell, reforça precisamente este assunto, referindo que:

«El público debe tener una actitud abierta ante el arte contemporáneo, un arte intelectualizado que necesita de estudio y aprendizaje. Por ello, nunca faltará en una exposición de Vostell, un catálogo o texto que presenta al artista, la trayectoria de su obra y la enunciación de las diferentes invenciones e intenciones... Únicamente se espera que el espectador que va a dichas exposiciones tenga el tiempo suficiente y la voluntad o propósito de realizar el ejercicio mental necesario como para aproximarse a la obra de arte.»⁴³⁷.

Correntemente, a ideia de incompreensão da arte contemporânea só é colmatada por estes elementos externos à obra, de entre os quais também se podem destacar os guias de museus ou galerias. Estes têm um papel fundamental não só na contextualização histórica das obras mas também na veiculação das suas mensagens. Um guia é alguém que

⁴³⁷ *idem, ibidem*, p. 81.

previamente se inteirou das relações existenciais da obra e do artista, num panorama histórico, num dado momento e num determinado lugar. Um guia, bem mais do que o crítico, torna a obra acessível ao público, pela sua linguagem clara e explícita. A sua linguagem assenta numa forma unívoca de compreensão. Havendo, um elemento que serve de ponte entre o artista e o público, também concomitantemente existirá, um melhor entendimento da obra de arte, se quisermos, uma verdadeira transmissão de informação. Mas não nos esqueçamos que se trata de uma situação de dependência, apenas se verificando em situações pontuais e extraordinárias, visto que nem sempre temos acesso a um guia.

E se «O museu comunica que a arte permanece incomunicável e todavia presente, acessível, ao alcance de todos, e no entanto distante»⁴³⁸ é porque por um lado, a obra se apresenta frontalmente equidistante de qualquer realidade aparente, mas, por outro, torna-se cada vez mais acessível à medida que alguns assessores de compreensão a remetem para a vulgarização quotidiana. É assim, que alguns títulos das obras podem reforçar a ideia central imposta pelo seu criador, levando-a ao público de um modo mais transitivo, efectivando a possibilidade de uma correcta transmissão da informação conteúdal. Mas nem sempre acontece deste modo.

Se em períodos mais remotos as legendas tinham importância, no século XX e na actualidade, não perderam sentido, antes pelo contrário reforçaram a sua função. Veja-se, por exemplo, a importância das legendas no cinema mudo, que criam contexto⁴³⁹ e cuja ausência faria persistir a ambiguidade dos filmes. Esta parceria que se estabelece entre a legenda e o filme é propiciadora de uma clarificação. Segundo Peraya⁴⁴⁰, a palavra procura acomodar perceptivamente a imagem. A cada sequência de filme era atribuída uma legenda, um pouco como, na pintura, os “louboks”⁴⁴¹ russos que tinham a particularidade de serem acompanhados de um texto escrito, ou ainda os ex-votos⁴⁴² que, embora não

⁴³⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto, *op. cit.*, p. 63.

⁴³⁹ cf. METZ, Christian, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁴⁰ PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre – **Introduction aux théories de la communication: Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique**. 2ª ed. Bruxelas: De Boeck, 1993. (Culture & Communication). p. 18.

⁴⁴¹ Os “loubok” são imagens seculares (com início no século XVII), onde se reflectem os gostos estéticos da população, as noções do bem e do mal, o seu critério moral e as suas normas éticas. Eram realizadas em iluminuras, litogravuras, xilogravuras, relevos, bordados, tapeçarias. Os “louboks” trouxeram inspiração na definição da *avant-garde* russa, do mesmo modo como a arte africana influenciou a revolução cubista.

⁴⁴² Os ex-votos também pertencem ao domínio popular, visto que a sua idealização não continha qualquer carácter artístico. A própria concepção do ex-voto podia ser feita pela pessoa que pedia o voto e não necessariamente por alguém especializado.

esclarecessem acerca do conteúdo da imagem, eram por vezes legendados com as menções dos milagres concedidos e dos beneficiados. A legenda referia-se a um período narrativo, já que não podia simultaneamente acompanhar a totalidade das imagens. Uma sequência ou pluralidade de imagens e acções tinha apenas uma legenda, aquela que poderia caracterizar todo um dado momento fílmico. As legendas eram, portanto, âncoras narrativas e temporais. Mas os filmes continuaram sempre a ser legendados porque, com a chegada do cinema sonoro, o som, substituindo as legendas, era por sua vez encarado como legenda.

Os títulos que acompanham as obras, referindo-se objectivamente a uma realidade e correspondendo a uma relação directa com a obra, funcionam como uma triplicação da realidade primeira (realidade natural / realidade representada / realidade explicada), uma espécie de “faire-valoir”⁴⁴³ da imagem, aquilo a que Barthes⁴⁴⁴ chamou “ancrage” e “relais”, porque eles servirão apenas para concretizar a imagem, tornando-a redundante. Acompanhando a obra, têm como intenção fundamentá-la e afirmá-la como verdadeira. São a prova da sua existência, no mundo a que se referem. Se a obra é formalmente explícita, então o título torna-a redundante (ou não, dependendo da vontade criadora); se, por outro lado, a obra pertence ao domínio da abstracção, o título será uma tentativa para a sua clarificação reflectirá pois, o interesse escondido do artista.

Para alguns artistas, o título faz parte integrante da obra; dado antes ou depois de terminada, como um nome que está associado a um indivíduo, aquando do seu nascimento e permanece de forma íntima para o resto da sua vida. O título nomeia as obras, dando-lhe uma dimensão que o fruidor tem em conta, usando-o nas suas pesquisas de relação (com a obra). Ele funciona como uma chave que, juntamente com a percepção e reflexão, ajuda a decifrar a obra – uma chave da compreensão. Sem a indicação do título, “Adão e Eva (banidos do Jardim)” (fig. 55), a obra de Damien Hirst (1965-) dificilmente seria associada às figuras bíblicas e mesmo quando esta é destrinchada por alguns, o título apenas vem

⁴⁴³ *idem, ibidem*, p. 24.

⁴⁴⁴ “Ancrage” e “relais” são funções da mensagem linguística que podem ser utilizadas nas imagens para lhes darem sentido. A “ancrage” aparece mais frequentemente na imagem fixa, ao passo que a função de “relais”, rara na imagem fixa (Esta pode aparecer em desenhos humorísticos e bandas desenhadas) surge no cinema, com o objectivo de prolongar o sentido da acção visual. No entanto, ambas as funções podem encontrar-se na mesma imagem. cf. BARTHES, Roland – *Rhétorique de l’image*. **Communications**. Paris: Seuil. n.º 4, (1964), pp. 43-45. A este respeito cf. também do mesmo autor: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, imp. 1984. (Signos; 42). pp. 21, 22.

redundar a obra. O título é uma espécie de “suplemento cognitivo”⁴⁴⁵ para o fruidor. Usando as palavras de Paulo Silveira, dá a “ler e ver o artista”⁴⁴⁶ – diríamos antes, ver duplamente o artista.



Fig. 55 | Damien Hirst, *Adão & Eva (banidos do Jardim)*, 2000.

Mas outra situação poderá surgir, quando o título estiver descontextualizado do âmbito da obra. Alguns artistas, mormente os abstractos, jogam com os títulos, sem que estes tenham uma verdadeira relação com o conteúdo da obra. Eles deixam voluntariamente ao fruidor a livre interpretação do que vêem, permitindo que cada um deles desenvolva as suas próprias sensações perante a obra. Esta relação inexacta será considerada assim apenas pelo espectador da obra, que verá no título uma segunda forma de equívocidade. Na medida em que o criador, intencionalmente acrescenta um título equidistante da temática da obra, fá-lo por vontade própria e, neste sentido, este desiderato complementa-a. Não podemos esquecer que as palavras (protótipo do digital), ao contrário das imagens (analógicas), são arbitrárias, ou seja, não possuem nenhuma semelhança “natural” com o que representam, daí que a melhor forma destas se aproximarem da obra é significarem sucintamente o seu conteúdo. Mas, quando confrontamos obra e título, se tal exigência não for satisfeita, levantar-nos-á indignidade e espanto.

Os títulos normalmente incluem algumas referências que ajudam a fixar os temas, mas por vezes existe um conflito evidente entre aqueles e estes. Surgem em alguns

⁴⁴⁵ cf. DENIS, Michel, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁴⁶ SILVEIRA, Paulo – **Arte, comunicação e o território intermedial do livro de artista**. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13, Brasília. “Arte em pesquisa: especificidades”. Brasília: Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. Vol. I, p. 252.

trabalhos, dos quais a referência a Joan Miró (1893-1983) é apenas um exemplo, títulos que dão uma grande ênfase à narrativa da obra, mas a sua execução, ou a sua existência física, ou melhor ainda a sua expressão, aparece completamente à margem do tema. Tomemos o exemplo da obra intitulada “Uma gota de orvalho que cai da asa de uma ave acorda Rosália adormecida à sombra de uma teia de aranha” (fig. 56), de Joan Miró. Verificamos que não existe uma evidente associação entre o título e o seu presumível conteúdo. Seria antes previsível que a obra fosse mais figurativa, em virtude do carácter muito narrativo do título. Não existe sequer uma semelhança directa entre o que pretende ser o conteúdo da obra e a sua expressão. Neste caso, o título descreve o que a obra não consegue fazer em imagem.

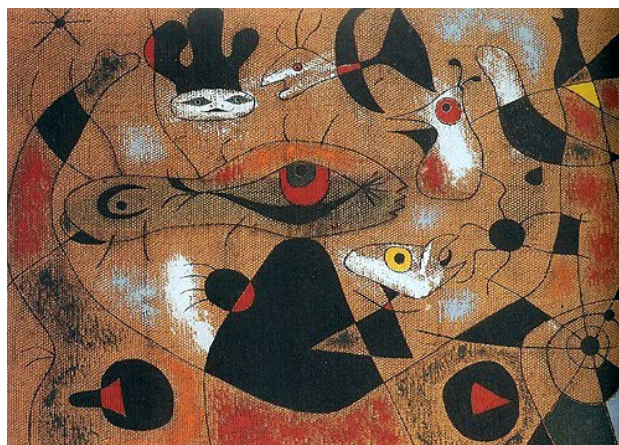


Fig. 56 | Joan Miró, *Uma gota de orvalho que cai da asa de uma ave acorda Rosália adormecida à sombra de uma teia de aranha*, 1939.

Se os títulos das obras se podem constituir como um auxiliar para o seu entendimento, então poderão funcionar como legendas, que tentam dar uma indicação, por mais breve que seja, no sentido de criar uma antecipação daquilo que realmente a obra possa significar. Segundo Roland Barthes, as palavras respondem a uma questão: «(...) la parole répond, d'une façon plus ou moins directe, plus ou moins partielles, à la questions: qu'est ce que c'est? Elle aide a identifier purement et simplement les éléments de la scène et la scène elle-même: il s'agit d'une description dénotée de l'image (description souvent partielle)»⁴⁴⁷. Efectivamente, a palavra é a exteriorização de conceitos enquanto que a figuração é a representação do respectivo conceito. No entanto, esta breve apresentação da obra, correspondendo sempre à realidade que o artista pretendeu igualar, nem sempre se

⁴⁴⁷ BARTHES, Roland – Rhétorique de l'image. *Communications*. Paris: Seuil. n° 4, (1964), p. 44.

caracteriza como algo que clarifica e evidencia de forma inequívoca. Isto deve-se essencialmente à elevada hermetização por parte do artista, porque nem sempre este pretende ser o mais aberto possível, mediatizando a obra de forma eufórica.

A obra de Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.” (fig. 57), é a demonstração de que não existe uma directa semelhança entre aquilo que é o título da obra e o que realmente ela é. No entanto, o seu autor, atribuindo-lhe intencionalmente um título está a estabelecer uma relação de conformidade entre este e a obra. Não há portanto entre criador e obra nenhum problema de avaliação, visto se tratar de uma íntima dualidade, mas o que importa realçar é a relação desses títulos com o fruidor. Aí sim, o problema surge. Seremos talvez tentados a dizer que também os títulos são obras de arte. O que se pretende transmitir com esta ideia é que também os títulos (alguns) necessitam de uma apresentação. No caso da obra “L.H.O.O.Q.”, o título corresponde a “Elle a chaud au cul”. Este, em forma de charada, não será facilmente “desvendado”, a menos que seja descodificado ao fruidor, que o deverá entender como tal para que possa fazer alguns esforços no sentido da sua clarificação.

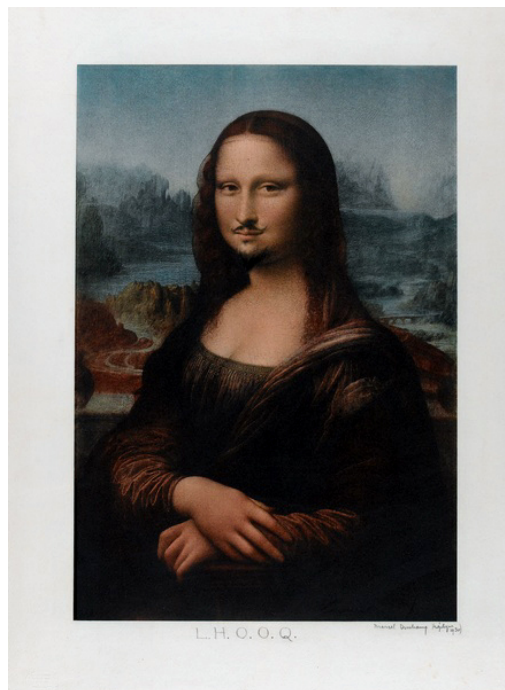


Fig. 57 | Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

A mensagem linguística dos títulos, ou de outras referências textuais, orienta as mensagens simbólicas das obras. Orienta, não a identificação da obra, mas sim a interpretação da mesma que, subentende-se, seja múltipla. Esta orientação não é de modo

nenhum, no sentido de complexificar a compreensão da obra, mas sim de tentar clarificar o seu sentido. Se houver uma complexificação, serão os fruidores os autores disso, pela simples razão de que estes são sempre o elemento variável. Apesar das referências textuais dos títulos não serem sempre muito acessíveis, são pelo menos representativas de uma dada informação, que está directamente relacionada com a obra, mesmo que não permita o seu desvendar. Funcionam como elementos metalinguísticos que procuram a elucidação da obra.

Existem também alguns autores que acompanham as suas criações artísticas de uma prosa que delas é inseparável. A obra funcionará apenas nesse conjunto. O célebre cachimbo de René Magritte (fig. 58) é exemplo disso: o título joga com a obra. A este respeito, Magritte refere: «Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableaux est poétique»⁴⁴⁸. Assim como as representações não são o representado, também os títulos não o são. Nestes casos os títulos são inclusivamente a negação, não só do objecto representado, mas também da sua representação. Temos pois uma dualidade que subsiste antiteticamente: por um lado, uma afirmação, fruto da representação e por outro, uma negação, consequência da firme vontade do autor em evidenciar a descrição ilusória da representação. Mas o título não contraria a obra, ele apenas o afirma de outro modo.



Fig. 58 | René Magritte, *A traição das imagens - Ceci n'est pas une pipe*, 1929.

⁴⁴⁸ MAGRITTE, René – *Les mots et les images: choix d'écrits*. Bruxelas: Labor, 1994. (Espace Nord; 98). p. 80.

Outra situação de desentendimento também se evidencia quando a designação “sem título” aparece junto das obras: “Sem título” é a indicação de “nada”, ou seja significará que àquela obra não se pretendeu fazer corresponder qualquer título, qualquer conceito que a relacione com o mundo exterior. Será pois a antítese da mesma. Existirá com certeza muitas razões de ordem pessoal para este procedimento, mas talvez a principal esteja relacionada com a projecção que a obra tem junto do público. O “sem título” possibilita ao fruidor tecer considerações pessoais sem qualquer influência extrema. Por este processo abre-se um caminho para a liberdade de interpretação. Deixa-se ao fruidor a possibilidade, perante a obra que visualiza, de lhe atribuir o seu próprio título, sem criar qualquer tipo de condicionamento, tal como nos afirma um artista em entrevista a Idalina Conde: «Pois um título não é importante. Ou pode não ser o mais importante. Quer dizer, é importante de algum modo... Mas quando eu ponho “sem título”, não imponho a quem vê as minhas obras, nenhum sentido. Elas têm mais liberdade para as entenderem como quiserem, de as sentirem, percebe? O título pode impor coisas e não dizer nada.»⁴⁴⁹.

De igual modo, alguns artistas não dão importância ao título, que se torna apenas um hábito prático. Assim bastará um simples número e a obra “veste-se” de um breve “sem título”. Esta situação não é regra e a comprová-lo estão alguns artistas que atribuem números às suas obras com significados lógicos. Fernando Lanhas (1923-) atribui um misto de números e letras, por exemplo “O34-61” [que significa “obra a óleo (O), número 34 (034) de 1961 (61)”].

Podemos concluir, dizendo que se alguns assessores podem ajudar na compreensão da obra, outros pelo contrário pouco trarão de novo para além da simples confusão mental. A veiculação da mensagem contida na obra será possível, se tais ofertas de mediatização se mostrarem eficazes e se o público estiver aberto para participar activamente na investida da recriação e interpretação da obra. Portanto, se tudo o que rodeia e procura dar um sentido coerente à obra é importante, não menos será o factor humano indispensável para concluir todo o processo artístico.

⁴⁴⁹ Depoimento de um pintor realizado aquando da IV edição da Bienal de Vila Nova de Cerveira, extraído de CONDE, Idalina – O sentido do desentendimento - Nas bienais de Cerveira: arte, artistas e público. **Sociologia – Problemas e práticas**. Lisboa: Publicações Europa-América. n.º 2, (Mai. 1987). p. 64.

3.6 Sentimento – Estado afectivo incomunicável

Vulgarmente, falar-se de arte é associar esta a um estado afectivo, ou seja, é ver a obra de arte como fonte de sentimentos. Por um lado, o criador “desenha” o seu produto pelo conhecimento resultante da experiência vivida, imprimindo-lhe características que resultam de determinado(s) sentimento(s); por outro, o fruidor apreende a obra, considerando uma significação, fruto indubitavelmente de uma representação mental da mesma. Esta apreensão busca, no limiar do conhecimento e da experiencição, uma interpretação sentimental, inconclusiva do ponto de vista da realidade artística e “comunicacional” da obra de arte. O sentir do criador não corresponderá, portanto, ao sentir do fruidor, do mesmo modo que o sentir deste será variavelmente diferente do sentir de todos os seus semelhantes.

Uma das consequências da arte do século passado e do presente foi sem dúvida a vontade dos artistas em substituírem a emoção pelo discurso. A obra adquire então, não uma simples significação, fruto da sua contemplação e apreciação, mas sim uma significação da significação, resultado da valoração do seu discurso, da sua explicação. Ela associa-se ao discurso da filosofia, da crítica ou da teoria da arte e deixa de vigorar o indizível, que permanecia nas obras de “contexto universal”. O veicular de um discurso arrasta inevitavelmente consigo, emoções e sentimentos, e por isso pode-se dizer que são a voz não do seu autor, mas do seu intercepto. Esses sentimentos provocados no fruidor serão resultado da sua significação à obra, o que reitera a ideia de que a arte é significação, mas no sentido em que ela é um símbolo de uma emoção ou sentimento.

Também é comum dizer-se que uma dada obra expressa os sentimentos do seu autor e que esses sentimentos são estes ou aqueles outros, e que eles se caracterizam desse modo porque se desvendam na sua recepção, como se de palavras se tratasse. Esta é pelo menos a opinião convicta da teoria clássica da expressão (Expressivismo) defendida por Tolstói⁴⁵⁰, que denuncia a comunicação de sentimentos no fenómeno estético. O artista, sendo humano, é obviamente uma fonte de emoções e sentimentos. A obra por sua vez, está repleta de símbolos, elementos visuais, etc., que transportam em si determinados sentimentos camuflados sob pressupostos estéticos. O que atinge o fruidor são formas

⁴⁵⁰ cf. TOLSTOÏ, Léon – **Qu'est-ce que l'art?**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], D.L. 2006. (Quadrige).

herméticas, que de sentimentos têm pouco e apenas algumas convenções poderão torná-los evidentes. Todo o resto, ainda que passível de fomentar um sentimento será uma exploração unicamente pessoal. As obras são muito sociais e os artistas vão de encontro ao público: daí que convencionam-nas ao ponto de as tornarem “sentimentalmente universais”. O “Fuzilamento do 3 de Maio de 1808” (fig. 59), de Francisco Goya (1746-1828), é uma obra que, mesmo não se conhecendo o seu contexto, expressa grande sofrimento humano e despoleta em nós (talvez) entre outros possíveis sentimentos, tristeza, aflição, mágoa, pena. Ela está repleta de elementos que nos indiciam uma tal caracterização, tais como o desespero avassalador evidente dos condenados, a posição do pelotão de fuzilamento que confere brutalidade, a súplica ou entrega do homem ajoelhado prestes a ser fuzilado à queima roupa e que se assemelha a um Cristo na eminência da crucificação.



Fig. 59 | Francisco Goya, *O fuzilamento do 3 de Maio de 1808*, 1814

Trata-se de referências que pertencem ao domínio da universalidade e conotam sentimentos. Para Peter Kivy⁴⁵¹ (teoria cognitivista da expressão) essas referências corresponderão a propriedades expressivas da obra, já para Langer⁴⁵² (Teoria da representação icónica), a arte não denota nada, muito menos sentimentos, conotando apenas as emoções de que é símbolo. Por isso, os sentimentos conotam qualidades, uma

⁴⁵¹ cf a este respeito, KIVY, Peter – **Introduction to a philosophy of music**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

⁴⁵² cf. LANGER, Susanne – **Problems of art**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1957.

vez que estas são inseparáveis da sua forma artística. «Music sounds as feelings. And likewise, in good painting, sculpture, or building, balanced shapes and colors, lines and masses look as emotions, vital tensions and their resolutions feel»⁴⁵³. A conotação torna a arte um símbolo do sentimento, porque este é conteúdo na forma. O conteúdo é então expresso pela sua forma artística. A caracterização do “Fuzilamento do 3 de Maio de 1808” irá portanto conotar sentimentos, cuja representação é simbólica.

Seguramente, Goya terá estado sentimentalmente motivado na criação desta obra e neste caso poderemos dizer que, ela faz passar sentimentos também eles universais. Poderá no entanto haver discrepâncias relativamente ao que eram os sentimentos do artista e o que cada fruidor sente. O sentimento de compaixão poderia ter invadido Goya no momento da criação desta obra e o fruidor da mesma sentir raiva, aquando da sua contemplação. Não se pode pois generalizar o pressuposto atrás referido e ir de encontro a um absoluto universalismo, uma vez que as diferenças humanas são grandes. Poderão existir pessoas às quais a referida obra não traga uma referência sentimental negativa, induzindo pelo contrário, sentimentos opostos. Bastará não se conhecer o contexto da obra, ou julgar que se trata de um acontecimento não verídico, para imediatamente ela sugerir apenas um sentimento de neutralidade, ou indiferença (no mínimo). Por exemplo, se alguém entender a obra com um sentido totalmente inverso, pensando que ela poderia eventualmente representar o fuzilamento de assassinos de crianças, então um sentimento de contentamento não será descabido e perfeitamente aceitável aos olhos de algumas pessoas. Podemos pois dizer que o contexto é definidor de sentimentos, sendo este realçado, por Aires Almeida⁴⁵⁴, como o principal factor para a aquisição do carácter emocional, em detrimento da forma e conteúdo.

O andamento final da Sinfonia nº 41 em Dó Maior, “Júpiter”, de Mozart⁴⁵⁵ (1756-1791), é paradigmático das incongruências que poderão existir entre o sentimento do autor no acto de criação e o sentimento que a sua obra possa causar. Apesar da sua criação ter estado envolta em infelicidade⁴⁵⁶, dela transparece uma enorme alegria. Uma vez mais, portanto, não se poderá generalizar visto que cada humano, e neste caso criador, poderá

⁴⁵³ *idem, ibidem*, p. 26.

⁴⁵⁴ ALMEIDA, Aires – **O valor cognitivo da arte**. Lisboa: Faculdade de Letras, 2005. Tese de Mestrado em Filosofia da Linguagem e da Consciência apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. p. 61.

⁴⁵⁵ O exemplo é de Aires Almeida. cf. *idem, ibidem*, p. 83.

⁴⁵⁶ Um ano antes da criação da Sinfonia nº 41, morria o pai de Mozart (1756-1791) e sua “noiva” Maria Antonieta (1755-1793) esperava a morte numa cela da Conciergerie.

desmultiplicar-se em variadas formas de criação, independentemente do seu estado sentimental.

Assim como a arte não é conhecimento comunicável, porque apenas a sua história é conhecimento e logicamente passível de se transmitir de geração em geração, também o sentimento não é transmissível. Este não se vê não se ouve, nem se cheira: encontra-se na obra *in absentia*, adquirindo corporeidade por meios físicos que transferem para o receptor da obra determinadas formas de sentir, de agir, em número inquantificável. Associar-se a ideia de comunicação na arte, à transmissão de sentimentos, pensamos, é uma dupla incorrecção, visto que nenhum sentimento é passível de ser transmitido. Este é pessoal e intransmissível. O que a uns faz rir, a outros pode fazer chorar. Comunicação e sentimento (ou emoção) são duas questões perfeitamente antitéticos. Lyotard, reflectindo sobre isto, refere: «No conflito existente à volta da palavra comunicação, entende-se que a obra, ou pelo menos tudo o que é visto como obra, induz um sentimento – antes de induzir uma inteligência – sentimento este que é comunicável universalmente e, por princípio, de forma constitutiva e portanto imediata.»⁴⁵⁷. Lyotard, advogando uma comunicabilidade do sentimento, vem reforçar a ideia de todos aqueles que se sentem incapazes de compreender obras de arte e que fundamentam as suas incompreensões na transmissibilidade de sentimentos, que como ele refere, é realizado de uma forma constitutiva e imediata. Quer isto dizer que a regra é válida para a globalidade dos humanos e sem haver lugar à possibilidade de qualquer variação do sentimento individual. Como diria Deleuze e Guattari, a arte são “perceptos” e “affectos” e por isso «(...) o artista é exibidor de affectos, inventor de affectos, criador de affectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá»⁴⁵⁸. Pegando nesta premissa e indo de encontro a Lyotard, também Beatriz de Medeiros⁴⁵⁹ refere que a arte, sendo comunicação, é comunicação de affectos.

Tentar perceber a obra tendo como elementos de análise os sentimentos do autor é uma atitude infrutífera, porque eles não são uma base fixa e invariável de estudo. Assim, se a arte também é affectos, emoções e sentimentos, e se segundo Guiraud, estes são uma incapacidade de compreensão, porquanto haverá sentimentos que não são passíveis de explicação, então não faz sentido algum o artista falar do seu trabalho, explicar a sua arte e

⁴⁵⁷ LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁵⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – **O que é a filosofia**. Lisboa: Editorial Presença, 1992. (Biblioteca de textos universitários; 128). p. 155.

⁴⁵⁹ MEDEIROS, Maria Beatriz de, *op. cit.*

consequentemente fomentar um processo de comunicação. Referindo-se a esta ideia, explica:

«Com efeito, *compreender e sentir*, o espírito e a alma, constituem os dois pólos da nossa experiência e correspondem a modos de apreensão não só opostos como inversamente proporcionais, ao ponto de se poder definir a *emoção* como uma incapacidade de compreensão: o amor, a dor, a surpresa, o medo, etc., inibem a inteligência que não compreende o que se passa; o artista, o poeta, são incapazes de *explicar* a sua arte, tal como nós não somos capazes de explicar por que razão nos comove o gesto de um corpo, uma frase sem sentido, um reflexo na água.»⁴⁶⁰.

A arte não deverá pois ser explicada por meio de sentimentos, porquanto estes não assentam numa universalidade que possa ser veiculada entre fruidores.

Matravers⁴⁶¹ (teoria da evocação) sustenta a ideia de que é possível caracterizarmos a arte como alegre ou triste, porque são os fruidores que induzem esses sentimentos e não a arte. Se a arte tem existencialidade fixa, todas as alterações emocionais deverão estar portanto, não nela própria e no seu conteúdo, mas sim no que de mais variável existe – o humano. Também o nominalista Nelson Goodman⁴⁶² (Teoria da exemplificação metafórica) é da opinião de que os sentimentos do artista não são expressos pelas obras de arte. Afirmar-se frequentemente, que a arte possui a faculdade de comunicar sentimentos e emoções, e por conseguinte considerá-la linguagem, é de uma grande inexactidão. Langer⁴⁶³ sustenta que, mesmo se existe uma relação de conotação entre a obra e as formas da vida afectiva, esta conotação não é fixa ou permanente e pode variar segundo o receptor da obra. Dado que uma das características da linguagem é que os conceitos que se representam sejam fixos, não poderemos então considerar a arte como uma linguagem de sentimentos, passível de transportar formas afectivas do criador.

Poder-se-á falar de emoção e sentimentos, mas nunca com o intuito de definir um certo estado na óptica do artista, fazendo-o corresponder ao que é sentido pelo fruidor, até porque, como nos diz Damásio, «Os sentimentos (...) são necessariamente invisíveis para o público, tal como é o caso com todas as outras imagens mentais, escondidas de quem

⁴⁶⁰ GUIRAUD, Pierre, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶¹ cf. MATRAVERS, Derek – **Art and emotion**. Oxford: Oxford University Press, 1998. Também Aaron Ridley é seguidor da teoria da evocação, no entanto, ao contrário de Matravers, ele considera que as emoções são a expressão das condições afectivas do fruidor, quando este contacta empaticamente com a obra – uma espécie de “eu” na obra.

⁴⁶² GOODMAN, Nelson – **Languages of art: an approach to a theory of symbols**. Indianapolis: Hackett, 1976.

⁴⁶³ cf. LANGER, Susanne, *op. cit.*

quer que seja excepto do seu devido proprietário»⁴⁶⁴. Não temos dúvidas de que «Art is the creation of form expressive of human feeling»⁴⁶⁵ e que esta é uma forma de expressão (actividade) exclusivamente humana que, suscitando em nós sentimentos, nos ajuda a reflectir. O contacto com a arte enriquece não só o indivíduo mas também a vida de toda a sociedade.

3.7 Perspectiva analítica e relacional dos elementos do processo artístico

3.7.1 Criador artístico

A criação é um termo ao qual correspondem dois sentidos diferentes. De um ponto de vista teológico, a criação, segundo o excerto bíblico *Génesis*, é encarada como um acto absoluto, criação *ex nihilo*, que faz sair do nada todo o universo. Deus criou a partir do nada, mantendo-se exterior e transcendente à sua criação, sem sequer manter contacto com nenhuma matéria. De outro ponto de vista, a criação é vista como uma relatividade, provindo sempre de uma forma pré-existente da natureza. No fundo estamos a falar de manifestações ou representações em lugar da divina criação. A semelhança entre as duas é que surge qualquer coisa: uma do nada, a outra a partir de uma realidade. Destas duas interpretações da criação, só a segunda pode ser adoptada pelo artista. Ele não começa do nada, ele não olha de longe o seu objecto, como fez Deus com o universo. Também, do mesmo modo, não lhe basta ter uma ideia para que a sua obra surja como se de magia se tratasse. Ele dá forma à matéria que pré-existe à sua acção de criar: esculpe a pedra, talha a madeira, organiza sons, etc. Portanto, afiguram-se aqui três realidades: a realidade da natureza, que lhe servirá de modelo para a sua obra; a realidade da matéria, que “enformada” pelo artista dará forma ao seu trabalho e que está conforme a ideia que ele sustenta; e finalmente, a realidade que lhe está interiormente fixada, aquela que no fundo será o “duplo” da realidade primeira. Todas elas têm um padrão definido.

⁴⁶⁴ DAMÁSIO, António – **Ao encontro de Espinosa - As emoções sociais e a neurologia do sentir**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2004. (Fórum da Ciência; 58). p. 44.

⁴⁶⁵ LANGER, Susanne – **Feeling and form: a theory of art developed from philosophy in a new key**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1953. p. 60.

A natureza é invariável, sendo que o artista não pode adulterá-la para a sua criação. Este terá, no seu entender, que investigar outras realidades que melhor se adequam às suas intenções plásticas. Por outro lado, também a matéria é invariável na sua natureza, podendo no entanto por vontade expressa do artista, desenvolverem-se iniciativas que possibilitem uma melhor adequação da matéria à obra, como é o caso, por exemplo, da película forçada em fotografia. Quanto ao que mentalmente o artista elabora, aí sim pode haver uma enorme flutuação. Ele tem a liberdade de poder, seguindo os critérios da natureza que lhe é oferecida e da matéria que por ele é escolhida, transformar, destruir, refazer, anular, de modo a que a sua obra seja uma criação original vivenciada, sempre fruto da sua imaginação (fantasia). A representação, por consequência, convoca no acto criativo, a integralidade da vida interior do artista: a sua identidade, a sua cultura, a sua história individual, as suas intuições místicas, o seu estado crítico, aspirações, etc.

Uma obra corresponde a um artista (humano), quer dizer, a uma história individual, a um princípio de criação com uma “linguagem” que lhe é própria.

O artista não está apenas interessado na representação do que é visto: ele pretende sobretudo dar forma, “tornar visível” (segundo Paul Klee) o seu encontro com o humano; e também dar conta do fenómeno da chegada do fruidor. Portanto, o que este procura é o sentimento da presença do humano através das formas e das suas intrínsecas relações, «(...) c’est unir ce qui est extérieur à ce qui est intérieur, c’est rêver ce qui est mais aussi rendre réel ce qui est rêverie»⁴⁶⁶. Assim, o criador, na elaboração da sua obra, transporta a imagem do que efectivamente ele mais gosta, mesmo que em oposição a uma generalizada opinião pública. Esta sua escolha, nada tem a ver com a realidade retratada, mas é antes a sua opinião selectiva, relativamente a um dado acontecimento. Ele funcionará pois como um elo da corrente que, em resistência, une uma fonte, ou uma realidade, aos humanos que se encontram em oposição a essa realidade.

O artista vive o processo de criação individualmente (ou colectivamente, no caso da obra colectiva), com o objectivo de proporcionar ao público, pela mediação da sua obra, vivê-la subjectivamente num universo mais vasto. A obra, que é a representação dessa ligação, incorpora elementos e factores, que estão ajustados à realidade segundo o ponto de vista do criador, mas também à historiografia artística. Só assim se compreendem as

⁴⁶⁶ QUITAUD, Gerald – *Le voyage vers l’oeuvre*. Toulouse: Érès, 1993. (Psycho.Clinique). p. 35.

diversas variações de interpretação de uma determinada temática – a obra de arte adquire tantas formas quantos os criadores em presença.

Ainda que a obra esteja limitada fundamentalmente à vontade criadora dos artistas com as necessárias variações possíveis, também poderá em algumas circunstâncias pessoais, evidenciar uma preocupação social, na medida em que a sua obra terá um reflexo que será avalizado por uma massa crítica que lhe é exterior, mas que dela depende. Assim, o público constitui-se como um outro factor de motivação do artista e que forçosamente se reflecte na obra. Mas esta não é uma preocupação continuada, nem mesmo vinculativa, porque, dependendo das várias temáticas, também essa inquietação será maior, ou menor, ou até mesmo ausente.

A obra não tende mais a ser a proposição global de outrora, ela não é mais uma efectivação objectiva da realidade, de modo que uma conformidade, que era essencialmente contestada (quando era) ao nível da técnica, passou a ser substituída por outra mais preocupante, que é o rigor da relação obra – realidade. Esta preocupação só faz sentido, pensando-se no fruidor da obra, ou seja, nos seus públicos avaliadores. O artista deixa a sua obra “ao portador”, ficando um pouco à sorte e ao cuidado do espectador. Este, vivenciando-a, experimenta um jogo de aproximação, em que é chamado não somente a participar mas também a validá-la. Esta será pois uma das tarefas do receptor da obra de arte: fazer parte do universo crítico, por meio da inclusão do seu juízo de valor ao somatório das várias apreciações à obra em causa. Não se trata aqui de referenciar as opressões políticas a que alguns artistas se sujeitaram e outros ainda se sujeitam, porque esse é um factor limite do assunto em causa, mas podemos tomar o exemplo, do Realismo Socialista (1930-1960), que na sua origem é uma política de estado para a estética e influenciou os processos de criação com vista a um objectivo que não era propriamente o dos artistas. Compreende-se que havia uma obrigação instituída à qual o artista não podia fugir, mas esta situação era uma imposição demasiadamente assumida e digamos que os avaliadores da obra não eram propriamente os “consumidores finais” como seria de esperar, mas antes os mediadores entre estes e o artista. Ora, em qualquer situação semelhante, o público está também ele limitado e por isso não lhe cabe a ele decidir sobre a obra.

Numa situação perfeitamente normal de estado de direito democrático baseado na soberania popular e no pluralismo de expressão, é ao público que cabe decidir sobre a obra

artística. E é neste aspecto que alguns artistas se sentem constrangidos, de tal modo que tendem a desenvolver o seu trabalho sob condicionamentos sociais e fortes críticas [e.g. ético-religiosos – Andres Serrano⁴⁶⁷; bioéticos – Eduardo Kac⁴⁶⁸; ambientais – Eduardo Chillida⁴⁶⁹ (1924-2002)], encaminhando-o para outras direcções, que não as inicialmente previstas. A comunicação perde-se na ignorância da sociedade às obras. O desentendimento entre artista e público provocado pela incompreensão das obras é então revelador, por um lado, da equivocidade da informação artística enunciada, e por outro, da plurivocidade de compreensões à obra em causa.

E porque a percepção do mundo é subjectiva e as suas condições mudam continuamente, a eficácia do processo artístico reinventa-se sem limites, sem nunca atingir a comunicação a que muitos artistas e fruidores aspiram. O processo é forçosamente inseparável do contexto social de recepção da obra, que lhe fornece as ferramentas e a matéria das suas linguagens. Este processo de atenção aos públicos leva a que o acto de criação baseado na experienciação e na pesquisa despolete no artista uma constante redefinição da sua identidade e do seu lugar na sociedade. O artista adquire uma nova imagem pessoal, desta feita, mais ajustada à realidade receptora. Este questionamento problematiza a noção de obra de arte, agindo consequentemente na modificação dos limites da prática, e cria um impacto, tanto na produção da obra como na sua recepção pelo público.

3.7.2 Codificação / Descodificação

Na obra de arte, cada elemento de informação tem de ser transformado num código para poder transpor a barreira e a distância que separa o criador do espectador. Mas poderá isto em arte ser possível? Poderemos nós encontrar na arte elementos que compõem a obra e que assentam em códigos pré-definidos com fim a uma comunicação? Pela força da figuração podemos descobrir elementos reconhecíveis e atribuir-lhes uma dimensão

⁴⁶⁷ “Piss Christ”, 1987.

⁴⁶⁸ “GFP Bunny”, 2000.

⁴⁶⁹ Projecto “Montanha Tindaya”, em Fuerteventura (Canárias).

canónica, mas não é por força da arte que essa dimensão surge, mas sim como vimos anteriormente, pelo somatório de vivências individuais resultante de uma aprendizagem contínua.

Não é evidente na arte uma padronização aceitável por todos, mas sim uma aceitação global de estilos e atitudes artísticas. Daí compreendermos, por exemplo, que Toulouse Lautrec (1864-1901), enquanto artista gráfico, se centrou numa forma de expressão que seria conveniente a todos, quer dizer, utilizou formas a que ninguém poderia ser indiferente, quer na comunidade artística, quer no público em geral⁴⁷⁰.

Na arte, qualquer imagem-padrão só funciona eficazmente, se estabelecermos um processo de identificação. Ou seja, terá de haver uma comparação entre uma imagem dada e outra já pré-existente. O fruidor que recebe uma informação artística, terá de reconhecer o sinal que estará explícito e compreender o seu significado, ou seja, o que se encontra implícito. Embora de um modo geral, o façamos inconscientemente, porque nós comparamos o que vemos com aquilo que já temos arquivado nos centros da memória do nosso cérebro. Esta comparação pode trazer de novo à mente tudo aquilo que no passado, esteve associado a uma determinada imagem. Entendemos um sinal, apenas se já conhecemos o código em que ele se baseia. Isto explica em parte porque é que o humano leva tanto tempo para atingir a maturidade. Com efeito ele tem de fixar na memória um número vastíssimo de informações codificadas, muitas das quais de carácter visual.

O que poderá explicar o “colocar em comum” dos painéis “A indústria de Detroit”⁴⁷¹ (fig. 60), de Diego Rivera (1886-1957), pelas pessoas em geral, como sendo um mecanismo de produção em série do automóvel e por um público específico (os próprios operários), como a produção do automóvel *Ford V-8*? E o que poderá explicar a compreensão dos painéis de Rivera por uns e a absoluta ignorância por outros? A este respeito importa verificar que não só os elementos que se encontram diametralmente opostos na linha do processo de comunicação são características fundamentais de qualquer acto comunicativo, também outro elemento se revela essencial à tramitação positiva da

⁴⁷⁰ Aliás a sua obra centra-se essencialmente no público e espectadores de salões de baile, cabarets, cafés, e concertos.

⁴⁷¹ Os painéis “A indústria de Detroit” de Diego Rivera realizados nos Estados Unidos da América, representam a epopeia da indústria e da máquina e tinham como função atrair o entusiasmo dos trabalhadores, que se encontrava diminuído devido à crise económica mundial que se tinha instalado na década de trinta (a grande depressão como também é chamada teve início em 1929, prolongou-se durante a década de trinta e apenas terminando com o despoitar da Segunda Guerra Mundial). Isso só teve real sucesso devido ao prévio conhecimento que os trabalhadores tinham do que constava naquelas pinturas.

mensagem: referimo-nos ao código que subjaz à mesma. Já aqui enunciamos, ainda que “pela rama”, a questão do código, mas considera-se como veremos adiante, que a noção de código aplicada às artes ainda é passível de muita discussão.

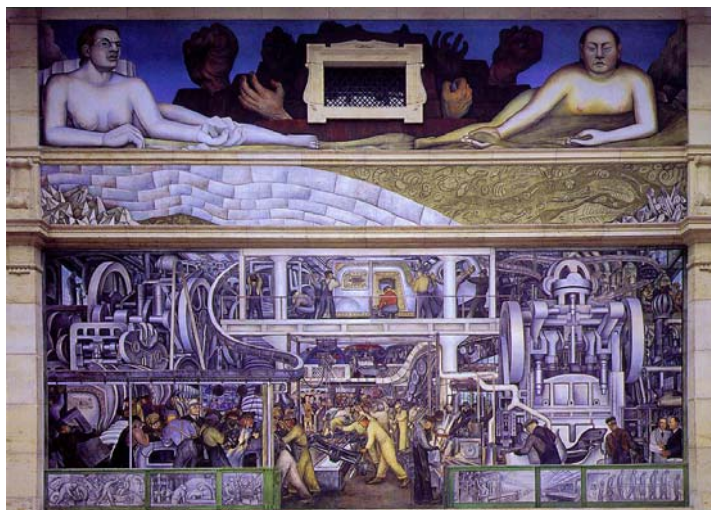


Fig. 60 | Diego Rivera, *A indústria de Detroit (Ford)* ou “*O Homem e a máquina*”, 1932-1933.

O que será então um código e do que trata a codificação? Os códigos estão presentes desde o mais complexo ao mais simples sistema social, desde a concepção de leis até ao choro de um recém-nascido. Mas, para se considerar a existência de um código, Fiske estabelece-lhes algumas características básicas, de entre as quais se destaca que «(...) todos os códigos dependem de um acordo entre os seus utentes e de uma experiência cultural comum. Códigos e cultura inter-relacionam-se dinamicamente»⁴⁷². Esta é uma definição um pouco genérica, que não especifica com pontualidade, ou pelo menos não apresenta rigor na sua aplicabilidade a outras situações, para além da simples convencionalidade comunicativa, Guiraud mais rigoroso na definição apresenta o cuidado de fazer uma ressalvar, dizendo: «A codificação é um acordo entre os utilizadores do signo, que reconhecem a relação entre o significante e o significado e que a respeitam no emprego do signo. Ora esta convenção pode ser mais ou menos lata e mais ou menos precisa.»⁴⁷³.

Evidentemente, só faz sentido existir um código, por um lado, se houver um meio que possibilite a sua codificação e por outro, que alguém esteja na disponibilidade de poder

⁴⁷² FISKE, John, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁷³ GUIRAUD, Pierre, *op. cit.*, p. 29.

proceder à descodificação; por outras palavras, que a descodificação se aproxime da codificação. Um código é algo que carece sempre do factor humano, quer para a sua concepção, quer para a sua posterior decifração. Portanto, Fiske está correcto quando se refere ao comum acordo entre os “utentes”, porque como ele próprio diz: «Se não houver um código comum aos interlocutores, não poderá haver uma mensagem expressa e compreendida; quando muito haverá veleidade de mensagem, devaneio. Se não houver contacto, tão-pouco poderá haver contexto e vice-versa»⁴⁷⁴. O receptor, dispondo do mesmo código pode reconhecer a expressão e procurar, na sua gramática ou lista mental, o sentido que mais lhe poderá corresponder. Deste modo, o sentido da mensagem, ou da ideia pode ser transmitido do comunicador para o receptor.

Mas será que uma experiência cultural comum é factor de criação de códigos? Como se referiu anteriormente, esta definição parece um pouco limitativa, na medida em que não contempla em perfeita harmonia as artes. As artes são dependentes do factor humano evidentemente, mas será que a relação humana em torno de uma determinada cultura comum permite estabelecer um código ordinário? Críticos e artistas plásticos pertencem ao mesmo mundo, dominam a mesma “linguagem”, mas nem sempre existe uma verdadeira relação entre a obra e a sua explanação teórica e isto porque, se existe um pseudocódigo na obra de arte, este não chega, segundo a definição de Fiske, a ser um verdadeiro código por não colocar em comum o sentido do seu verdadeiro significado. Podemos então assumir a ideia de que a arte é despida de códigos – uma arte sem códigos – porque, se estes são convencionados bilateralmente, como na arte isso não acontece, é-se levado a crer que na arte não existem códigos. Isto vem reforçar a ideia da inexistência de comunicação na arte porque, se a arte não tem códigos, também é verdade que os códigos não são a comunicação e, não menos verdade é o facto deles serem uma parte fundamental para o estabelecimento de um acto de comunicação. Então, se eles não são a comunicação, eles fazem a comunicação.

Pela dedução lógica do raciocínio apresentado, conclui-se que existem três aspectos a considerar: o primeiro prende-se com a obra de arte, que é elaborada segundo parâmetros definidos pelo artista. O segundo aspecto a considerar é a codificação. Esta é definida uma vez mais pelo artista e torna-se um processo autónomo, que não acrescenta informação à obra de arte: muito pelo contrário, subtrai o que de mais evidente poderia nela existir. Ao

⁴⁷⁴ RODRIGUES, Adriano Duarte, *op. cit.*, p. 24.

contrário da linguagem, onde a codificação tem por objectivo o “colocar em comum”, na arte a codificação será sempre um factor de hermetização. A codificação apenas existe para o seu autor, sempre que ela pretende atingir o fruidor nunca o consegue por força da incapacidade de descodificação deste. Portanto, a codificação na arte quando existe significa uma transformação da obra, unicamente no sentido da individualidade criadora. O terceiro aspecto a ter em conta é a comunicação, que no fundo tem implícita a existência do receptor e que se inter-relaciona com os outros dois aspectos. A validade da comunicação será confirmada, caso o receptor adquira a lógica de construção de ideias do criador. Será pois necessário, que este desenvolva mecanismos de entendimento, não só do artista, mas também da construção sintáctica da obra e do que ela reflecte em termos de equiparação à realidade.

Efectivamente, algo existe em comum entre artista e fruidor – a própria obra traduzida na sua materialidade física – e é em torno desta existência que tudo acontece e que surgem as imensas dúvidas sobre as pragmáticas artísticas e suas recepções estéticas. A variabilidade da recepção dependerá pois do tipo de código que cada um utiliza. A análise semiótico-informacional de Eco e Fabbri⁴⁷⁵ explica esta situação com a multiplicidade de códigos em uso. Artista e público diferenciam-se não só pelas suas funções sociais, mas também pela relação que cada um deles estabelece com a obra de arte.

A multiplicidade de códigos acontece, por virtude da ambiguidade e incompletude destes, daí que eles não permitem nunca construir um código único suficientemente capaz de poder ser disponibilizado ao receptor. Por isso as frases são ricas em sentido linguístico e portanto elas não dão que uma indicação ambígua e sempre incompleta do sentido desejado pelo emissor. Será preferível adoptar a noção de “ecrã” de Noronha da Costa⁴⁷⁶, para justificar a mediação entre a obra de arte e o espectador. Para ele, o “ecrã” seria a codificação da obra de arte enquanto realidade existencial de si própria. O artista introduz na obra o seu código, não deixando esta, portanto, de ser algo pessoal, perfeitamente identificável para ele. O que passará para o exterior será seguramente a intencionalidade expressa na sua visibilidade física e incompreendida por terceiros, exteriores e estranhos à obra. Estaremos na presença de um código analógico, que se encontra duplamente

⁴⁷⁵ Sobre este modelo cf. *supra*, sec. 1.3.3.3 (Modelo semiótico-informacional de Umberto Eco e Paolo Fabbri), pp. 56, 57 e 1.4.2 (Perspectiva artística), p. 70 (§ 1).

⁴⁷⁶ cf.. AA. VV. Catálogo da exposição **Noronha da Costa revisitado, 1965-1983** realizada no Centro Cultural de Belém, de 7 de Novembro de 2003 a 19 de Fevereiro de 2004. Lisboa: ASA [etc.], 2003. pp. 27-44, *passim*.

codificado, um código que vive do anonimato. Assim, não podemos falar da existência de códigos nas artes, a não ser que consideremos o código como um sistema que permite associar um sentido, a uma expressão (qualquer coisa externa que possibilite uma agregação). Dito de outro modo, que permita associar a uma mensagem, um sinal externo, independentemente deste ser traduzido ou não por qualquer receptor.

O problema que se apresenta é decerto devido ao modo como o código é formado para ser compreendido. Eco⁴⁷⁷ refere, a propósito do código binário, que o problema reside na sintaxe interna do sistema e nunca naquilo a que as sequências expressas possam corresponder. Porém, na obra de arte interessará mais a exteriorização desse código, quer dizer, a sua revelação por meio da relação com a realidade, do que propriamente a relação que internamente se constrói. Ao público interessará bem mais encontrar o sentido da obra pela descodificação da realidade implícita do que desvendar os processos que levaram à codificação, ou mesmo de que forma se constituiu essa codificação. Em certa medida, isto significa que «(...) melhorando a codificação, aumenta a exactidão semântica»⁴⁷⁸. Uma obra cubista será tanto mais compreendida como tal, quanto mais características desse movimento contiver e quanto mais perfeitas forem as propriedades específicas do mesmo. Por isso, os cubistas de *salon*⁴⁷⁹ não sofreram as críticas a que os defensores do verdadeiro Cubismo se sujeitaram. Na sua origem, as características do Cubismo não eram redundantes e por isso seria difícil compreendê-lo.

Mas a adição de características na obra, que possibilite uma leitura clara e eficaz da mesma, permitindo a sua categorização, só é possível se o artista mobilizar características dessa categoria e lhes estabelecer uma directa relação com a realidade. O artista, ao seleccionar uma temática da realidade, vai dissecá-la, agarrando todas as suas especificidades. Nesta sua pesquisa, a realidade apresenta-se-lhe codificada e, por esta razão, ele terá de a entender e estabelecer um processo de descodificação para que se torne

⁴⁷⁷ Cit. por WOLF, Mauro – **Teorias da comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 1995. (Textos de apoio; 21). p. 103.

⁴⁷⁸ FISKE, John, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷⁹ Paralelamente ao Cubismo de Picasso e Braque, outros artistas [Albert Gleizes (1881-1953), Fernand Léger (1881-1955), Robert Delaunay (1885-1941), Henry Fauconnier (1881-1946) e Jean Metzinger (1883-1956)] desenvolviam trabalhos, que embora com algumas semelhanças possuíam características que os remetiam para uma acentuada figuração. Este conjunto de artistas funda em 1910, aquele que foi o primeiro grupo cubista e que passou a designar-se por “Cubismo de *Salon*”. As obras destes cubistas eram mais figurativas, tinham uma maior racionalização, uma maior preocupação com a forma, a cor, a tonalidade, era um tipo de Cubismo que estava bem longe do Cubismo de Picasso e Braque.

mais clara. Talvez seja esta a razão que leva muitos artistas a renunciarem à possibilidade de trabalhar sobre uma temática imposta.

Ao imprimir um processo de entendimento da realidade, o artista transforma-a em obra de arte. Há portanto uma mudança da codificação estabelecida. Essa realidade adquire uma nova imagem, sob a capa de uma nova codificação, mais sofisticada. Acentuada pela responsabilidade do artista, será sempre uma codificação pessoal evidentemente, por isso relativa a ele próprio. A mensagem que o artista pretende então incluir na obra não será ordinária, porque a significação que este lhe atribui não depende unicamente do código, mas também da interpretação da sua vontade e do contexto em que ele se insere.

Talvez o exemplo mais notório disto seja Marcel Duchamp, que transformou os níveis de codificação dos objectos, tanto na concepção como na sua elaboração e construção. Ele alterou os tipos de articulação significante-significado. Assim, os objectos de uso comum transformados em arte só pela simples escolha do artista adquirem novos códigos e novos sentidos. Outro exemplo é a obra “2130 Pages-Miroirs” (1980-1995) (figs. 61, 62), do artista canadiano Rober Racine (1956-) que constitui um gigantesco trabalho de codificação de milhares de páginas do dicionário “Le Petit Robert”, em que foram recortadas palavras, deixando aparecer um espelho que reflecte a imagem do observador. A isto junta-se a sua codificação, trabalhada, seguindo um código muito preciso e transformando o dicionário numa obra visual, literária e musical.

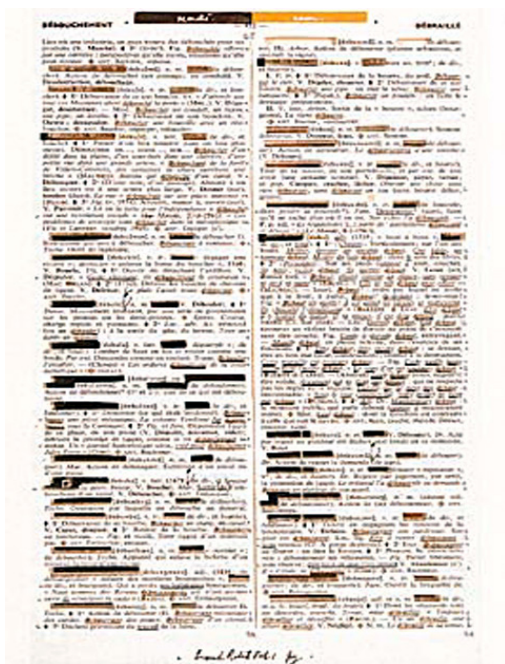


Fig. 61 | Robert Racine, *Page-Miroir: débouchement/marche - 452 - hiver/débraillé*, 1986.

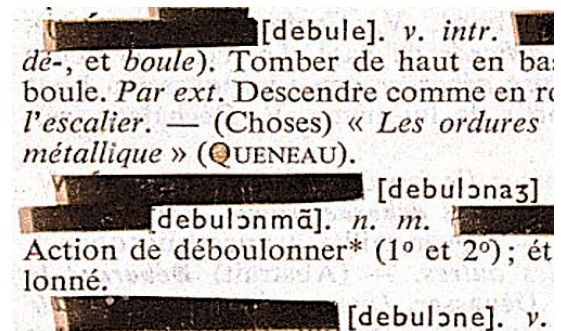


Fig. 62 | Robert Racine, pormenor de uma página da obra: *Page-Miroir: débouchement/marche - 452 - hiver/débraillé*, 1986.

Estas referências são demonstrativas de que o conteúdo manifesto das obras de arte encerra um conteúdo latente que assenta num código, o que forçosamente inviabiliza a ideia de comunicação na arte. Pode-se dizer que, para o estabelecimento de uma comunicação na arte teremos de esperar por um novo Champollion⁴⁸⁰, para descobrir uma nova “Pedra de Roseta” que permita uma decodificação das formas de expressão que a arte alberga. Só por um processo semelhante, utópico com certeza, é que se admitiria uma possível comunicação (verdadeira transmissão de informação compreendida).

As situações atrás enunciadas são o oposto daquelas que têm como principal função estabelecer uma perfeita correspondência sígnica entre o emissor e o receptor. É o caso de algumas informações que não dependem da interpretação de uma vontade, mas que são de igual modo codificadas no signo. Veja-se o caso da sinalética que exprime visualmente a identidade de uma marca ou de uma instituição, e que está estreitamente codificada, já que a associação entre o significante e o significado é “rígida”, porque não deixa nenhuma margem à variação, ao jogo da intencionalidade e ao contexto. É claro que esta “rigidez” é justamente necessária para preencher a sua função expressiva visual, cumprindo a sua função. Repare-se que assim como a sinalética – que foi apenas um exemplo – permanece idêntica no tempo, também a “rigidez” da sua expressão corresponde a essa permanência. Daqui também se compreende que a arte não pertence a este grupo: ela não apresenta a “rigidez” publicitária por diacronicamente não se fixar numa padronização. Vejam-se as contestações à modernidade de Édouard Manet (1832-1883), que vieram provar que a arte ainda não estava preparada para assumir tal responsabilidade. Hoje ninguém contesta essa modernidade, nem tão-pouco a discute, a menos que o seja por razões de ordem de investigação teórico-histórica.

⁴⁸⁰ Jean-François Champollion (1790-1832).

3.7.3 Fruidor

3.7.3.1 Fruidor / Receptor – Recepção estética

«Podemos, sem correr grandes riscos dizer, que uma obra de arte, enquanto tal, não existe senão em função da contemplação. Por outras palavras diremos que se não há para uma obra outro receptor que o próprio criador, a função artística da obra não está completa, exactamente como um carro sem rodas não preenche a sua função de meio de transporte.»⁴⁸¹. Esta ideia parece ser consensual, criando uma situação de interdependência na tríade artística. A estética da recepção jaussiana (escola de Constance) também não concebe a obra sem a participação activa daqueles a quem se destina, os quais são seus “produtores”, «(...) imitant ou réinterprétant, de façon polémique, une oeuvre antécédante»⁴⁸² e onde cada elemento do processo artístico está sujeito a condicionamentos impostos pelos outros. É também aqui que se dá a passagem da recepção passiva para a activa, onde a pura sensorialidade ou a simples visualização dá lugar à análise cuidada e interpretativa da obra. O artista trabalha em função dos seus objectivos, que são reflexo da sociedade, na qual se inclui ele e todos os fruidores em potência, e a análise destes por sua vez dependerá do resultado do trabalho daquele.

Só é possível falarmos de valor estético, tendo presente a fruição. A presença do fruidor é fundamental para completar o processo artístico. Por esta razão, ele é um elemento participativo, mas apenas relativamente à valoração da obra, porque afinal o fruidor não participa no seu acto de criação, como acontece por exemplo na comunicação verbal, em que o receptor dá dicas ao emissor para facilitar a comunicação. Digamos que da parte do receptor existe um adivinhar da mensagem, que o ajuda a completá-la, antes mesmo do emissor o fazer. De igual modo, uma arte sem público anularia a possibilidade de esta poder ser trabalhada visual e mentalmente e toda a sua coerência se perderia. Ela só tem validade quando destinada à contemplação. Obviamente que quando o fruidor é chamado a intervir na criação da obra, ele acaba por ser simultaneamente criador e fruidor. No entanto, esta criação será uma recriação daquilo que lhe é proposto pelo artista e nunca uma criação original. O fruidor contacta com algo que já existe (a obra de arte) e segue os

⁴⁸¹ LUSSATO, Bruno, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁸² JAUSS, Hans Robert – **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978. p. 13.

pressupostos estabelecidos pelo artista e somente a partir daí fomenta uma expressão pessoal interventiva. Portanto o fruidor que participa simultaneamente na criação da obra, não deixa nunca de ser um fruidor para se centrar unicamente na criação, porque como diz Anabela Lopes, «O facto de alguns gestos simples produzirem alterações não é, em si, gerador de um artista»⁴⁸³. Mas, com a sua fruição original, acaba por ser um verdadeiro criador – criador de significações e do mesmo modo como todos os criadores são diferentes, também todos os fruidores são diferenciados na sua apreciação, daí que se possa falar de subjectividade entre fruidores (intersubjectividade).

A recepção da obra de arte pela sua imediatidade sensorial pode ser mediatizada e, por isso, muito perto da especulação conceptual, ou seja, dos conceitos. Ela coloca em jogo, posições intelectuais, afectivas, bem como também sociais. Se a recepção é orientada pela educação sensível e valores culturais, tanto uma como outra estão dependentes da sociedade. A tendência estética relaciona as incomensuráveis dimensões subjectivas, que são fruto da história individual, estrutura da personalidade e determinismos sociais. Ela remete os objectos artísticos para a sensibilidade do fruidor, altera a nossa percepção das coisas e por isso edifica os nossos gostos afectivos. Cada receptor, no confronto com a obra de arte, faz uso da sua própria experiência, sensibilidade e cultura e para tal não necessita apenas de uma aproximação à obra e ao artista, mas também uma aproximação mais generalista e global à história da arte (dos conceitos) e das suas formas, através da “evolução” das problemáticas artísticas passadas e contemporâneas. O receptor precisa de compreender, para empreender uma postura de receptor “perfeito”. Existe uma história da arte que favorece o conhecimento artístico. É um domínio autónomo que foi criado e desenvolvido em consonância com as vontades críticas da experiência estética. Esta história de acontecimentos artísticos é idealizada em virtude da necessidade da obra de arte ser continuamente prolongada no tempo. Tal faz-se através de um processo de canonização conducente à formação de um universo de obras, que se perpetuam no tempo, devido à propagação e especulação, quer individual quer colectiva.

Este processo vai permitir a existência do fruidor “prevenido”, quer dizer, sobejamente informado do seu meio circundante. Refira-se, que esta aparente projecção da

⁴⁸³ LOPES, Anabela de Sousa – **O papel da técnica na recepção estética**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. (Comunicação & Linguagens), p. 219.

realidade que o envolve apenas poderá condicionar o fruidor se este tiver desenvolvido interesses individuais ou colectivos (caso se trate de instituições), no sentido de não ofuscar e limitar o eco em si de novas realidades. E porque, na contemplação, nenhum fruidor «(...) pode estar certo de que aquilo que lhe é dado a ver ou de que aquilo que vê é tudo que há para ver, não só porque os seus limites estão constantemente sujeitos a transformações, alargamentos ou retraimentos, mas também porque nunca estamos certos da correcta identificação das suas fronteiras»⁴⁸⁴, é necessário que ele esteja aberto à recepção estética e que não assente no ócio da compreensão, para tentar contrariar as incomensuráveis significações possíveis e enveredar por um caminho que se aproxime o mais possível da realidade representada.

Parafraçando Lévi-Strauss⁴⁸⁵, diremos que a canonização atrás referida, está dependente de regras que devem ser conhecidas para facilitar o domínio da obra de arte. Essas regras são códigos organizados pela articulação de signos vinculados ao modelo da comunicação linguística. Elas estão relacionadas tanto com o signo da obra que deve ser interpretado, como com o órgão sensorial que o recebe e com o sujeito que o “lê”. Existem convencionalidades para as mais diversas áreas, nomeadamente para a ciência, a saúde, a política, a religião, etc. Convirá no entanto ressaltar que não se referem a um assentimento generalizado, pois não se pretende dizer que somos todos consensuais com as ideias de uma determinada facção política, nem tão-pouco com as crenças religiosas.

Efectivamente, se não pertencemos ao mesmo universo político, religioso, etc., é porque compreendemos conclusivamente o que eles significam. Compreendemos que devemos seguir este e não aqueloutro caminho. De igual modo, a ciência não nos oferece os códigos binários nem todas as suas leis, mas antes o produto final originado por esses sistemas de regras e não precisamos de ter conhecimento dessas mesmas regras para os poder fruir. Pelo contrário, a arte apenas disponibiliza um produto não utilitário, que necessita de regras para a sua total apreensão. Verifica-se então que as “não-artes”⁴⁸⁶ não dependem do(s) seu(s) criador(es), no sentido explícito de revelação da sua criação, porque o princípio lógico de constituição das suas obras é a univocidade prática das suas criações. Deste modo não haverá públicos específicos para os seus produtos, pois eles têm como

⁴⁸⁴ RODRIGUES, Adriano Duarte – **Comunicação e cultura. A experiência cultural na era da informação**. Lisboa: Editorial Presença, 1994. (Biblioteca de Textos Universitários; 134). pp. 90, 91.

⁴⁸⁵ Cf. CHARBONNIER, Georges – **Entretiens avec Claude Lévi-Strauss**. Paris: Librairie Plon René/Julliard, D.L. 1969. (10|18; 441). p. 184.

⁴⁸⁶ Termos que aqui se aplica para determinar todos os sistemas não artísticos.

pretensão uma disponibilização universal dos mesmos. Já o mesmo não acontecerá com as artes, como Diana Crane refere, em que «Specific audiences may interpret cultural products in an entirely different way from what was intended by the creators of the material»⁴⁸⁷. Os diferentes públicos terão, cada um deles, um poder específico de traduzir (a seu modo) as obras de arte. Daí que a diferenciação receptiva das mesmas, se note claramente quando em causa se encontram públicos mais diferenciados.

Jacques Leenhardt⁴⁸⁸, também a respeito da recepção estética, diz-nos que esta está dependente da complexificação da mensagem cultural, definindo-a como a maior ou menor separação verificada entre a obra e um código comum. Esta ideia é perfeitamente compreensível no virar do século XIX para o XX, no momento em que se dá início a uma nova dimensão artística. A distância que separava o Academismo da modernidade era enorme, não temporalmente, mas antes conceptualmente. As ideias subjacentes às revoluções artísticas afastaram-se da realidade quotidiana da figuração, criando um fosso entre o que efectivamente seria desejável transmitir e o que factualmente era transmitido. A ausência de conhecimento específico para permitir uma boa abordagem das artes, facilita o aumento do fosso entre criador e espectador. E se considerarmos a possibilidade de interacção directa entre criador e fruidor, dificilmente se conseguirá conduzir a obra a uma única definição. Independentemente da sua compreensão (por tradução livre do criador), a análise pessoal ilimitada da realidade a que corresponde e a interacção com a sua representação não delimitam fronteiras, mas promovem a sinergia de pensamento.

3.7.3.2 Vivenciação – Experienciação do fruidor

«(...) le nombre des lectures d'une même lexie (d'une même image) est variable selon les individus (...) Cependant la variation des lectures n'est pas anarchique, elle dépend des différents savoirs investis dans l'image (savoirs pratique, national, culturel, esthétique) et ces savoirs peuvent se classer, rejoindre une typologie; tout se passe comme si l'image se donnait à lire à plusieurs hommes et ces hommes peuvent

⁴⁸⁷ CRANE, Diana, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁴⁸⁸ cf. LEENHARDT, Jacques – Recepção da obra de arte. In DUFRENNE, Mikel – **A estética e as ciências da arte**. Amadora: Bertrand, 1982. (Ciências Sociais e Humanas; 27). Vol. II, p. 78.

très bien coexister en un seul individu: *une même lexie mobilise des lexiques différents.*»⁴⁸⁹.

É às razões de ordem interior do indivíduo que Barthes atribui as variações nas “leituras” de uma imagem. Utopicamente, ele cria um humano que, perante uma imagem seria capaz de estabelecer uma correcta correspondência com a realidade. Esta é uma quimera inatingível evidentemente, mas não deixa de ter interesse neste estudo na medida em que nos permite compreender de forma sintética que a única possibilidade de atingirmos a compreensão “absoluta” de uma obra seria efectivamente pela aglomeração de um número infinito de humanos, ou seja, de um número incomensurável de significações, de modo a criar um indivíduo “perfeito” para cumprir esta finalidade.

As significações não são a revelação do significado da obra, mas contribuem para uma aproximação pessoal a esse significado. Por isso, quanto maior for a quantidade de significações, maior será a probabilidade de se atingir a compreensão. Podemos apontar, como causas para as várias leituras de uma imagem, a pluralidade de signos que estão internamente assimilados dentro de nós, alguns dos quais podem por vezes estar ausentes. Ao nível de cada humano temos então uma pluralidade e uma coexistência de lexias. O número e a identidade destas lexias formam o idiolecto⁴⁹⁰. Deste modo, a imagem é constituída por uma série de signos retirados de uma variabilidade de léxicos. É o indivíduo que relativiza a imagem com a sua formação individual; é a sua visão interna das coisas que caracteriza a realidade imagética. As vivências interiores do indivíduo são a muleta para novas vivências no seu relacionamento com o mundo envolvente, nem que este seja apenas uma pintura: «(...) le spectateur d’images – de peintures, dessins, photos, cinema, etc. – que nous sommes tous, se voit constamment confirmé dans les sentiments d’omnipotence qu’il a hérités de son enfance»⁴⁹¹. Verifica-se uma criação vivencial da realidade por recriação dos seus aspectos interiorizados. Se quisermos, utilizando o termo de Mónica Tavares, existe uma “Transcrição”⁴⁹².

Sempre que surge a necessidade de análise de uma determinada obra floresce no indivíduo, aquilo a que poderemos chamar conteúdos vivenciais adquiridos, de modo a

⁴⁸⁹ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁹⁰ cf. *idem*, *Éléments de sémiologie. Communications*. Paris: Seuil. n° 4, (1964), p. 96.

⁴⁹¹ PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁹² TAVARES, Mónica – **As raízes poéticas da arte: aberta à recepção**. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13, Brasília. “Arte em pesquisa: especificidades”. Brasília: Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. Vol. I, p. 228.

que, no seu todo, eles possam ajudar a formar uma constatação individual da realidade e consequentemente estejam na gênese da formação de novos conteúdos vivenciais. Os conteúdos vivenciais adquiridos são fomentadores de características na realidade. Só porque existem as vivências pessoais é que somos capazes de criar e recriar; só desse modo conseguimos descobrir as características dos objectos artísticos que os definem como tal. Evidentemente apoiadas pela apreensão sensorial das diversas realidades, as vivências pessoais são profusamente catalizadoras de novas identidades. A cor, entendida como um elemento presente nas obras de arte é acima de tudo possuidora de características. Desde logo, qual a cor, se tem ou não brilho, se possui gradação, etc. Estas características que estão sempre presentes nos elementos em estudo propõem-se à descoberta de outras mais. Esta actividade de sucessivas aquisições de informação, que Paul Zumthor designa comunicação, serve para «(...) tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação»⁴⁹³.

Estas características enunciadas poderão não ser do conhecimento comum, mas apenas serem vivenciadas por apreensão sensorial no momento do seu primeiro contacto sensorial. Umas seguindo-se a outras vão-se completando e complementarizando a fim de formarem um todo, e, ao serem utilizadas, ou melhor dizendo, ao serem chamadas no humano, aparecem para ajudar na análise das obras. Este processo de formação de vivências no humano, baseado na imagem é cíclico e é imprescindível para, primeiramente, suscitar um enriquecimento pessoal e, em segundo plano e como consequência, para preparar o humano para um melhor entendimento das obras de arte.

Dependendo do tipo de obra, o fruidor irá chamar a si mais ou menos vivências. A obra “estática” resume-se à sua simples singularidade, podendo apelar a uma plurivocidade de vivências, mas geralmente em número reduzido. Pelo contrário, uma obra que prima pela imprevisibilidade e espontaneidade, como é o caso da performance e *happening* (em que o metamorfoseamento é o mote para a renovação vivencial de cada humano), renova-se a cada instante e, de igual modo a cada momento, o fruidor a vive de forma diferente. Porque novas características da obra aparecem, outras novas vivências são despoletadas. Uma modificação física da obra desenvolve novas experiências afectivas e propõe novas interpretações do sensível. Compreende-se pois que os críticos e historiadores, entre outros, são, em contraposição ao “leigo”, os que mais exaustivamente exploram as obras e

⁴⁹³ ZUMTHOR, Paul – **Performance, recepção, leitura**, São Paulo: Educ, 2000. p. 61.

por conseguinte são aqueles que mais dela podem falar. O repositório das suas experiências afectivas vão alargar novos territórios pessoais e têm por finalidade uma função unificadora, só desse modo se compreende a construção da história da arte. No dizer de Bourdieu⁴⁹⁴, a obra de arte existe apenas porque existem estetas, mas apenas na medida em que este se tenha apropriado de uma determinada vivência “histórica”, quer de si próprio, quer da obra de arte e da sua relação com esta. Quer isto dizer que caberá ao humano “conhecedor” inventar e instituir as regras da compreensão estética, atribuir-lhe sentido e valor.

A arte, sendo uma realidade metafísica⁴⁹⁵, promove então uma estruturação de novas vivências para o humano. Visto que ela circunda o fruidor, também o influenciará por intermédio das imagens que este extrairá, consciente ou inconscientemente. Como refere Pedro Cabrita Reis (1956-), as obras de arte podem ser projectadas na realidade que nos envolve. De igual modo, a realidade que nos rodeia é transportada para as obras de arte: no caso do criador, na sua criação; no caso do fruidor, na sua fruição.

«Um dos meus anseios mais profundos é que após verem uma coisa minha, as pessoas identifiquem a realidade através dos meus trabalhos. Isto é, vêem a escada, o *Posto de Observação*, vêem a *Catedral*, e depois, ao passarem por um prédio em construção numa colina, não poderão jamais desligar-se do que viram. (...) depois de ver a catedral, “eu”, ao ver a construção de um prédio na rua, recorro de novo a catedral que vi no museu. Esse ciclo de identidade está em desenvolvimento, isto é, as pessoas vêem no prédio do lado a percepção de uma vida diferida que presenciaram no museu, e isso, nesse aspecto, não é provocador, é antes quase serenador, nivelador das experiências.»⁴⁹⁶.

Esta reciprocidade de vivências despoleta no fruidor não só a recriação da obra segundo os moldes estabelecidos pelas suas experiências pessoais, como também o enriquece para as futuras confrontações com a realidade. É nas mais diversas convivências com a realidade (artística ou não) que as vivências se expandem e são elas que subjectivam a obra, alargando consequentemente o campo da significação.

⁴⁹⁴ cf. BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 328.

⁴⁹⁵ A arte é uma realidade metafísica, as artes são diversidade conceptual e a obra de arte é sensorial.

⁴⁹⁶ Entrevista de José Sousa Machado e Pedro Teixeira Neves a Pedro Cabrita Reis [artista plástico] – **Realidades utópicas**. In “Arte Ibérica”. Lisboa: Edições Arrábida, nº 30, (Fev. de 2000), p. 71.

3.7.3.3 Imaginação (re)criadora

A arte é uma consequência do poder da imaginação que foi adquirida pelo homem. Ao longo dos anos este foi desenvolvendo mais capacidades de criação, seja pelo desenvolvimento das suas capacidades em consequência da “evolução” humana, seja, bem mais tarde, devido às subsequentes inovações tecnológicas. A descoberta do ferro permitiu gravações em pedra que ainda hoje perduram, a tinta a óleo veio renovar o conceito pictórico em virtude das novas possibilidades técnicas que permitiu, a fotografia possibilitou uma nova visão da realidade até então impossível, a holografia veio desvincular a realidade de quaisquer equívocos, etc. Os avanços tecnológicos e a sua interação com a arte vieram pois dar uma nova dimensão imaginativa, favorecendo novas possibilidades de criação. Estas transformações não só afectam a criação do artista mas também o confronto da sua produção com o fruidor. Relacionando este tema com a comunicação, parece ter fundamental importância precisamente a relação da obra com o seu espectador, porque é no poder da imaginação que se vê uma dissociação da arte relativamente à comunicação.

Para Aristóteles, não seria pensável a imaginação sem que as percepções fossem ordenadas para um único fim, sendo elas reproduzidas na ausência dos objectos. No fundo como ele próprio diz, trata-se de uma “sensação falsa”⁴⁹⁷, um movimento que é produzido pela sensação activa. Apenas a verdadeira percepção e sensação alimenta a imaginação. A imaginação acaba portanto por ser uma faculdade intermediária entre a percepção (sensação) e o fim a que ela se destina – a criação/recriação. A imaginação trata portanto da reprodução de percepções recebidas dando origem a imagens. Estas, assim formadas, são simples cópias do original, ainda que, para Bachelard⁴⁹⁸, elas ultrapassem a realidade e se mostrem virtualmente. Para este, a imaginação é a faculdade que o humano tem de dar uma nova forma às imagens: «(...) elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images.»⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ cf. ARISTÓTELES – *De l’âme*. 2ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1995. (Universités de France). pp. 74-79.

⁴⁹⁸ cf. BACHELARD, Gaston – *L’eau et les rêves: essai sur l’imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1992. (Le livre de poche). pp. 23, 24.

⁴⁹⁹ *idem*, *L’Air et les songes: essai sur l’imagination du mouvement*. Paris: José Corti, 1998. (Le livre de poche). p. 5.

Seja para o criador seja para o fruidor, a imagem produzida pela imaginação terá sempre uma realidade, na medida em que ela assenta na semelhança de uma representação. Existe então uma dualidade entre um estado homólogo, que é a re-apresentação de uma dada realidade, e uma irrealidade, ou seja, uma virtualidade criadora de outros espaços mentais. Só desse modo se compreende a imaginação como criadora da arte, porquanto esta também usufrui das mesmas características de homologia e irrealidade. Ela deixa de ser uma faculdade objectiva e passa a ser o seu produto. Ela impõe-se quase como evidência e presença, ideia traduzida na máxima de Breton: «L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel»⁵⁰⁰. Portanto:

IMAGINAÇÃO = IMAGEM

As imagens (do latim *imago*) são a fonte da imaginação. São elas que iniciam o processo de desenvolvimento da realidade pessoal. A imaginação, estando sediada nas imagens, pode recriar outros mundos, que por sua vez enriquecem o repertório das imagens. Várias imagens suscitam a imaginação, mas, por sua vez, esta promove outras imagens, que ciclicamente se conjugam com o universo pessoal (das imagens) trazendo uma maior riqueza para o humano. Deste modo ele cria e recria as suas aspirações, quer estes sejam conscientes ou mais do domínio dos sonhos.

A imaginação será o reconhecimento de uma dada realidade, tendendo a procurar outras não conhecidas. Se se trata de um reconhecimento, então estamos na posse de um conhecimento que se tornou redundante, ou seja, estamos a tomar contacto com um conhecimento que já se tinha adquirido anteriormente – é conhecer de novo. O fruidor promoverá então um reconhecimento de uma dada realidade, sendo a obra de arte intermediária no processo. Esse reconhecimento é obra da imaginação, que será analisada como uma faculdade de apresentação⁵⁰¹, enquanto que o seu entendimento leva à formação dos conceitos. A imaginação que o fruidor terá face a uma dada obra será sempre pessoal e traduzir-se-á em realidades que poderão ser diametralmente opostas à ideia do seu criador, isto porque a imaginação joga livremente e não se encaixa em qualquer lei de

⁵⁰⁰ cf. BRETON, André – **Clair de terre. Précédé de Mont de piété, Suivi de Le revolver a cheveux blancs et de L'air de l'eau**. Paris: Gallimard, D.L. 1976. p. 100.

⁵⁰¹ cf. KANT, Emmanuel – **Anthropologie du point de vue pragmatique**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970. (Bibliothèque des Textes Philosophiques). p. 47.

entendimento. Ela não nos informa da sua criação, porque para Kant⁵⁰² está escondida nas profundezas do espírito humano, ou segundo Blaise Pascal⁵⁰³ é entendida como Mestre de erros e de falsidade.

Não basta que o fruidor esteja na posse do conhecimento da obra para que se possa dizer que existe comunicação. A imaginação não se rege por qualquer regra geral, nem sequer é transmissível de criador para fruidor. Por isso, mesmo que este conheça as características da obra de arte e saiba conduzi-la mentalmente para o seu significado, este será adulterado, visto que lhe é adicionada uma função combinatória de novos conjuntos de imagens, consequência de uma função de representação do passado (conjunto de vivências) sob a forma concreta de imagens. Podemos dizer, apropriando-nos do pensamento de Baudelaire⁵⁰⁴ (1821-1867), que se trata de uma natureza que não é mais do que um dicionário, onde os milhares de entradas não constituirão um texto, mas ajudarão à sua criação. Analisar-se a Mona Lisa de Leonardo da Vinci, obra amplamente divulgada e conhecida, é compreendê-la na sua quase totalidade, mas também estendê-la a um universo pessoal de imaginação, onde se concluirá acerca da sua enigmática existência. Qualquer exemplo abstracto será ainda mais paradigmático desta ideia, uma vez que a ininteligibilidade de qualquer obra abstracta aumenta substancialmente o poder da imaginação. No fundo trata-se de preencher o hiato da compreensão, com a faculdade de inventar (fantasiar) ou conceber mentalmente.

3.7.3.4 Realidade relativa – Atribuição de significação

Um dicionário não é uma obra de arte. Significa isto dizer, que a arte não deve significar, mas antes ser passível de significação e, se um dicionário não é uma obra de arte

⁵⁰² cf. *idem*, **Crítica da razão pura**. 4ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 1997. (textos clássicos). pp. 149-157.

⁵⁰³ cf. PASCAL, Blaise – **Pensées**. Bruxelas: Didier, 1969. (Les classiques de la civilisation française). p. 58.

⁵⁰⁴ A famosa frase “la nature n’est qu’un dictionnaire” tem origem em Eugène Delacroix, que a repetia com frequência, no entanto é Charles Baudelaire que a publica na “Revue Française”. cf. BAUDELAIRE, Charles – **Salon de 1859** [Em linha]. [S.l.]: baudelaire.litteratura.com. [Consult. 23 Fev. 2005]. Cap. IV [Le gouvernement de l’imagination], p. 14. Disponível em WWW:URL:<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=4&s=>>.

é porque não existem dicionários de significações. Não seria possível entender a arte de outro modo que não fosse pela “acção da sua significação individual”. Acção, porque só o humano age e só ele toma decisões e actua desse modo, em conformidade com a informação que recebe. É essa informação, disponibilizada de modo igual a todos os fruidores, que é o ponto de partida para a variabilidade artística, seja ela criação ou fruição.

A natureza ou a realidade em si é um aglomerado de incomensuráveis informações que nos atingem, seja de forma voluntária, seja inconscientemente, devido ao bombardeamento incontrolável, por vezes indesejado, de imagens, de uma forma ou de outra ajudam-nos nas decisões, visto que fazem parte das nossas vivências pessoais. É esta colecção de imagens/informação que é a base ou, se quisermos, o conjunto dos nossos argumentos, para decidirmos sobre qualquer assunto. O acto de criação, neste aspecto, é muito semelhante ao da fruição. Se um cria, é por virtude das suas decisões; se outro frui, é porque atribui *ad libitum* uma determinada significação à informação criada pelo artista. A diferença existencial em todo este processo reside precisamente nas substanciais diferenças da tomada de informação (análise) entre criador e fruidor. O artista cria a informação para que o fruidor possa apreciar e atribuir significação em conformidade com as suas vivências pessoais. É portanto um processo complexo em que actuam, não só os factores externos (informação) mas também aqueles que são recônditos a cada um de nós (vivências). Miranda Santos, a este propósito, diz-nos: «Claramente, a acção deriva da apreciação e não da informação. A informação é comum a todos, em princípio. A apreciação é própria de cada um. A informação é o ponto de partida, sem ela nada acontece. A apreciação é o ponto de chegada, diferenciando os sujeitos concretos. Ambas são indispensáveis para a expressão de alguém»⁵⁰⁵. Esta diferenciação apontada por Miranda Santos, enuncia este tópico porque, de facto, em função das diferenças de significação, a realidade torna-se relativa.

A realidade artística, porque depende da fruição, não é única e logicamente adquire múltiplas dimensões em função da variabilidade de expressões. Como se poderá entender uma arte comunicável num plano onde cada humano se expressa diferenciadamente? Como poderá o artista comunicar algo quando em causa estão substanciais diferenças de vivências e imagens entre ele e o fruidor?

⁵⁰⁵ SANTOS, Álvaro Miranda, *op. cit.*, p. 119.

A obra de arte nunca terá uma significação monossémica⁵⁰⁶ porque, para os diversos fruidores, ela não corresponderá apenas a um sentido. Assim, ela estará mais no âmbito da significação polissémica, ou em casos mais extremos como a arte abstracta, no domínio da significação pansémica⁵⁰⁷, porque a relação entre o significante e o significado não se encontra estabelecida por parte do receptor. Seria necessário que o criador e o fruidor partilhassem das mesmas intenções de pensamento sob determinados factores, tal como afirma Stecker: «A painting will represent X if the painter intends to represent X; intends to do this via the audience's recognitional abilities, relevant conventions, or permissible contextually supported extensions of the conventions; and if the audience can recognize X through these factors»⁵⁰⁸. Na dificuldade de aproximação a esses factores, a obra apenas sobreviverá pela sua significação, ficando perdido o seu significado. Não sendo a arte significado, mas sim significação, dificilmente poderá ser passível de comunicação. Comunicam-se significados, mas nunca significações, até porque a significação consiste em fazer a conexão entre um signo percebido de qualquer maneira e o conhecimento que o humano possui desse signo. Uma maçã azul é encarada de uma forma significante, ao passo que uma maçã vermelha será frontalmente encarada no seu mero significado. Porque a maçã azul não existe, apenas poderá ser concebida em imagem gráfica ou mental. Haverá lugar a uma operação, na qual o significante se ligará a uma ideia, dando lugar à significação. No fundo é considerarmos que existem elementos que são a informação que desperta o aspecto cognitivo e que são ulteriormente considerados e valorizados, apelando ao aspecto afectivo para promover a significação.

Logicamente que o conhecimento que se possa ter de um determinado signo varia individual e indefinidamente, em função das imagens que são apreendidas e dos posteriores reajustes a essas realidades. Esses reajustes são a tentativa do fruidor encontrar a verdadeira compreensão da obra. Se outras imagens surgirem após uma significação, elas só virão enriquecer a apreciação e ajudarão a formular uma nova significação. Toda a valoração será medida por conceitos definidos anteriormente e, como todos os conceitos nos surgem em imagem haverá um somatório de imagens – tantas mais quantas mais

⁵⁰⁶ Pelo contrário, o significado da obra é monossémico, por essa razão podemos generalizar dizendo que qualquer obra de arte é monossémica, na medida em que ela encerra um significado e não significações. Estas são multivariadas e externas à obra, pelo que não se encontram no domínio da unicidade.

⁵⁰⁷ cf. CLOUTIER, Jean – **A era do emerec ou a comunicação audio-scripto-visual na hora dos self-media**. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Tecnologia Educativa, 1975. p. 92.

⁵⁰⁸ STECKER, Robert – **Aesthetics and the philosophy of art: an introduction**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2005. p. 133.

forem as significações da primeira apreciação à imagem inicial. Esta atribuição de valor, sendo sustentada pelas várias imagens que a precedem permite singularmente uma atribuição congruente da realidade em causa. Deste modo, uma obra de arte pode ser *échangé*⁵⁰⁹ por referências de significado (*dissemblable*), mas também pode ser comparada com outras obras (*similaire*)⁵¹⁰. É neste jogo de semelhanças e dissemelhanças que cada um de nós retira de cada obra as suas propriedades particulares, ampliando pois o seu universo de significações, em virtude das diversas ambiguidades.

Toda a imagem tem um carácter subjectivo, entre outras razões porque fomenta em cada um de nós novidade. Mas sendo a imagem algo que é invariável, o que sustenta essa subjectividade só pode ser o elemento humano. De facto, facilmente entendemos que, se o humano é o elemento variável no processo de análise de uma imagem, então também compreendemos que é ele que, pelas suas razões pessoais de vivência, oblitera uma uniformidade no significado das imagens e, pelo contrário promove uma plurivocidade imagética, enriquecendo-a justamente por essa razão, imputando-lhe um “silêncio”. Deste modo:

«(...) o que mantém a obra viva depois de feita é justamente esse momento de silêncio que faz com que cada um esteja ali e se aproprie daquilo, que questione a obra, ou até, inclusivamente, que assuma a rejeição de não se deixar entrar, e que considere essa distância uma distância que há inevitavelmente entre as pessoas; o que pode ser visto até como sintoma de incapacidade de uma relação, ao contrário do que seria suposto numa obra de arte, que é chamar as pessoas.»⁵¹¹.

Como afirma Cabrita Reis, é através desta pluralidade de significações, ou antes deste silêncio que reina entre os vários afastamentos e aproximações que a obra é proporcionada na sua plenitude. Outro sentido não seria possível. A significação é portanto o elemento que preenche a compreensão da obra de arte. Ela junta-se à descodificação dos elementos simbólicos, de narração e à contextualização em que se insere a obra de arte. A compreensão da obra de arte renova-se então constantemente, não existindo uma “definição” única para ela e muito menos a existência de dogmas.

Desde a idealização até ao acto de fruição, podemos dizer que se desenvolvem várias etapas de formulação e reformulação, daquilo que será ou é a obra de arte. O artista imagina mentalmente a sua obra, esboça-a, imputando-lhe transformações, e lança-se na

⁵⁰⁹ A expressão é de Roland Barthes.

⁵¹⁰ cf. BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 113.

⁵¹¹ Entrevista de José Sousa Machado e Pedro Teixeira Neves a Pedro Cabrita Reis [artista plástico] – **Realidades utópicas**. In “Arte Ibérica”. Lisboa: Edições Arrábida, nº 30, (Fev. de 2000), p. 70.

sua criação, acabando por criar variações que não correspondem integralmente à sua ideia inicial. As sucessivas imagens que ele tem da sua obra incitam à reformulação, até estar concluída e disponibilizada ao público para fruição. Daqui em diante, o fruidor apreende, em determinado momento e circunstância, a obra do artista e por sua vez imprime-lhe a sua significação, que será diferente do artista e de todos os restantes fruidores. A obra de arte transcende a vontade do seu criador e pretende dizer qualquer coisa de novo em cada época. As significações serão então representação do imaginário, num determinado espaço e tempo. Tal como André Rangel nos diz:

«Existe o Requiem de Mozart tal e qual ele o idealizou. Existe outro Requiem de Mozart escrito pela primeira vez no papel e o Requiem que o Mozart dirigiu pela primeira vez é já um terceiro Requiem de Mozart. Nenhum deles é igual e nenhum deles é o Requiem de Mozart. Requiem de Mozart existe de forma diferente dentro de cada ouvinte, dentro de cada espectador. Num concerto em que se ouve o Requiem de Mozart cada um dos espectadores está a ouvir uma música diferente, está a ouvir a sua imagem.»⁵¹².

3.7.4 Retroacção

O acto de comunicar implica necessariamente um processo. Se considerarmos o modelo sintético de comunicação verbal, verificamos que alguém elabora uma mensagem e por meio do aparelho fonador, a codifica. Por sua vez, outra pessoa recebe-a e, por intermédio do seu aparelho de audição, ela está apta a ser decodificada e consequentemente reelaborada. Essa reelaboração dá origem a uma nova apreciação que por seu turno, é codificada e remetida ao receptor (inicialmente emissor), que por sua vez a decodifica e a reelabora. A comunicação é portanto uma interacção social, na medida em que ela é sempre presença e co-presença. A interacção acontece graças à informação como ponto de partida e graças à significação como conteúdo (ponto de chegada). O artista, ao criar uma obra de arte, disponibiliza-a ao fruidor, que por sua vez a interpretará a seu

⁵¹² Entrevista de Francisco Cardoso Lima a André Rangel [Artista/Professor], **Arte, ciência e tecnologia**, Porto, 23 Abr. 2005. [Consult. 21 Out. 2005]. Disponível em WWW:<URL:http://www.clinik.net/ua/act/andre_rangel.pdf>.

modo. Nas situações mais vulgares, o fruidor não conhece o artista e logicamente não interage com este. Não se poderá portanto falar de retroacção e simultaneamente de interacção (pelo menos directa). A distância entre criador e fruidor é demasiadamente extensa para que este possa expor as suas significações e por isso a intransitividade sai reforçada. O que o artista nos pretende “dizer” é uma coisa, o que o fruidor aspira a “ler” é outra e ainda o que este consegue perceber é já outra coisa.

Em raríssimas situações existe contacto próximo entre artista e fruidor, mormente em inaugurações e visitas guiadas pelos artistas, onde ambos podem interagir com vista à troca de ideias. Nesta situação podem ser explanados os pontos de vista acerca da realização da obra, o mote de trabalho, mas também questões sobre o lugar que ocupa o fruidor no contexto da obra, fundamentalmente questões ligadas à sua interpretação. É neste momento, que poderá haver lugar a “correções”, se quisermos reajustes, que ajudarão a melhorar o entendimento da obra e em certa medida retirar dúvidas, mas eventualmente levantar outras, acabando a obra por se encerrar num jogo interminável de perguntas e respostas. Não seria pensável de outro modo visto que de vários humanos em interacção se trata. Este tipo de trocas entre o criador e quem a frui acontece, tendo por base a obra de arte, mas esta não é o veículo dessas trocas, pois considera imprescindível a existência de uma proximidade entre os dois humanos e sempre assente na condição de existência de uma linguagem comum.

Se de forma particular poderá existir uma retroacção artística, quase como se tratasse de uma linguagem verbal, também colectivamente algo similar poderá acontecer, ainda que com menos sucesso, visto que é efectuada em diferido. Existem meios externos que têm como principal função, expor (duplamente) a obra, tentando inseri-la no contexto em que foi produzida. Em boa verdade, este procedimento de divulgação realizado pelos *media* é amplamente vulgarizado. Quando uma obra é exposta publicamente, ela será primeiramente explicada, para depois ser contestada ou aplaudida. Em face destas respostas poderá o artista vir a “dialogar”, no sentido de expor as suas convicções (explicitações) e evidenciar elementos da obra que estariam inicialmente ocultos. As obras mediáticas passam por este processo, no qual a intervenção do criador é fundamental para lhes dar continuidade junto da significação colectiva.

Existiu *feedback* quando Richard Serra (1939-) argumentou em favor da sua obra pública “Titled Arc”⁵¹³, João César Monteiro (1939-2003) acerca da sua “Branca de Neve”⁵¹⁴, ou ainda Luís Buñuel (1900-1983) com a sua “Viridiana”⁵¹⁵ (fig. 63). Estes são alguns dos muitos casos que, pela negativa, exemplificam uma possível retroacção entre criador e fruidor. Existirá então uma universalidade da retroacção para todas as obras? Se todas elas forem mediatizadas, sim. Caso contrário, apenas farão parte de um contexto artístico ordinário, onde a relação artista – fruidor será quebrada pela distância que os separa. Esta será, sem dúvida a maior evidência artística: o artista cria e o espectador frui sem interpor nenhuma crítica, directamente ao criador. Trata-se de um esquema que permanece indefinidamente aberto.



Fig. 63 | Still do filme *Viridiana* de Luís Buñuel, 1961.

A ideia da impossibilidade de retroacção na arte também é realçada pela morte física do artista, que inviabiliza qualquer *feedback*. Esta é compreensivelmente a única situação em que o autor da obra não participa em nenhuma relação sócio-artística. Hoje fala-se da “morte do autor”⁵¹⁶, não no sentido da sua morte física, mas sim como dificuldade de atribuir ao artista o papel de verdadeiro criador, porquanto nem sempre ele é o único fazedor/interveniente da obra. Algumas obras dissociam-se do seu criador, sendo

⁵¹³ Obra *site specific* instalada na Federal Plaza de nova Iorque em 1981 e que veio a ser retirada em 1989, após forte contestação pública.

⁵¹⁴ Filme realizado no ano 2000, baseado na obra de Robert Walser (1878-1956): “Branca de Neve” e que gerou polémica devido ao facto de não apresentar imagens em quase toda a sua duração.

⁵¹⁵ Em Espanha, a *Viridiana* (1961), de Luís Buñuel foi um caso de grande contestação estética, em que a imagem dos mendigos recolhidos pela freira em torno de um banquete lembra sem pudor, a Última Ceia de Cristo.

⁵¹⁶ cf. BARTHES, Roland – A morte do autor. In BARTHES, Roland – **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987. pp. 49-53. cf. também a este respeito, FOUCAULT, Michel – **O que é um autor?**. Lisboa: Vega, 1992. (Passagens; 6).

que hoje muita crítica, seja ela hedonista, formalista ou instrumentalista, já nem faz referência ao autor centrando-se unicamente na obra. Este será um princípio que faz crer que a arte se encontra cada vez mais desvinculada do seu criador e, por isso, pouco interesse terá saber se existe ou não retroação, até porque a questão não terá propriamente uma resposta se atentarmos na plurivocidade de criadores que possam gravitar em torno da obra. E, neste caso, o *feedback* recai sobre o próprio fruidor que é simultaneamente criador.

*
* *

CAPÍTULO IV

Análise do processo diacrónico-histórico da arte

É claro que a arte já não é avaliada em relação ao belo, à natureza, ou aos conteúdos morais, mas relativamente à própria arte, à prossecução e ao desenvolvimento da sua história.
Giulio Carlo Argan

4.1 Introdução

Este capítulo é uma ponte para a intelecção deste estudo, na medida em que se centra numa leitura esquemática da história da arte. Há uma diferença a ser notada: é preciso marcar a distância entre a arte do passado, a arte do presente e a arte do futuro. Esta diferença muito evidente e comprovada pela história da arte tem por base um factor com uma dimensão também ela variável. Referimo-nos concretamente à sociedade que circunda o mundo das artes: São as formas institucionais, quer artísticas ou não; são os meios teóricos e conceptuais disponibilizados em cada época que irão medir e classificar taxionomicamente as artes⁵¹⁷.

Segundo este ponto de vista, vemo-nos forçados a dizer que não existe sociedade sem arte⁵¹⁸, qualquer que seja o sentido que queira atribuir-se a esta palavra. Na arte ocidental, testemunhamos um permanente trabalho de definição, de delimitação, de

⁵¹⁷ Exemplo claro desta demarcação é a etiqueta de “recusados”, com a qual se apresentaram no *salon* de 1863 alguns pintores, cuja modernidade foi depois reconhecida.

⁵¹⁸ Como diz Marcel Mauss em **Manuel d’Ethnographie**. Paris: Payot, 1947. Cap. V. (consagrado aos fenómenos estéticos), o essencial para o etnógrafo é traçar um retrato individual, definir completamente a imagem da arte na sociedade em estudo, com os seus caracteres próprios, não prejudicando nunca, quaisquer formas que ela possa assumir. Segundo Mauss, um objecto de arte é por definição, um objecto definido como tal por um determinado grupo.

partilha, de classificação, de redistribuição das actividades ditas artísticas, como explicitamente o demonstram, na era do *Quattrocento*, as discussões sobre o estatuto das artes. Hoje não menos se age dessa forma, com um sentido diferente, evidentemente, mas sempre com uma forte preocupação estética. A matriz dadaísta demonstrou que só o que um grupo humano deseja pode ter o cunho de arte. E essa demonstração assumiu-se de uma forma ainda mais radical quando os dadaístas referem que pertence à arte qualquer objecto, qualquer fenómeno, qualquer actividade ou produção, qualquer manifestação que esse grupo possa ser levado a aceitar como tal.

É necessária uma visão diacrónica da história da arte para percebermos a sua “evolução” e considerá-la no âmbito do estudo da comunicação, com o intuito de perceber que ela se tem afastado cada vez mais deste conceito. Se num dado momento histórico poderemos associar a arte a uma possível “comunicação”, o mesmo já não acontece logo que se tornam evidentes as grandes modificações por que tem passado.

Thomas Kuhn (1922-1996), no seu livro “A estrutura das revoluções científicas”⁵¹⁹, demonstrou que os modelos acabam por rapidamente cair em desuso, e nas artes isso é bem notório. Por isso, este capítulo aborda os vários estados por que tem passado a arte, com as respectivas mudanças. Divide-se em duas partes: A primeira (“A arte até ao século XX”, cf. *infra*, sec. 4.2, pp. 273-301) aborda a obra de arte até ao período impressionista. É neste período que se observa a constância de pragmáticas e paradigmas, que fundam a arte num espaço categórico e caracterizável por consequentes regras de representação, sendo as academias a demonstração da vontade de perpetuar uma arte “para todos”. Estas são promotoras de uma “descrição” artística e fundamentam a possibilidade de uma “comunicação” na arte. A arte académica é considerada como um discurso, mas também como uma ideologia. Ora essa ideologia era a visão de um mundo saído de um determinado grupo, que experimentava fazer dele um facto coerente.

A segunda parte (“O século XX e a viragem do milénio causadores de uma nova arte”, cf. *infra*, sec. 4.3, pp. 302-372) explora os novos caminhos da arte, saídos do Impressionismo (1874-1886) e projectados até aos dias de hoje, com as mais recentes descobertas artísticas. É nesta parte o lugar indicado para reflectir sobre alguns movimentos artísticos, aqueles que se afastam das concepções originárias dos ideais gregos e renascentistas, entre outros, e que por isso alicerçam a ideia de uma “não-comunicação”.

⁵¹⁹ KUHN, Samuel Thomas – **The structure of scientific revolutions**. 3ª ed. Chicago [etc.]: The University Chicago Press, 1996.

Esta tese associa a ideia de não-comunicação ao desenvolvimento de acontecimentos artísticos, que traduzem pragmáticas e teorias. É esta dualidade (prática-teoria) que, ao longo dos séculos, foi criando paradigmas que a sociedade soube respeitar. A ideia de não-comunicação surge, por assim dizer, de uma forma gradual na história da arte. Poder-se-ia aceitar a ideia de “comunicação” relativamente a alguns períodos, que preenchem determinados critérios, nomeadamente uma aproximação da imagem ao texto. As obras eram fundamentalmente direccionadas para a narração e por conseguinte cumpriam a sua função através de algumas características que as pessoas estavam preparadas para receber. Os cânones universais ditados pelas academias abriam a arte ao público, ao mesmo tempo que o encaminhavam para os seus ditames – religiosos, régios, aristocráticos, etc.

Independentemente desta posição da arte, a ideia de comunicação permanece turva. Pelas razões apontadas nos tópicos anteriores, uma comunicação em arte é dificilmente sustentável, preferindo-se antes a ideia de transmissão de informação, mas sempre informação física e objectual orientada pela sensação e percepção. E esta ideia ganha cada vez mais força à medida que nos aproximamos da contemporaneidade do século XXI. De facto, considerando os vários períodos artísticos, apercebemo-nos de que a arte se descaracteriza quer na sua pragmática quer na sua função. Desde logo, a objectividade, que se torna mais evidente, simplifica a sua visibilidade, mas atinge um elevado grau de incompreensão. Encontramos o incongruente, a plurivocidade, o *non-sens* e o afastamento da representação mimética da realidade que negam a representação ilusória da mesma, pela quebra de padrões aceites universalmente. A procura de uma conformidade entre a forma e o conteúdo correspondente teve o seu fim. A pedra que chutamos, a cadeira do escritório, o transeunte, o corpo, o espaço, o tempo, a materialidade do imaterial, todos estes itens são realidades/temas que preenchem o directório das artes do nosso século e, por conseguinte, entrando na história da arte despoletam a variabilidade de significações porque, de facto, a actualidade artística pressupõe uma expressão, isenta de qualquer referência objectiva, coerente e comunicacional.

Se atribuímos à arte contemporânea o expoente máximo de decadência do seu processo diacrónico-histórico, no sentido de promover uma estética da não-comunicação, então isso significa que a arte anterior a este período não é decadente. Por outras palavras, quererá dizer que é possuidora de características e condições que lhe conferem o estatuto

de uma arte “de todos”. Existiram portanto determinadas condições favoráveis à divulgação das mensagens implícitas nas obras. Porém, a organização harmoniosa de cânones, que existia no período anterior ao Modernismo, deixou de existir e conseqüentemente afastou-se a ideia de transmissão de mensagens. Apesar disso, a ideia de decadência na arte também torna claro que ela não se encontra nesse estado, mas antes que vai “evoluindo” para ele. Vemos então a decadência como vicissitude.

Este capítulo suscita uma tomada de consciência da “evolução” histórica da arte e faz perceber que esta não mudou da noite para o dia. Trata-se de um desenvolvimento lento, em dado momento impercebível aos olhos do humano. Pretende-se fundamentalmente evidenciar, como Francastel o demonstra na sua obra “*Peinture et société*”⁵²⁰, que se constrói uma gramática que organiza o funcionamento das artes, para depois se assistir à sua destruição.

É portanto neste contexto que este capítulo se abre e é através dele que se reforça a ideia central desta tese, sempre firmada na análise dos processos de compreensão considerados fundamentais a qualquer acto comunicacional.

4.2 A arte até ao Século XX

Vários foram os momentos em que a arte se consubstanciou no contexto não de uma “arte pela arte”, mas sim de uma arte que estivesse incluída num processo social e que representasse um ideal de entendimento entre os vários grupos. Ela seria então aceite como um elo de ligação e elemento unificador. A religião teve um papel importante, como também a aristocracia e as mais altas classes sociais, sobretudo o alto clero que tinha como pretensão a educação para os seus ideais bíblicos.

Mas como tais intentos foram conseguidos? De que forma se concretizou a arte, para que os seus criadores conseguissem adoptar este princípio artístico, com a convicção de que prestariam uma função social? Várias foram as formas de cruzamento de ideias e convicções que introduziram na história da arte um registo de pluralidade. No entanto, até

⁵²⁰ cf. FRANCASTEL, Pierre – **Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique**. Paris: Denoël-Gonthier, 1977. (Œuvres; 1).

ao século XX, podemos referir que existe uma linha de continuidade. Pode parecer antitética tal afirmação, mas, com efeito uma constante se verificou até esse período: a figuração. Não interessa aqui discutir qual a latitude deste conceito, pois isso levar-nos-ia a outros caminhos, não desejados de momento. É evidente que a figuração também esteve e está presente no século XX e XXI, mas com outras intenções. Dado todas as manifestações que se incluem nos compêndios da história da arte até ao século XX serem totalmente dedicadas à representação figurativa, isso leva-nos a crer que as razões que estiveram na origem dessa situação poderão ser resumidas a uma só, apesar das diferentes formas de representação. Tanto a igreja como a aristocracia, como inclusivamente a burguesia eram unânimes na sua afirmação artística, apesar das diversas ramificações temáticas. O objectivo de facilitar a compreensão das obras deveria estar a cargo do criador que, submetido a determinadas “ordens”, cumpria o seu papel de arauto. Esta proximidade entre artista e espectador é sinónimo de “comunicação”:

«Em tempos mais remotos, (...) não teria ocorrido aos homens a ideia de que a arte fosse – na maior parte dos casos – outra coisa que não uma forma de comunicação. As obras de arte tinham então um certo número de finalidades bem definidas. Servindo para embelezar os templos, santuários, igrejas, elas comunicavam simultaneamente conhecimentos de ordem religiosa ao povo analfabeto. Grandes homens encomendavam retratos, que ficariam como testemunhos visíveis a enriquecer a habitação familiar e a recordar aos vindouros a sua linhagem. Cidades e mecenas particulares adquiriam quadros e esculturas com o intuito de firmarem o próprio prestígio. Com excepção desta última função, poucas são hoje as obras de arte realizadas por idênticos motivos. A obra da maior parte dos artistas modernos faz apelo a – ou seja, comunica directamente com... – um público muito limitado.»⁵²¹.

É mais aceitável considerar que exista um processo de “comunicação” em “tempos mais remotos” do que, por exemplo, na actualidade artística, até porque o objectivo da arte era precisamente o de informar sobre algo. Mas, não parece sustentável a ideia de comunicação, porque qualquer pessoa que estivesse no extremo do processo artístico, ou seja, na posição de espectador deveria estar na posse das convenções estabelecidas pela sociedade artística. Daí haver uma diferenciação entre o espectador “leigo” e o espectador “conhecedor”⁵²². Este último ocuparia a cadeira do deleite, acedendo à compreensão “absoluta”. Afinal, a limitação apontada na citação contraria em parte a sua ideia principal de comunicação.

⁵²¹ BARRY, Gerald [et al.] – **O mundo do homem**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1969. Vol. VII [Os meios de expressão]. p. 98.

⁵²² Sobre este assunto cf. *supra*, sec. 3.5.1 (Sociedade “conhecedora” vs Sociedade “leiga”), pp. 215-221.

Mas porque é que qualquer pessoa deveria identificar facilmente o significado da “Última Ceia”, de Leonardo da Vinci? A resposta parece estar nas convenções estéticas, canónicas e simbólicas que se instalaram, e que normalmente deixaram de vigorar na contemporaneidade. Elas surgem, por convenção unânime numa determinada sociedade ou cultura, tal como Diana Crane refere: «Meaning is socially constructed on the basis of negotiations and conflicts between different social classes and subcultures within social classes.»⁵²³. Isso explica, porque é que as obras anteriores ao século XX estão muito próximas de estabelecer uma perfeita relação na dualidade criador-fruidor, ou seja, sujeitam o espectador a uma maior imediatidade, encurtando a diferença que o separa do criador. Por exemplo, as alegorias só serão de fácil identificação para quem tenha apreendido as convenções que elas encerram; daí, a grande diferença relativamente à arte contemporânea, cujas convenções por vezes só o próprio artista conhece. É claro que a crítica, que tenta estabelecer um estudo aprofundado da obra do artista, consegue ter uma visão mais aproximada, mas mesmo assim muito pessoal⁵²⁴.

Frutiger⁵²⁵, a este respeito, refere que na actualidade já não se recorre à alegoria baseada na antiguidade clássica como prática comum, mas que estamos a construir novos modelos para as gerações vindouras. Isto significa que a contemporaneidade não se compadece com qualquer tipo de alegoria. Está fora do intento actual tal pressuposto, até porque a correspondência entre a obra e a natureza sobrenatural, tal como ela era definida, obrigaria também a que ela fosse sobrenatural, como sempre foi considerada durante a Idade Média.

As representações alegóricas estavam muito próximas da sua função, tentando cumprir um objectivo: transmitir informação. Eco⁵²⁶, na sua “Arte e beleza na estética medieval”, alia a comunicação à alegoria. Não podemos esquecer que a alegoria encerra secretismos que só o deixam de ser após apreensão cognitiva. Mas não é totalmente descabida tal ideia, visto que muitos aspectos sígnicos e simbólicos estavam já vastamente difundidos o que possibilitava a sua compreensão; a própria transposição da realidade para a representação, ou seja, a colocação em obra de elementos que todos reconheciam, mas a

⁵²³ CRANE, Diana – **The production of culture - Media and the urban arts**. Newbury Park, [Califórnia]: Sage Publications, 1992. p. 78.

⁵²⁴ Sobre este assunto cf. *supra*, sec. 3.5.2 (A crítica mediadora de conceitos – Uma hermenêutica inabracável), pp. 221-229.

⁵²⁵ FRUTIGER, Adrian – **Signos, símbolos, marcas, señales**. 8ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 174.

⁵²⁶ ECO, Umberto – **Arte e beleza na estética medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. pp. 88-90.

que ninguém daria a devida atenção na sua própria natureza, é incorporada nas obras alegóricas e ajuda a complementá-las, enriquecendo-as. Deste modo, esses elementos adquirem outros significados e passam a pertencer a outra realidade. É uma espécie de Realismo, que reflecte um momento, uma situação, ou uma determinada coisa.

4.2.1 Existência de cânones num Academismo considerado

O intento social ou a pressão no artista para uma representação, e a convenção a que o artista se teria de sujeitar para concretizar o seu trabalho, só se compreende porque existiam processos para atingir tais fins, processos que ele deveria valorizar, sob pena de não ultimar os propósitos impostos. O Academismo é pois o elemento central do qual o artista não se deve desviar; pelo contrário, deve seguir rigorosamente as suas regras, para plenamente conseguir os seus objectivos. Podemos deste modo referir que é o Academismo que sustenta toda a arte até, *grosso modo*, à revolução impressionista e que é ela que está associada à ideia clara de mensagem (“comunicação”).

O Academismo, antes de mais, não existiria sem a instituição que o representa: a academia. A palavra academia provém dos jardins de Atenas – *Académos* – onde Platão se reunia com os seus discípulos e onde eram transmitidas as pesquisas feitas nos vários domínios. O “Dictionnaire portatif des Beaux-Art” de 1752 refere-se à Academia deste modo:

«C’était dans la ville d’Athènes un lieu décoré d’architecture, où les Sçavant & les Gens de Lettres s’assembloient. Ce mot vient de ce qu’un certain *Academos* donna sa Maison de plaisance à des Philosophes pour y étudier. On appelle encore aujourd’hui *Académie* une ou plusieurs Salles où des personnes qui font profession des Arts libéraux, ou qui s’appliquent aux Sciences, viennent à certain jours de la semaine pour se communiquer les découvertes & les recherches qu’ils ont faites, chacun dans leur genre»⁵²⁷.

O Academismo terá sido associado à noção de belo. Mas não se trata do belo no sentido platónico, nem de “belas coisas” aristotélicas. Entretanto, o desenvolvimento da arte durante o período renascentista torna a pintura (por exemplo) mais acessível, mais

⁵²⁷ AVOCAT, M. L. – *Dictionnaire portatif des beaux-arts*. Paris: Veuve Estienne & Fils, 1752. p. 3.

humana, o que em parte dá origem à nomeação do século XVI como o século do Humanismo. Isto abriu caminho para a tertúlia e para outras sábias considerações sobre o simbolismo, desta ou daquela cor, deste ou daquele gesto. A isto podemos adicionar a influência helenística de Platão e Aristóteles, cujos princípios continuam a ser ensinados durante séculos. Por consequência, a arte e a filosofia do belo são impregnados sobretudo pelos diálogos platónicos. A beleza grega é a referência absoluta para o ensino das formas da escultura e da composição na pintura. A arte não possuía uma base teórica que lhe permitisse emancipar-se da Grécia antiga. Ao contrário, isto favorece uma teoria estética próxima do realismo de Platão. A imitação da natureza correspondia ao humanismo do século XVI. De facto, para ser mestre e possuidor da natureza, segundo Descartes (1596-1650), a cópia perfeita da natureza parecia ser a única via possível.

Mas, por outro lado, essa proximidade desejada com a natureza cria um sentido ambíguo. Já desde a Antiguidade que a cor e o desenho cumprem uma função de decoração ou ornamentação, portanto de falsidade; mas por outro lado eles pretendem dar credibilidade à obra, imprimindo-lhe mais vida⁵²⁸. Mas estas duas ideias antagónicas tinham como única finalidade, ainda que opostas, proclamar a imitação da natureza. Só deste modo o espectador ficaria indignado com tamanha beleza, pelo facto das representações pertencerem aos seus domínios de conhecimento. A arte insistia no facto de ter por incumbência ser uma imitação directa da realidade. O que melhor explicita um conhecimento do que um exemplo desse conhecimento? Esta era a ideia central a ter em conta. Produzir realidades que exprimissem a realidade conhecida. Quem não conhecia a sua realidade circundante? Parece que a resposta se encontra na própria pergunta e neste sentido somos tentados a afirmar que a arte era a realidade circundante tal como ela se apresentava. Só assim fazia sentido a inclusão na obra de elementos e atributos que ajudavam a “comunicar” a sua temática central. Se tomarmos o exemplo da cor, verificamos que a sua mesclagem⁵²⁹ tinha por objectivo ampliar a paleta cromática e estender a própria obra ao universo da *ilusão*.

⁵²⁸ Na Poética de Aristóteles, este considera indubitável a prioridade do desenho sobre as cores. Na sua obra, Aristóteles compara o “mito” ao desenho, e os “caracteres” às cores. cf. ARISTÓTELES – **Poética**. trad. de Eudoro de Sousa. 4ª ed. Lisboa: Edições IN-CM [Imprensa Nacional-Casa da moeda], D.L. 1994 (Estudos gerais/Série Universitária. Clássicos de filosofia). p. 111 (1450 b).

⁵²⁹ A mistura das cores podia ser feita pela conjugação de várias tintas ou pigmentos, ou ainda pela aplicação de velaturas sobre uma tinta opaca. Esta última foi muito utilizada no Egipto e na Grécia clássica.

A paleta ao longo dos tempos veio gradualmente a ser dilatada. Durante algum tempo pensou-se que a gama de cores greco-romana era limitada a quatro cores (branco, preto, amarelo e roxo); no entanto, ela estende-se a outras mais, mesmo assim muito reduzida comparativamente a outros momentos históricos que lhe sucederam. O estudo científico das cores era uma grande preocupação, sendo um processo que estava em expansão. Por isso, a cor adquire uma enorme importância na obra, não só como elemento plástico, mas também como referência simbólica. O artista, se pretendia representar alguém de elevado estrato social, sabia que deveria utilizar a cor púrpura. Por isso, durante muito tempo esta foi considerada uma cor que representava a elevação social e utilizá-la em outras pessoas seria o mesmo que reduzir o poder dessas pessoas ou do estado e por conseguinte conspirar contra elas.

A dimensão religiosa da produção artística, até ao século XVII, foi preponderante. Como a realidade medieval era uma representação do pensamento de Deus, o simbolismo era apenas religioso. Até as cores eram canonizadas: a violência era sugerida por meio de vermelho, a calma (divino) pelo azul, o amarelo e preto significavam dor e penitência, e o branco conotava a pureza e a virgindade. A cor era um *continuum* entre Deus e o Homem. De qualquer das formas, o uso canonizado das cores pode ser anunciador de um Academismo *avant la lettre*. Por outro lado, este desejo de promover uma arte “humanista”, cheia de “acessibilidades”, levou a que, em algumas circunstâncias, a arte perdesse o “humanismo”. Muitas obras religiosas possuem pouco de humanidade, e mesmo a natureza parece irreal, devido à forte vontade artística de atingir a divindade em cada elemento da obra.

No período medieval a cor apoia-se essencialmente na simplicidade e na imediatidade sensorial. A paleta assenta essencialmente nas cores elementares e um santo será mais santo quanto mais cores ele possuir. A própria literatura medieval é altamente descritiva quanto ao uso da cor (o céu azul, a noite preta, etc.) e mantém uma grande afinidade com os pintores, no que respeita à narração/descrição exaustiva das suas obras.

As cores nem sempre estiveram apenas ligadas ao simbolismo religioso, histórico ou mitológico, mas eram portadoras de valor económico, já que algumas cores utilizadas pelos criadores tinham valores muito elevados. No *Quattrocento*, o ouro, a prata e o azul-

ultramarino eram as cores mais caras⁵³⁰ e, logicamente, os pintores ficaram submetidos a condicionantes impostas pelos compradores que lhes faziam encomendas directas e deste modo pré-determinavam a paleta das obras. Em certa medida, a obra, além de ser institucional ou familiar, também era encarada como uma compensação pelo seu valor de produção. Daí que muitas obras eram tabeladas em função da quantidade de tinta gasta, e das horas de trabalho necessárias à sua execução (para além da maior ou menor genialidade do artista).

Não podemos descartar a função que o “objecto pintura” tinha neste período. Além de retratar determinadas individualidades ou representar cenas históricas ou bíblicas, também lhe estava associado um desejo de ostentação e exclusividade. A arte académica, por exclusiva que era, pertencia a um grupo de elite. O espírito analítico necessário para a plena compreensão da obra de arte oficial pressupunha aspirantes à elite. A acessibilidade à obra, na sua dimensão analítica, só poderia ser atingida por um público conhecedor da estética em vigor. A reprodução para a elite seria então, a única finalidade da arte oficial. Para o “leigo”, a obra não era acessível e a aprendizagem permitia-lhe ter um melhor aprofundamento analítico. Mas, mesmo depois de cumprida a exigência da aprendizagem, era preciso que o indivíduo aderisse a essa aquisição de conhecimentos e os aceitasse. Tal facto tornar-se-á mais tarde difícil, por exemplo, se atentarmos no Impressionismo, relativamente ao qual imperava a dúvida quanto à sua novidade.

A classe média bem como a pequena burguesia foram os primeiros a imitar o estilo da “alta sociedade”. Esta ideia entra um pouco em conflito com o intento da arte sacra, visto que esta pretendia ser unicamente esclarecedora das suas ideias e evangelizadora. A estética religiosa servia um ensino, uma mensagem que utilizava o dogma para fins políticos. Aliás foi precisamente a importância dada às imagens que, no século XII, afastou cistercienses e beneditinos⁵³¹.

A religião foi o principal motor da sociedade na Idade Média e no Renascimento. A pintura estava ligada a perfeitas gramáticas de representação, constituindo-se como

⁵³⁰ Algumas cores adquiriram valores comerciais muito elevados, em consequência dos seus altos custos de produção, que muitas das vezes era mantido em segredo; e devido às suas óptimas características de durabilidade.

⁵³¹ São Bernardo de Claraval (1090-1153), Hugo de Fouilloi (entre 1096 e 1111- ca. 1172) e Alexandre Neckman (ca. 1150- ca. 1200) (Ordem de Cister) opuseram-se às opulências das decorações das igrejas e preocupados com o facto de as pessoas admirarem mais o belo, que venerarem o sagrado argumentam, que estas distraíam a atenção dos fieis, afastavam-nos da concentração da moralidade e estavam em contradição com a indignação do povo; deveria pois fazer-se uma depuração desta ostentação de riqueza, para se conseguir uma maior pureza perante a fé religiosa.

modelos de narração, que permitiam textualizar um determinado acontecimento. A pintura, mas de um modo geral a arte, sobretudo a arte sacra, tinha a função dos actuais livros, ou seja, a de explicar, ensinar. Poucos sabiam ler⁵³² e a igreja estava profundamente interessada em evangelizar o maior número de pessoas, pelo que, desta forma, elas podiam “ler” as mensagens religiosas olhando para as obras, visto que estas eram de fácil compreensão. A representação espacial, as atitudes corporais das personagens, as relações hierárquica de personagens⁵³³, a “decoração” do espaço com elementos simbólicos, as “medidas exactas”⁵³⁴ do homem, o respeito pela *divina proportione* (escrito em 1498 e publicado em 1509)⁵³⁵, entre outras, formam cânones que caracterizam a pintura de forma a ser entendível pela maior parte das pessoas.

Não podemos também esquecer que, neste período, a proliferação das ideias era feita com recurso à cópia. A ausência de meios de reprodução levava os escritores e os artistas a copiarem as obras de outros autores, sem que isso levantasse o problema da autoria. Este facto, associado à diminuta quantidade de obras em circulação, promoveu a arte e considerou-se a melhor forma para divulgar os ideais. As obras encontravam-se exaustivamente repetidas com pequenas nuances de personalidade e isso foi determinante para que o público as pudesse compreender.

Podemos encontrar em diversos temas alegóricos as mesmas regras de representação. A seguir, indicam-se algumas representações do tema religioso “Anunciação” (figs. 64, 65, 66, 67). Em lugares distintos, determinadas cenas eram apresentadas de igual modo, seguindo critérios impostos, quer pela bíblia, mitologia ou simplesmente pela história.

⁵³² Ler, até ao fim do século XV, era um privilégio de pouquíssimos “doutos” e a transmissão da informação era o comentário, ou seja a oralidade.

⁵³³ Na pintura medieval existiam convenções de representação, que legislavam o tamanho das personagens, em função proporcional da sua importância.

⁵³⁴ O homem, por ter sido criado à imagem e semelhança de Deus possuía medidas exactas, contrariamente à mulher que não tinha “medidas perfeitas” e aos animais, que eram desproporcionados. cf. CENNINI, Cennino – **Traité de la peinture**. Paris: Mottez, 1858. p. 56.

⁵³⁵ Após a “divisão em extremo” e “rácio médio” de Euclides (360-295 a.C), Fra Luca Pacioli (1445-1514?), em 1509 publica a sua “divina proportione”, onde estabelece que esta tinha correspondência com a Santíssima Trindade, ou seja, assim como há uma mesma substância em três pessoas, também uma mesma proporção se encontrará entre três termos e de maneira nenhuma entre mais ou menos. Mais tarde, com Leonardo da Vinci aparece a designação de “número áureo” e no século XIX o vulgaríssimo conceito de “rácio dourado” e “número de ouro”.



Fig. 64 | Masolino da Panicale (1383-1433), *Anunciação*, c. 1425/30.



Fig. 65 | Simone Martini (1284-1344), *A virgem da Anunciação*. 1333.



Fig. 66 | Mestre de Flémalle (Robert Campin?), *Anunciação*, c. 1425-28.



Fig. 67 | Fra Filippo Lippi (1406-1469), *Anunciação*, c. 1448-50.

Podemos ver que em todas elas existem várias referências comuns. Em todas, a composição das personagens é feita de modo muito semelhante, isto porque o objectivo dos seus autores era o fácil reconhecimento do assunto em causa. Para possibilitar uma fácil “comunicação”, a “leitura” destas obras é simples e directa, não se recorrendo sequer a personificações, como em algumas alegorias, das quais a obra “Vénus, Cupido, loucura e tempo”, de Agnolo Bronzino (1502-1572) é exemplo (fig. 68). Nesta, o garotinho sorridente está em lugar do “prazer”; uma jovem de verde representa a “astúcia”; uma velha arrependendo os cabelos, representa o “ciúme”; também o “tempo” e a “verdade” se

fazem representar por um homem e uma mulher respectivamente. Esta alegoria, como de resto todas de um modo geral, consubstancia um processo obscuro e complicado, que não esclarece a sua mensagem.



Fig. 68 | Agnolo Bronzino, *Vénus, Cupido, loucura e tempo*, c. 1546.

Este tipo de obras, ao contrário das de cariz religioso, não pretende contar uma história, mas despertar a curiosidade e provocar o público, sobretudo o mais esclarecido e culto⁵³⁶. Talvez por isso possamos dizer, à semelhança de Frutiger⁵³⁷, que a alegoria é uma “evidência abstracta”, porque representa algo incognitadamente. Por outro lado, aliar a alegoria à abstracção faz todo o sentido, sobretudo se compreendermos que toda a objectividade representada não existe na sua exclusividade de representação, mas sim dependente da sua relação com outra realidade. Por exemplo, um cordeiro não é um cordeiro, mas funciona como símbolo do sacrifício de Cristo. Assim, o papel simbólico é utilizado para dissimular determinados factos, como se de uma elevada força de expressão se tratasse.

Voltando às diversas anunciações, verifica-se que, em algumas delas, já há uma clara inclusão do espaço na obra, como complemento à compreensão. A arte da Idade

⁵³⁶ Aliás, a obra de Agnolo Bronzino, foi destinada a um grupo de pessoas de elevada classe social. Foi pintada para o Grão-duque da Toscana (1541-1587) e depois oferecido a Francisco I (1494-1547), rei da França.

⁵³⁷FRUTIGER, Adrian, *op. cit.*, *loc. cit.*

Média, apesar de assentar essencialmente em representações seculares de temas religiosos, com padrões reconhecíveis ao comum dos mortais, não oferecia uma espacialidade próxima da realidade, que aliás os pintores da Antiguidade nunca tinham resolvido, mas baseava-se antes numa composição que seguia traços geométricos planos. Essa espacialidade, somente apareceu no período Gótico, com a obra “Anunciação da morte da Virgem” (fig. 69), de Duccio di Buoninsegna (1255-1319). Esta obra trouxe algo mais à pintura, adicionou-lhe a possibilidade do humano enriquecer a sua capacidade de reconhecimento pela transmissão da informação espacial. Enquadrando os elementos constantes na obra existiria então um outro, que de certo modo organizaria a forma pictórica do quadro. O espaço arquitectónico começa a ser valorizado, deixando de existir a ambiguidade para o espectador de uma característica essencial da obra, que é a sua organização espacial.

As obras deixam de ser confundidas com espaços externos, ou palcos, para serem expressas em termos de proporção, em virtude da perspectiva adicionada. As personagens são dispostas no espaço com recurso a perspectivas que indiciam profundidade, e deixam de ser figuras planas para serem representadas sob pontos de vista, que dão a ideia de diferentes direcções. Deste modo contribuem, no seu conjunto, para um maior rigor e uma maior riqueza ilusionística. Podemos dizer que a construção perspectivista que agora surgia, coloca-se do lado do fruidor de modo a ajudá-lo a melhor perceber as obras, porquanto estas passam a pertencer a uma dimensão mais próxima da sua realidade. Podemos considerá-la uma “convenção cultural”⁵³⁸, que explicita melhor a imagem da realidade e apoia a ideia de “comunicação”.

⁵³⁸ PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre – **Introduction aux théories de la communication: Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique**. 2ª ed. Bruxelas: De Boeck, 1993. (Culture & Communication). p. 152.



Fig. 69 | Duccio di Buoninsegna, *Anunciação da morte da Virgem*, c. 1308-11.

Neste sentido podemos dizer que a pintura gótica veio fortalecer a compreensão das obras. As regras da redução pela distância são complementadas por esta nova visão do espaço, que por sua vez arrasta outras modificações como, por exemplo, a luz que começa a ser vista sob um ponto de vista matemático, estabelecendo-se hierarquias mensuráveis no espaço, por relação com o modo como qualquer objecto físico é visto. A luz e a cor das obras adquirem novas dimensões e são tratadas como qualquer outra realidade susceptível de modificação como, por exemplo, a forma. Tal abordagem à forma tridimensional do espaço arquitectural é complementada pelas futuras realizações técnicas e científicas dos florentinos Filippo Brunelleschi⁵³⁹ (1377-1446) e Leon Battista Alberti (1404-1472), influenciando autores como Masaccio [Tomasso de Giovanni di Simone Guidi (1401-1428)], Miguel Ângelo e Leonardo da Vinci.

Outro suplemento ao alargamento do espaço, e tendo também como função conferir um maior rigor ilusionista à obra e conseqüentemente maior poder “comunicativo”, é a *veduta* que abrindo uma janela (fictícia ou não) numa das superfícies do “cubo albertiano”, ou seja, da composição do espaço interior, permite uma visão exterior da natureza pormenorizada e a conseqüente extensão do espaço. Criando profundidade, também afirma veracidade. O problema do fechamento do espaço é resolvido pela “janela albertiana”, através da qual o observador é levado a complementar a sua compreensão da obra, pela transferência de outras informações exteriores ao plano convencional, que deste modo permitem aceder ao conhecimento da mesma.

⁵³⁹ A partir da construção da cúpula da catedral de Santa Maria del Fiori (Florença, Itália). A este respeito consultar FRANCASTEL, Pierre, *op. cit.*, pp. 349-353.

Mas estes novos conhecimentos vêm unicamente reforçar os ideais academistas. O artista, que é a primeira pessoa directamente responsável pelo Academismo, faz uma escolha deliberada de abstinência da inovação artística, limitando-se a copiar e imitar os génios preocupando-se em oferecer obras que não suscitassem qualquer tipo de debate. A época académica conhece aquilo que Doguet apelida “circulação estacionária dos valores estéticos”⁵⁴⁰, onde os valores propostos pelos artistas são os mesmos esperados pelos fruidores e reciprocamente. As regras académicas de representação postulam o primado do desenho, da cópia dos modelos antigos. Elas publicam uma arte, exaltando o realismo e a beleza; elas propõem o formulário, permitindo realizá-las. Ao nível do estilo, o Academismo engendra o estereótipo, a cópia dos desenhos, o gosto das grandes coisas que caracterizam a arte *pompier*⁵⁴¹. Efectivamente, mesmo que a antiguidade tenha sido, sem sombra de dúvida, a base da pintura do século XVIII e do século XIX, o academismo foi imitação, mas simultaneamente uma crítica ao simbolismo dos modelos antigos.

Entretanto, a visão do artista pouco importava e este deveria destruí-la. Falta portanto a força simbólica, próxima do modelo religioso, onde se deveriam inspirar os artistas. Por outro lado, o desenho acabado não foi a única exigência técnica requerida pelo cânone académico, porque o debate provocado pela chegada dos românticos dava uma outra autoridade e exigia a implementação dum outro tipo de desenho. Foi a “luta” entre o esquisso profetizado pela escola romântica em oposição contra o “acabado”, ao perfeito, que representava a obra académica. A escolástica académica compromete o ensino, porque inscreve-se num sistema congelado que não consegue enunciar as regras da arte. Este congelamento evoca a “morte” do artista, ou do aprendiz de artista, por causa da incapacidade do discente compreender a integração da originalidade na obra. As academias não tinham a possibilidade de operar mudanças, que eram constantes, acentuando o imobilismo cada vez mais flagrante das instituições. Surge então uma forte oposição, que vem reforçar a vontade de emancipação. Com efeito, o artista, na tentativa de procurar uma originalidade, um espaço no qual a sua arte se pudesse exprimir, luta sozinho, contra um

⁵⁴⁰ O autor propõe uma outra situação contrária a esta – “circulação aberta dos valores estéticos” –, e que diz respeito por um lado à maior abertura à inovação que algumas formas artísticas apresentam e por outro, a uma consequência desta que é a incoerência entre o proposto pelo artista e o que os fruidores esperam dele. Cf. DOGUET, Jean-Paul – **L’art comme communication - Pour une re-définition de l’art**. Paris: Armand Colin, 2007. p. 177.

⁵⁴¹ A palavra “Pompier” (bombeiro) aparece em 1888 e era utilizada pejorativamente, para classificar a arte académica. Ela referia-se a toda a pintura figurativa da figura humana, que primava pela execução cuidada e rigorosa.

ambiente que ele considera hostil. Esta dissensão permitiu em primeiro lugar, a aparição de correntes verdadeiramente opostas, de que o mais célebre exemplo é o movimento impressionista.

Podemos situar no século XIX o período em que se demarcou a insurgência de alguma massa artística e crítica, no sentido de contrariar a vontade de continuar a promover a tradição, pelo rebuscar do passado. Não foram apenas os pintores e escultores, que se revoltaram contra o Academismo imposto: tiveram o forte apoio de alguns escritores, ajuda que se revelou incontornável na prossecução dos seus ideais.

Enquanto uma crítica defendia uma arte subordinada a valores morais e didáticos, alguns escritores apoiavam a figura rebelde do artista que lutava pela originalidade. Com a filosofia do “Sturm und Drang”⁵⁴² do Século XVIII, os critérios de referência ficam mais actuais, radicalmente diferentes e mesmo opostos. Este movimento pré-romântico propunha um retorno à natureza, a rejeição de tudo o que pudesse impor limites e recusando, em primeiro lugar, regras constrangedoras de representação, que apenas tratavam a inspiração. Por outras palavras, para esta corrente, a regra seria o artista não seguir nenhuma regra, com excepção da sua própria natureza. O artista devia deixar guiar-se, não pela razão que lhe dita as regras, ou leis estabelecidas, mas pela sua sensibilidade pessoal, o seu instinto criador e as suas emoções (de que se tinha demarcado desde o Renascimento Pleno), o que trouxe uma lufada de ar fresco e desenvolveu nos artistas deste período uma preocupação constante com a afectividade do espectador e as suas emoções, em suma, com a recepção da obra. Um outro elemento é introduzido: a originalidade que provem da personalidade, ou da criação. Esta deve exprimir obrigatoriamente uma forma sincera e inédita de inovação. Esta parcialidade de artistas que prefiguravam a contradição académica insurgia-se portanto contra as regras clássicas de representação, empreendendo a conquista da liberdade no seu sentido pleno. A firme vontade quase sistemática de rejeitar os antigos critérios toma a forma de uma rebelião, uma espécie de “crise de juventude”.

Os escritores, por sua vez, debatiam-se contra a incompreensão das obras de arte, fazendo surgir, assim, a primeira finalidade da crítica – uma hermenêutica da arte. Por

542 “Sturm und Drang” (tempestade e calor ou tempestade e paixão) é o título de uma peça de Friedrich Klinger (1752-1831) escrita cerca de 1770 e de um movimento literário em oposição à filosofia das luzes, pregando uma reacção às regras clássicas de representação, para ser livre na criação. Neste sentido, o “Sturm und Drang” pode ser considerado como um precursor da modernidade que virá.

outro lado, o escritor levantou o véu daquilo que estava na iminência de surgir – a arte moderna – e foi um meio eficaz para a difusão, tanto dos propósitos dos artistas, como das suas práticas, designadamente dos seus métodos de trabalho e dos seus objectivos. Era finalmente o momento de dar início a uma nova era, na qual o papel do artista era crucial para o desenvolvimento harmonioso do humano. Bourdieu, a este propósito, refere:

«Os pintores oferecem aos escritores, (...), o modelo do artista puro que por outro lado tentam inventar e impor; e a pintura pura, livre da obrigação de servir alguma coisa ou, muito simplesmente, de significar, que opõem à tradição académica, contribui para materializar a possibilidade de uma arte “pura”. A crítica artística, que ocupa um tão grande lugar na actividade dos escritores, é sem dúvida ensejo para estes de descobrirem a verdade da sua prática e do seu projecto artístico. O que está em jogo, com efeito, não é apenas uma redefinição das funções da actividade artística; nem sequer a revolução mental que se toma necessária para se pensarem todas as experiências excluídas da ordem académica, “emoção”, “impressão”, “luz”, “originalidade”, “espontaneidade”, e para se proceder à revisão dos termos mais familiares do léxico tradicional da crítica de arte, “efeito”, “esboço”, “retrato”, “paisagem”. Trata-se de criar as condições de uma crença nova, capaz de dar um sentido à arte de viver neste mundo às avessas que é o universo artístico.»⁵⁴³.

A crítica, sendo essencialmente cultivada pelos escritores, via nos artistas uma grande divergência quanto aos seus trabalhos. Os escritores, apesar de todas as suas libertações do Academismo, estavam ainda muito aliados à ideia de “mensagem”. Em certa medida, isso iria dificultar o seu trabalho, visto que os artistas desprezavam qualquer imposição académica. Ainda assim, a vontade dos artistas em libertar a pintura de uma função social, destinada a encomendas e relacionada com um didactismo, foi muito apoiada pelos críticos, não fossem estes o prolongamento das vontades artísticas. Assim, Émile Zola (1840-1902) confronta Pierre Proudhon (1809-1865) quando este atribui ao Realismo de Gustave Courbet (1819-1877) um carácter meramente didáctico:

«(...) vous avez l'écriture, vous avez la parole, vous pouvez dire tout ce que vous voulez, et vous allez vous adresser à l'art des lignes et des couleurs pour enseigner et instruire. Eh! par pitié, rappelez-vous que nous ne sommes pas tout raison. Si vous êtes pratique, laissez au philosophe le droit de nous donner des leçons, laissez au peintre le droit de nous donner des émotions. Je ne crois pas que vous deviez exiger de l'artiste qu'il enseigne, et, en tout cas, je nie formellement l'action d'un tableau sur les mœurs de la foule.»⁵⁴⁴.

Não só Zola achava que a arte nada queria dizer, nada queria ensinar, como também os próprios artistas se encostavam a esta ideia. Isto levantou um enorme problema: é que

⁵⁴³ BOURDIEU, Pierre – **As regras da arte: génese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996. (Biblioteca do século; 3). p. 162.

⁵⁴⁴ ZOLA, Émile – Mes Haines. In Émile Zola – **Œuvres complètes**. MITTERAND, Henri, ed. Paris: Cercle du Livre Précieux, imp. 1968. Tomo X, p. 42.

esta vontade de inefabilidade alicerçou a comunhão entre artistas de que a “palavra” das suas obras lhes estaria inteiramente consagrada, sendo que apenas estes estariam na total condição de a afirmar. Não caberia ao fruidor compreendê-las, mas sim vivê-las. Na prática, isto veio a revelar dissensões entre as críticas de escritores, e os artistas criticados. Estes últimos adulteravam e sugeriam melhorias, acrescentando complementarmente informações que escapavam à crítica. A crítica mostrava-se infuncional e revelou a plurivocidade da arte. Consequentemente fechou o absolutismo académico e emancipou a subjectividade⁵⁴⁵, possibilitando ao humano a recriação da obra sem condicionalismos complementares e pré-definidos.

4.2.2 As ideias pré-concebidas de beleza

A ideia de belo presente durante toda a história da arte até ao século XX, mais concretamente até Duchamp, explica as razões do Academismo e as regras de representação. O belo é uma ideia geral transportada para um conjunto de cânones, regras prescritivas ou características, que permitem reconhecer produtos naturais ou humanos como belos. Deste modo, a beleza é encarada como o que pode suscitar um sentimento estético: ser sensível à beleza é manifestar uma emoção particular que, se for sensível, comportará certamente também uma dimensão intelectual e levará a uma atitude reflexiva. A máxima “os gostos e as cores não se discutem” não faria então sentido num universo onde a universalidade não se discute, não por o belo não ser um conceito e logicamente não se definir, mas porque a arte era essencialmente uma afirmação prática e não teórica, mormente ligada aos ditames impostos, que deveria coincidir com os atributos do ser e da divindade, com o valor, com o bom, o bem e o verdadeiro.

A partir do século XVIII considera-se que a arte é a criação de coisas belas. Este aforismo parece contrariar a afirmação de uma sensibilidade partilhada, com respeito pela beleza. Contudo, quando se afirma que uma coisa é bela, estamos a exigir dos outros esse mesmo sentimento, procurando então fazer valer universalmente esse ponto de vista. A

⁵⁴⁵ cf. BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 164.

teoria kantiana sobre o juízo do gosto esclarece este assunto. Kant estabelece uma aproximação entre o que é particular e o universal. Para ele, o particular funde-se no universal: “Le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d’une satisfaction universelle.”⁵⁴⁶. Esta universalidade será um senso comum estético, em que o belo não é uma qualidade própria da obra de arte, mas está no julgamento que o fruidor possa fazer desta. A capacidade de transformação do particular em universal, segundo Valério Rohden⁵⁴⁷, advém da possibilidade que cada um de nós terá de atribuir aos outros a capacidade que se encontra em nós de comunicar os conhecimentos.

Todos os conceitos que não são mais do que a objectividade estão vinculados à subjectividade que é do domínio das significações e da intuição. O sentimento estético aparece, com efeito, como susceptível de produzir um acordo entre as pessoas. O belo pode então ser objecto de uma satisfação universal. Podemos assim perguntar se essa satisfação é a finalidade última de todas as obras, ou se ela não é apenas um fim intermediário. Por outras palavras, levar-se-ia ao público uma mensagem, por meio de um somatório de condições, a que chamamos o belo. Segundo este último ponto de vista, poderíamos associar a ideia de belo à de comunicação, muito embora isso possa levantar alguma incongruência com este trabalho, na medida em que suporia uma contradição, já que na actualidade artística a ideia de uma não-comunicação ficaria inviabilizada, porquanto o belo, mesmo tomando novas definições, persiste. Ora, a questão central que aqui se assume é a da distinção entre o belo clássico e o belo moderno. Assim, podemos dizer que o belo clássico era fomentador de uma possível comunicação, em virtude de lhe estarem associadas diversas exigências, já aqui referidas anteriormente.

A beleza era sustentada, em primeiro lugar, pela perfeição das coisas, quer dizer, pela máxima definição da obra, a qual implica a correcta proporção e a harmonia entre os seus elementos. Em segundo lugar, esta integralidade da obra deveria permitir a máxima clareza, ou seja, deveria facilitar a apreensão das mensagens a transmitir e abrir caminho para a sua compreensão. A obra de arte estava inserida num processo de visualização, que apenas seria atingível por meio da sua melhor resolução. O modo académico deveria

⁵⁴⁶ KANT, Emmanuel – **Critique de la faculté de juger**. 3ª ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974. (Bibliothèque des Textes Philosophiques). p. 55, 56.

⁵⁴⁷ ROHDEN, Valério – Aparências estéticas não enganam - Sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant. In DUARTE, Rodrigo – **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte: UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais], 1998. p. 69

permitir o “visualmente comum”, ou seja, aquilo que está directamente acessível ao comum dos fruidores. Eco, a propósito da interpretação da estética do organismo de São Tomás de Aquino, refere:

«Existem homens de diferentes estaturas e proporções; no entanto, para além de um certo limite e aquém do mesmo já não se tem a natureza humana verdadeira, mas apenas uma anormalidade. Esta forma de perfeição pode ser reconduzida para o outro critério de beleza, a *integritas*, que deve ser entendida precisamente como a presença, num todo orgânico, de todas as partes que concorrem para defini-lo como tal. Um corpo humano é disforme se falta um dos seus membros e chamamos feios aos mutilados porque lhes falta a proporção das partes em relação ao todo»⁵⁴⁸.

Esta ideia, perfeitamente aliada a uma concepção académica, encontra-se em total oposição à modernidade artística, que desrespeita tal preconceito.

Como é evidente, qualquer classicismo revivido ou não tinha por obrigação cumprir um determinado objectivo – atingir a beleza das coisas. Ora esta concepção é colocada de lado na modernidade, não só em virtude dos valores que se opõem ao conceito de belo (independentemente do feio se tornar belo), mas também pelas intenções da própria estética moderna, que visa a produção de obras com a única finalidade de proporcionar prazer estético:

«(...) a acção que produz um efeito não se efectua sem um fim. (...) Por este motivo uma obra de arte (a obra da *ars*, da técnica em sentido lato) é bela se é funcional, se a sua forma é adequada ao objectivo (...) Um artista que construísse um serrote de cristal, apesar do belo efeito obtido, faria substancialmente uma obra feia porque o objecto não responderia à sua função e não serviria *ad secundum*. O corpo humano é belo porque é estruturado segundo uma conveniente distribuição das partes»⁵⁴⁹.

Precisamente, a arte anterior ao século XX, de um modo geral, pretendia alcançar um objectivo que ia de encontro à forma como essas obras eram representadas. Portanto, não interessava tanto o conteúdo, mas mais a relevância exterior, de modo que o belo era ditado pela sua forma exterior e nunca pelos seus conteúdos. Já a arte do século XX, segundo a perspectiva de Eco, podemos dizer que é feita por não cumprir uma função.

⁵⁴⁸ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁴⁹ *idem, ibidem*, p. 111.

4.2.3 Pós-academia, o princípio da subjectividade

O século XIX representa uma época charneira na história da arte. Herdeira de correntes dominantes de períodos anteriores, que passam pelo Romantismo, por um lado, e pelo Neoclassicismo, por outro, indo até ao nascimento do Impressionismo.

Ainda muito marcado pela tradição académica, o século XIX é caracterizado pela persistência das estruturas que constituem o que chamamos “sistema de belas artes”⁵⁵⁰. Os artistas são levados a situarem-se em relação a este sistema. A maioria aceita as regras de representação impostas por este e obtém – geralmente – o aval do público e da crítica. Outros artistas sem reconhecer totalmente esse sistema, evoluem à sua margem e encontram dificuldades para fazer valer as suas obras. O artista depressa compreendia que lhe era impossível conciliar a originalidade e o respeito pelo ensino que seguira. Por conseguinte, no momento em que o Academismo começa a periclitir, a sua pintura ou escultura deixa de ser uma afirmação de talento ou de pesquisa, tornando-se uma demonstração de pura liberdade interior. A preocupação artística deixa de ser centrada no outro enquanto objectivo, para se fundar na originalidade e liberdade de criação. Esta mudança (que já vinha sendo preparada desde o Renascimento, quando a rebelião espiritual individualista e a laicização cultural trouxe o fim da “teoria” da imitação e a vinda do artista como autor original) é finalmente concluída quando o interesse particular e colectivo pretende registar plasticamente a experiência pessoal. Esta espécie de “egoísmo” que nutria o artista desta revolução, afasta o fruidor duma compreensão, mas começa a chamá-lo para a participação activa e não mais à simples interpretação dos condicionalismos plásticos impostos pela academia. Abre-se então a porta, para a validade individual de opiniões e a consequente variabilidade de significações. Começava a florescer a subjectividade.

Ingres (1780-1867) é um exemplo claro da recusa do Academismo. Em “Vénus em Paphos” (fig. 70), Ingres enobrece a sua obra: a nudez antiga coloca-a na prateleira da pintura de história, ponto mais alto da hierarquia de géneros respeitados pelo estilo Neoclássico. A principal preocupação do pintor é perseguir um ideal de beleza: o corpo da

⁵⁵⁰ O sistema de belas artes apoiava-se simultaneamente em princípios (respeito pela hierarquia de géneros; afirmar a primazia do desenho sobre a cor; aprofundar o estudo do nú; privilegiar o trabalho em atelier, em oposição ao trabalho em exterior; realizar obras acabadas; imitar os antigos, imitar a natureza) e instituições (escolas de belas artes; os salões; a crítica de arte).

Deusa destaca-se do quadro, em primeiro plano, graças ao seu tom de pele pálido e rosado. Existe uma distanciação que vai até às estranhas deformações do rosto, mas a referência mitológica é todavia discretamente introduzida por dois detalhes claramente visíveis, mesmo se secundários relativamente à figura central: a criança e parte do templo que se apercebe no canto superior esquerdo da obra. Acompanhar Vénus de Cupido, seu filho, é uma tradição iconográfica imemorial. Quanto ao templo, ele justifica o título: da legenda depreende-se que é em Paphos, vila da ilha de Chipre onde a deusa se refugiara quando a sua relação com Marte foi descoberta e ridicularizada por Vulcano, o seu marido.



Fig. 70 | Jean Auguste Dominique Ingres, *Vénus em Paphos*, 1852-53.

Mas Ingres, se tentou de algum modo imitar a natureza, também se afastou de qualquer atitude ilusionista da mesma. Ele aplica os pressupostos acadêmicos, mas recusando-os. As suas obras rompem com a harmonia, não fazendo um erro técnico (que não seria aceitável), mas afastando o princípio da harmonia sistemática. Este procedimento em Ingres é de uma delicadeza extraordinária, demonstrativa de uma ruptura canónica. Esta insinua-se discretamente em alguns elementos da obra, de modo que o espectador habituado não sonhava sequer descobrir tais alterações. Ingres, na “Grande Odalisca”⁵⁵¹ (fig. 71), experimenta fazer um compromisso entre as regras acadêmicas de representação

⁵⁵¹ Odalisca é uma palavra de origem turca (*odalik*, “criada de quarto”) utilizada para caracterizar uma escrava de harém.

e alguns efeitos marcantes, colocados em relação com essas regras. A técnica é perfeitamente conseguida, nenhum detalhe parecendo escapar à beleza académica. No entanto, uma particularidade “destrói” a harmonia: a única personagem, que é uma escrava ao serviço das mulheres do sultão, tendo o dorso virado, olha directamente para o espectador, com um ligeiro sorriso. Deste modo, o espectador é tomado de surpresa, mudando radicalmente o seu papel, tornando-se activo, em vez da passividade normal anteriormente requerida. A acção é considerada como nefasta ao visitante dos Salões. Além disso, o “universo” académico é corrompido, por causa da aproximação a esta convivência. A obra torna-se activa: a relação histórica deixa de ser a sua intenção principal. Pouco importa também a técnica perfeita do pintor: o olhar do espectador está concentrado sobretudo sobre o olhar da mulher. Esta obra não só levanta problemas relativos à plasticidade e à temática da obra mas também problemas eminentemente ligados ao conteúdo ou, se quisermos, à possível mensagem que se pretende fazer passar. Aquela representação seria a tradução visível de algo que o público não conseguia resolver. A novidade de tal atitude levantava a questão do sentido da obra: que significado estaria conexo àquela abordagem plástica? A impropriedade da forma conduzia à incoerência do conteúdo.

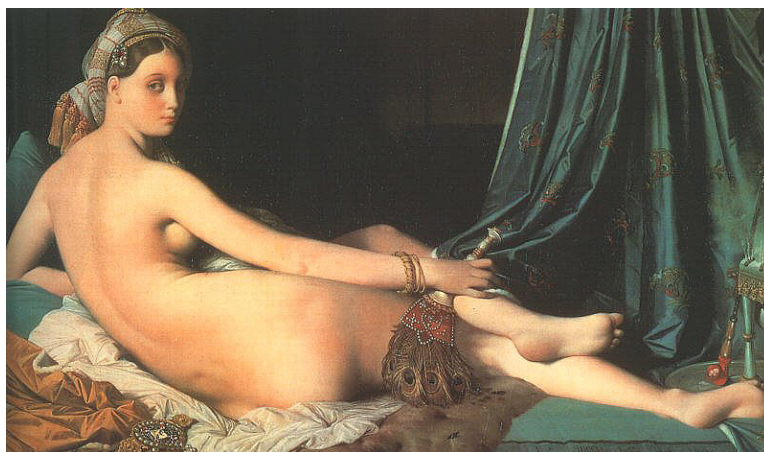


Fig. 71 | Jean Auguste Dominique Ingres, *A grande odalisca*, 1814.

“A grande odalisca” é um bom exemplo daquilo que ambicionava ser a arte. Nesta obra, a irreverência de Ingres em se desviar da plenitude académica é apresentada ao espectador como se a representação fosse uma irrealdade, de que seria necessária uma propositada explicação, porque, embora ela possuísse elementos adjacentes ao Academismo, não se explanava a si própria como vinha acontecendo com toda a arte

académica. O espectador, incentivado a agir activamente na obra, deveria recriar o mundo do artista e procurar toda a realidade que encerrava. É a partir deste momento que começa a estar mais presente o valor da obra assente na significação do fruidor o que acentua a decadência “comunicacional” das obras de arte.

Também a estranha beleza da perfeição da obra de Ingres é indicadora desta “rebeldia”. Os seus maneirismos eram mais do que simples alongamentos físicos, pretendendo não a estimulação do uso das formas, mas sim levar-nos a aceitar a forma como real, como classicamente perfeita. São disso exemplos a falta de harmonia corporal da “Vénus em Paphos”, como também o alongamento vertebral da “Grande Odalisca”.

A estética do século XIX é criticada por todos os estilos não oficiais e as regras da estética foram libertadas da sua pretensão ao sublime. O sublime e o belo decaíram perante diferentes estéticas que possuíam o seu estilo particular, mas unânimes quanto à originalidade de que o estilo académico era incapaz de “evoluir”.

A modernidade⁵⁵², graças ao período impressionista, consegue “abater” as últimas barreiras do Academismo, através do princípio do acesso directo à obra e à impressão. A inteligência é favorecida pela imaginação dos artistas, que oferecem as suas técnicas ao serviço de uma visão diferente do mundo. A adesão popular dá uma estocada final à afronta académica, demonstrativa e pomposa, mas sobretudo cada vez mais afastada do público.

Entretanto o Academismo aparecia sob novos traços, de um modo pouco fiel às suas origens. Aparecia mais indirectamente, quer dizer, moderno e individualista. A arte tornou-se cultural e o Academismo fez a sua reaparição sob a forma das *avant-garde*, que provocaram uma nova investida, não da perfeição, como foi o caso no seu passado, mas da originalidade. A todos os níveis, os valores modernos da sociedade transformaram-se, numa realidade dificilmente controlável, segundo o princípio do individualismo. A novidade e a ausência aparente de regras de representação foram as bases da estética moderna.

Fazendo o ponto da situação, a história do Academismo passa desde logo pelo período italiano, que o marcou profundamente. O *Quattrocento* foi uma época artística graças ao Renascimento. A arte, e sobretudo a pintura, pôde obter uma forma de

⁵⁵² O mundo moderno começou principalmente por dois impulsos, são eles, a Revolução Industrial e a “revolução” política causadora do nascimento da democracia na América e em França. Estes dois factores também influenciaram o Impressionismo como uma arte de renovação.

independência criativa em relação ao poder. A arte era apenas oficial, situação contrária ao humanismo nascente e confirmado ao longo dos séculos XV, XVI e XVII. A pintura necessitava de uma estrutura mais adaptada, mais “moderna”. O poder e a religião ditavam as regras da arte, baseadas num espírito decorativo e místico. O pintor deveria “humilhar-se” frente às suas obrigações sociológicas impostas.

O progresso (na técnica, na cor, na temática, etc.) e a centralização parisiense marcam o início do declínio das academias, tal como foram pensadas no século XIV. O ensino dos mestres começava a cair em obsolescência. Em França, a Revolução Francesa não permitiu a emergência de novas tendências, novas estruturas, novas academias. As novas formas “académicas” tomaram o passo sobre a academia, fazendo desta última um trampolim para uma glória pessoal. A criação já não pressupunha o génio como único modo de expressão, e a passagem obrigatória pela academia justificava-se cada vez menos.

A comunidade de criadores que fez a academia tinha desaparecido, dando lugar a uma agitada coabitação entre os indivíduos inteiramente devotados à sua justa causa. Os alunos ficam reféns, a fim de dar mais peso à importância desta ou daquela posição. A academia, politizada, já não tinha as qualidades requeridas para acompanhar a criação artística e o pintor ou aprendiz a pintor foi obrigado ao individualismo, muito próprio do artista romântico, que previa um regresso à natureza e nutria uma enorme paixão por tudo quanto pudesse fomentar a inspiração, fosse ela o amor, o medo, o período helenístico, romano, a Idade Média, a liberdade, a vitória, etc. Por esta razão é nos difícil atribuir uma única definição ao Romantismo, visto que ele abarca uma sequência de momentos e de géneros. Uma coisa tornou-se certa: houve um desprezo absoluto pelas disciplinas intelectuais, valorizando-se antes a imaginação e a expressão individual, contrariando-se o conceito de expressão tido até aí, associado a uma perfeita consonância com a natureza. A arte deveria ser nobre e impressionante, mas esta ideia começa a encontrar adversários e a arte deixa a “colectividade” para se centrar na expressão individual, ou seja, na “emoção pela emoção”⁵⁵³. Esta característica contribuiu no fruidor para a valorização da subjectividade.

O ideal imaginário do Romantismo, em certa medida levado à prática por artistas de “sentimento”, que pretendiam de algum modo uma fuga à realidade, foi contestado por um novo movimento que emergia – o Realismo. Se as tradições académicas foram alvo de

⁵⁵³ JANSON, Horst – **História da arte**. 6ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 1998. p. 575.

grandes batalhas para serem ultrapassadas, também o Realismo teve de lutar para se afirmar como uma atitude programática. Apesar de pretender substituir as regras instituídas anteriormente, o Realismo adicionou-lhe outras. Com o seu aparecimento surgiram algumas questões: o que é que o artista deve visualizar, o mundo ideal ou o mundo real? Ou, de outro modo, o mundo tal como o sonhamos, ou o mundo tal como ele é? E ao fruidor o que competirá perceber, a imagem enquanto representação de uma situação vulgar, ou a análise do seu conteúdo?

A arte sempre teve a preocupação de coincidir com o real, mas, antes da autonomização da estética, o belo era o verdadeiro, havendo pois a coincidência dos valores verdade e beleza. O Realismo vem contrariar esta ideia, porque já não interessavam os temas históricos e religiosos e todas as suas regras de representação, mas sim a “realidade natural”, uma espécie de Naturalismo, com a objectivação do real, quer dizer, de tudo o que rodeava o artista. A realidade social foi o mote para esta nova atitude, em que se aceitavam todas as condições sórdidas da vida real. O Realismo conta histórias da realidade social em ensaios pictóricos. É uma espécie de registo factual de cenas sociais, cabendo à fotografia o mesmo papel.

As regras da produção mantinham-se, mas agora com outro intento: efectivar plasticamente a experiência directa do artista. O melhor representante e o primeiro iniciador deste movimento, Gustave Courbet, mostrou como esta expressão se devia apresentar perante um público ainda muito fechado à mudança. A sua obra “Os britadores de pedra” (fig. 72) é uma clara demonstração desta mudança que Courbet ambicionava. Uma obra nunca fora assente numa temática tão “vazia” como esta. Uma representação “vulgar”, de um acontecimento do quotidiano era algo impensável. Mais do que isso, as feições das personagens não estão visíveis, o que era tido como uma falta de destreza artística.



Fig. 72 | Gustave Courbet, *Os britadores de pedra*, 1849.

Estas características como tantas outras estavam associadas a um simbolismo implícito. Ora, é por esta razão que se refere que os realistas deixaram umas regras para empregarem outras. Afinal, a história da arte sempre viveu deste continuado ciclo de renovações, tentando constantemente impor umas razões em detrimento de outras. Mas não se trata aqui de avaliar se o Realismo foi ou não a continuidade de um determinado conceito artístico, mas sim considerá-lo como um movimento ao qual estaria presente a ideia de transmissão de uma mensagem, ainda que sob forma simbólica. Este simbolismo é notório na obra “O atelier do pintor” (1855), onde Courbet inaugura este peculiar modo simbólico, fazendo concordar a objectividade pictórica com mensagens simbólicas. Este simbolismo, mesmo antes de o ser, é uma representação, agora sim, de algo que todos conhecem, porque se trata de realidades próximas da vida dos espectadores. A observação destas obras confere um determinado grau de compreensão, em virtude da sua imediatividade representativa. Mas, quando essa representação toma o lugar de outra realidade, sob a forma de símbolos, a obra cria uma distância relativamente ao espectador. Ao fruído, ela suscita a performance mental e uma reconstrução da situação representada. Por exemplo, a obra “Interior do meu atelier, uma alegoria real, resumo de sete anos da minha vida de artista” atrás designada “O atelier do pintor”, ainda não foi totalmente descodificada, o que explica o quão herméticas são algumas obras realistas. A obra adquire o estatuto de um ecrã como dispositivo semiológico.

O “Salão dos Recusados” (Maio de 1863) marca o fim da academia, de todas as academias, qualquer que seja o estilo considerado. Pouco a pouco, a *avant-garde* torna-se a referência da criatividade e esta é válida para todas as artes. Em favor da originalidade, a *avant-garde* descrevia uma sociedade, uma vida com um maior realismo. O abandono do “sublime” e do “genial” coincidia com a modernidade e a industrialização. O mesmo

público, que algum tempo antes se agarrava aos cânones académicos, acaba por abandoná-los em poucos anos e os Salões caem em desuso, visto que estes já não conseguiam renovar-se para fazer frente aos avanços impressionistas. O público, democratizando-se, necessitava de um outro discurso, que começava a emergir, por parte do outro público (os críticos, os historiadores, etc.),

A aparição do Impressionismo muda a definição de artista e do génio. Só com o Impressionismo o Academismo é realmente destronado, e é neste momento que temos claramente duas opiniões estéticas completamente opostas, o que inevitavelmente exacerba ainda mais os artistas. É apenas neste período, pela mão do crítico Louis Leroy⁵⁵⁴ (1812-1885), que, pejorativamente, os impressionistas foram comparados aos arabescos de “Impressões do Sol Nascente”⁵⁵⁵ (1872), obra exposta no estúdio do fotógrafo Nadar⁵⁵⁶ (1820-1910), e é a partir deste momento que o público, por comparação, visualiza os dois lados possíveis da arte. Colocando em confronto estas duas atitudes, torna-se notória a grande diferença que as separa. A luta pela continuação da arte e por uma nova expressão artística substituiu a nostalgia esclerosada da realidade ilusória. A exaltação da luz a que o Impressionismo deu primazia converteu-se, deliberadamente ou não, num primeiro indício de destruição dos ideais realistas.

O público, ainda muito condicionado pelo ideal de beleza das academias, tem nas obras impressionistas um sistema de referência, mas a primeira coisa que surge entre estas duas formas de expressão é precisamente a dificuldade em se poder estabelecer uma comparação. Em parte, esta confrontação das obras terá ocasionado a primeira divergência entre estas duas atitudes. Só por comparação se pode “medir” e os mais cépticos utilizaram este argumento, para fazerem valer as suas ideias conservadoras. Mas os mais cépticos, rapidamente também se aperceberam de que a história da arte nunca estabeleceu um sistema de comparação para julgar e encontrar o verdadeiro génio entre os maiores mestres do Renascimento e Manet. Mas, tornada a arte visual e não mais simbólica, a pintura, com

⁵⁵⁴ Louis Leroy era jornalista, pintor de género, gravador e autor dramático. A sua actividade como crítico de arte foi desenvolvida no jornal “Gaulois”, mas foi no jornal satírico “Charivari” (1832-1937), que Leroy em 1874 se consagrou, como sendo o criador do termo “impressionistas”.

⁵⁵⁵ A crítica à obra de Claude Monet (1840-1926), “Impressões do sol nascente” é a prova do cepticismo que vigorava para este tipo de obras. «Que represente cette toile? Voyez au livret. Impression, soleil levant. – Impression, j’en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l’impressionné, il doit y avoir de l’impression là-dedans... et quelle liberté, quelle aisance dans la facture! Le papier peint à l’état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là.» in LEROY, Louis, **Jornal Charivari**. (25 Abr. 1874). Cit. por IMDAHL, Max – **Couleur: les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay**. Paris: Maison des sciences de l’homme, 1996. p. 196.

⁵⁵⁶ Pseudónimo de Gaspard-Félix Tournachon.

a “revolução” impressionista, revisita uma por uma todas as regras académicas de representação, para comprovar e fundamentar a sua validade, em detrimento de uma arte gasta. De facto, as obras impressionistas não deixam de ser figurativas e até certo ponto “realistas”, visto que morfológicamente mantêm-se estruturalmente apegadas a ideais de harmonia e composição. Há no entanto, com a nova geração de pintores, também o aparecimento de uma renovação plástica, com a introdução de novas técnicas e conceitos, surgindo novos preceitos normativos. Sem mudarem, digamos, a morfologia da obra, os impressionistas abrem espaço para a criação de uma crise expressiva, e se o Renascimento foi ampliação, o Impressionismo foi ruptura. O artista tinha-se finalmente liberto, tal como Manet dizia: «Je peins ce que je vois, et non ce qu'il plaît aux autres de voir»⁵⁵⁷.

O Impressionismo mudou radicalmente a percepção das obras ao longo do século XIX. Frente à tecnicidade pomposa do Academismo, os impressionistas iam directamente ao essencial, ao mais simples, descurando a visão documental, sem qualquer tique mecanicista de mimetismo da realidade. Porém, se eles se afastaram dos ideais do Academismo e se dotaram as suas obras de uma grande personalidade e de uma dimensão imponderável – o seu mistério inerente –, também não é menos verdade que aumentaram a distância que separa a obra do fruidor. A subjectividade cromática, a fluidez das formas por vezes levada ao extremo dificultavam a compreensão da obra. A “Festa do 30 de Junho de 1878 na rue Saint-Denis” (fig. 73), de Claude Monet (1840-1926), é uma obra demonstrativa desta exaltação, ainda notavelmente mais acentuada na obra “O Aven no Bois d’Amour” (fig. 74), do pós-impressionista Paul Sérusier (1864-1927).

⁵⁵⁷ Édouard Manet, citado em <http://www.impressionniste.net/> [Consult. 17 Jan. 2006]



Fig. 73 | Claude Monet, *Festa do 30 de Junho de 1878 na rue Saint-Denis*, 1878.

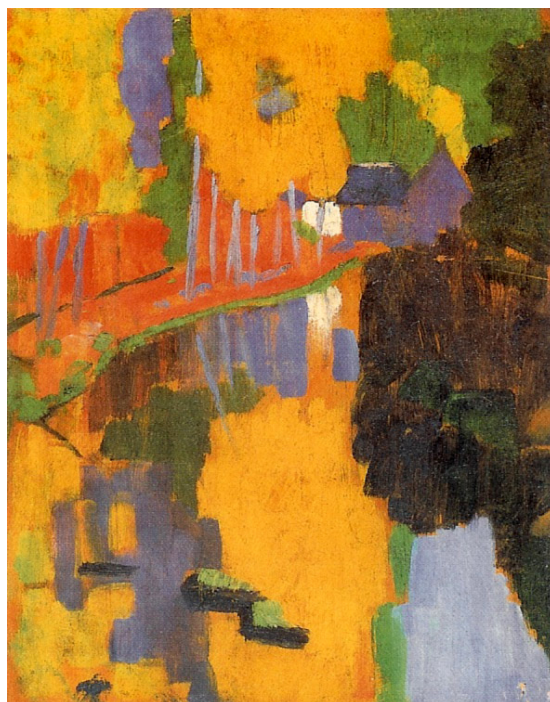


Fig. 74 | Paul Sérusier, *O Aven no Bois d'Amour (O talismã)*, 1888.

Os impressionistas, quando abandonam o atelier, desconstruem o “cubo albertiano” e libertam-se das ideias pré-concebidas do motivo, optando pela construção rápida e descobrem as possibilidades que a luz oferece à natureza, nos vários momentos. Assim, as variações de cores eram fundidas por justaposição numa só cor e tudo o que era pintado dava uma sensação de facilidade genial, as composições eram cortadas ou dispersas e as sombras ou adquiriam tonalidades invulgares, ou tornando-se ausentes, prevaleciam como forma de uma valorização lumínica, técnica a que Jan Vermeer (1632-1675) já se tinha dedicado.

Mas a grande diversidade de estilos produzidos por um grande número de génios pictóricos acabou por convencer uma parte dos cépticos relativamente aos progressos feitos, tanto que muitos foram aqueles que experimentaram a aparente “facilidade” da paisagem e da natureza morta dos impressionistas. Isto foi o resultado da inovação perfeitamente dominada e não da luta que poderia ter havido entre as academias e os outros. O desenvolvimento deste sucesso, aumentado por uma inovação sempre renovada até Marcel Duchamp e Wassily Kandinsky (1866-1944), não permitia a sobrevivência do estilo académico.

O Impressionismo fez surgir o culto do novo, que conduziu forçosamente à oposição entre *avant-garde* e estilo académico. O público não considerava mais os mestres oficiais como académicos, porque as artes que lhe apresentavam, já não eram acessíveis. Podemos dizer que o Impressionismo conduziu a uma forma de subjectividade revolucionária, que é considerada como fazendo inevitavelmente parte do processo artístico, como um ideal totalitário e um dado absoluto. O fruidor, agarrado a esta subjectividade, não mais vê as obras segundo o legível, mas sim pelo visível, o meramente observável. Começava portanto a nascer uma nova era, que viria a determinar a arte tal como hoje a conhecemos, em que a obra de arte se afirma ela mesma como tal, deixando de ter uma função utilitária. Na medida em que se entra no campo da intersubjectividade, começa a delinear-se uma dificuldade de definição oficial ou jurídica de obra de arte.

No século XX, o papel das academias é praticamente nulo e isto poderá explicar-se por duas causas; em primeiro lugar, graves dissensões entre os diferentes artistas, que viam no reconhecimento académico a concessão de um poder teórico e prático. A outra causa provém da grande profusão de estilos e, por consequência, do número de confrontos que as academias teriam de suportar. As regras académicas de representação sentiram-se incapazes de acompanhar o desenrolar das vicissitudes artísticas. Os museus herdaram a política do estado que investiu fortemente na compra e na constituição de colecções. Ademais, o museu representa a melhor montra do “bom gosto”. E os directores dos museus viram o seu papel aproximar-se da crítica de *avant-garde*, porque a função do museu não é somente educar, mas também evitar que seja oferecida à população uma política cultural académica repetitiva.

O século XX acabou por conceder à arte académica o mais pequeno papel do panorama artístico. Estava aberto o caminho para a modernidade do século XX.

4.3 O século XX e a viragem do milénio causadores de uma nova arte

Se a arte existiu com o “Homem de Lascaux”, isso significa que ela já era uma forma de expressão indispensável ao humano. Segundo René Huyghe⁵⁵⁸, a necessidade de uma explicação para o facto da arte ser tão essencial ao desenvolvimento harmonioso do humano, criou um lugar na psicologia: a disciplina de Psicologia da Arte. Esta veio complementar a história da arte e a estética, trazendo explicações para questões até então pouco estudadas.

Então haverá lugar a uma forma experimental de abordar a arte? O essencial é então, não a peça de arquivo, mas sim a obra, ela mesma oferecida à nossa leitura e deixando decifrar o que o homem quis colocar consciente ou inconscientemente dele mesmo e do grupo humano ao qual ele pertence. Enfim, a obra coloca em jogo não somente a psicologia do artista, mas também a do espectador.

É neste espírito que se procura uma aproximação às artes plásticas contemporâneas, evidenciando-se alguns movimentos do século XX até à actualidade e referenciando-se algumas obras para, através da compreensão da “linguagem” plástica, permitir uma análise em termos de expressão, comunicação e um entendimento da contemporaneidade artística e sua repercussão em termos comunicacionais. Porque não se pretende uma colectânea em formato de resumo, não serão abordadas todas as atitudes artísticas de forma individual; no entanto, podem-se tecer algumas considerações de forma generalista, sobretudo sobre o modo como ideologicamente nasceram, se desenvolveram e como se apresentam na actualidade. Não interessa pois rigor cronológico, pelo que não houve a preocupação de classificar cronologicamente essas tendências artísticas.

Também não se pretende que este tópico seja um estudo exaustivo da história de arte. Interessa antes compreender que o século XX transformou o conceito de arte e de obra de arte e que esta mutação se reflecte em termos “comunicacionais”, propiciando o desenvolvimento de novas linguagens, condicionadoras da transmissão de mensagens. Como Skapinakis nos indica:

«Essa alteração consistiu, precisamente, na eliminação de características eminentemente visuais e descritivas que, através do tempo, fizeram da pintura a mais acessível das artes. Alterando uma concepção tradicional de pintar como um acto de

⁵⁵⁸ cf. HUYGHE, René – **O poder da imagem**. Lisboa: Edições 70, D.L. 1998. (Arte & Comunicação; 29). p. 18.

descrever e não de inventar, suprimindo progressivamente o assunto, a pintura moderna restringiu a comunicabilidade do quadro na medida em que lhe retirou o suporte do imediato entendimento. A linguagem pictórica resultou, assim, particularmente inacessível»⁵⁵⁹.

Servirá a primeira parte deste ponto como um elo de ligação para a fundamentação da segunda, “Actualidade artística - Uma proposta de decadência”⁵⁶⁰, na medida em que se averiguará as transformações e as suas consequências ao nível da percepção, apreciação e compreensão artística, exaltando os dogmas modernistas que «(...) insistem em que a qualidade estética de um quadro, a sua beleza, não dependem do seu poder descritivo (factor de acessibilidade e comunicabilidade). Mas interessará lembrar que o poder descritivo de uma obra de pintura não lesa, por definição, a sua qualidade estética, não lesa, necessariamente, a sua beleza»⁵⁶¹.

4.3.1 Ausência de cânones – Arte sem leis universais

Cada época traz a sua contribuição diferenciada à história da arte. Vemos assim sucederem-se períodos que conduzem ao Romantismo, ao Realismo, ao Simbolismo, etc., por vezes com revivalismos passageiros a antigas referências, como o rigor clássico. A arte vive de contrastes, de oposições, mas também de afirmações e de certezas temporárias. Logo que uma forma de expressão esgotou todos os recursos possíveis numa dada direcção, para seguir em frente, não lhe resta outra alternativa que orientar-se num novo caminho.

A história da arte revela que do século XV ao século XIX era solicitado à obra de arte que representasse qualquer coisa, ou nas artes não figurativas (como a música, e.g.), que ela fosse a tradução de um sentimento, de uma paixão. Hoje, a obra de arte ultrapassa o simples estágio da imitação e vira-se para outras relações e novas formas de estruturação,

⁵⁵⁹ Conferência no âmbito do I Salão de Arte Moderna, SNBA, em Outubro de 1958. cf. SKAPINAKIS, Nikias – Inactualidade da arte moderna. **Seara Nova**. Lisboa: Seara Nova. (1958). pp. 16, 17.

⁵⁶⁰ cf. *infra*, sec. 4.3.2, pp. 344-363.

⁵⁶¹ Conferência no âmbito do I Salão de Arte Moderna, SNBA, em Outubro de 1958. cf. *idem, ibidem*, pp. 17, 18.

que não são obrigatoriamente informacionais de uma realidade, mas mais estéticas de uma sensibilidade: «Se a representação *significava significar*, o primado estético da modernidade impôs a *insignificância dos significados*»⁵⁶². Por exemplo, «Um retrato assinado por Rembrandt tinha por objectivo informar alguém sobre as formas do rosto de determinada pessoa nunca vista antes pelo receptor, embora hoje o mesmo quadro transmita, antes, a imagem de uma concepção estética»⁵⁶³. A arte assume-se então, como uma fractura e negação empolada das tradições clássico-renascentistas; não porque seja deliberadamente concebida desse modo, mas porque efectivamente corresponde a essa realidade de mudança.

Desde o princípio do século XIX que algumas rupturas começam a aparecer no seio da estética tradicional, susceptíveis de exercer uma força no sentido de uma viragem na história da arte. Não se trata de um restabelecimento da problemática da representação, mas sobretudo de dar uma melhor impressão do real e de contestar eventualmente a hierarquia de géneros. Mas os artistas do século XIX pouco modificaram os métodos de representação do mundo sensível. Esta grande modificação na arte apenas se verifica no século XX com a arte moderna, que destrói todas as convenções.

A invenção da fotografia, que começa a ser tomada como uma arte maior pela arte contemporânea, provoca uma verdadeira crise de confiança em alguns criadores. A descoberta deste cómodo meio de reprodução encontra-se talvez na reflexão de Paul Cézanne (1839-1906) e terá contribuído para o reforço da singularidade da visão pictórica. Com efeito, ao contrário da fotografia a preto e branco da época, o mestre de Aix⁵⁶⁴ considera que a cor, pelas suas variações de intensidade, permite recriar um espaço em perspectiva e experienciar melhor as coisas. Ele pensa em termos de mancha e de contrastes cromáticos, por isso ultrapassa a estética romântica, mas, como esta, também fica preocupado com a organização do quadro.

À morte de Cézanne, em 1906, esta concepção da arte vai desenvolver-se consideravelmente e dará lugar, por um lado, a um interesse pela estrutura dos elementos da natureza, ultrapassando por vezes o objectivo inicial da representação (veja-se a análise cubista); por outro lado, ao destaque dado à cor (vejam-se o Fauvismo francês e o

⁵⁶² CONDE, Idalina – O sentido do desentendimento - Nas bienais de Cerveira: arte, artistas e público. **Sociologia – Problemas e práticas**. Lisboa: Publicações Europa-América. n.º 2, (Mai. 1987). p. 48.

⁵⁶³ COELHO NETTO, J. Teixeira – **Semiótica, informação, comunicação: diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates; 168). p. 166.

⁵⁶⁴ Aix-en-Provence, França

Expressionismo do Norte da Europa). Uma primeira revolução é trazida então pelos fauvistas e cubistas: as cores e as formas não fazem mais referência à natureza objectiva e a perspectiva, bem como a ilusão do volume, já não têm importância.

“Les demoiselles d’Avignon” (fig. 75), de Pablo Picasso inspiradas na sua composição pelas “Baigneuses” de Cézanne⁵⁶⁵, chocam os primeiros espectadores pela desproporção dos corpos e pela singularidade não habitual da fealdade das caras. O Cubismo que se seguirá atinge uma decomposição cada vez mais avançada: os pontos de vista acabam por se multiplicar no interior de uma mesma tela e a desarticulação extrema do conteúdo é uma característica do Cubismo Analítico.



Fig. 75 | Pablo Picasso, *Les demoiselles d’Avignon*, 1907.

O século XX é um século de *avant-garde*, sendo a originalidade sinónimo de talento. Durante o período das academias, era a técnica que tinha o favor do público. Agora, a ausência de regras é a regra, portanto o artista deve encontrar o seu espaço, o seu discurso, de modo a ser reconhecido como tal. O artista é aquele que cria e não aquele que imita. Agora, já não há mais nada para imitar, porque as regras de representação desapareceram, o que leva a arte a um extremo de “desconstrução”. Esta desconstrução vem em certa medida reduzir um determinado universo artístico (o das regras) por meio da

⁵⁶⁵ Apesar da obra de Cézanne ter influenciado a composição das “Demoiselles d’Avignon”, esta surgiu de uma interpretação (em espelho) da metade esquerda de uma gravura de Marcantonio Raimondi (c. 1480- c. 1534) referente à obra “Julgamento de Páris” de Rafael.

introdução de novos conceitos simplificados, promovendo deste modo a ampliação do conceito arte.

A transição para uma modernidade implicaria necessariamente uma nova perspectivação não só do artista mas também da própria sociedade com um certo grau de confiança e de esperança. Porque a arte não vive para si, mas encontra-se interdependente dos seus públicos, seria descuido não os considerar, como uma peça fundamental na proliferação de novas vertentes artísticas. Se a arte “evoluiu”, foi porque existiram condições sociais favoráveis a tal renovação. O artista teve sempre em consideração os vários momentos históricos, aprendendo com eles. Só deste modo ele saberia o que mudar e que repercussões essas mudanças teriam no seio das distintas sociedades. No século XX, a arte implica sempre uma crítica do passado e uma projecção do futuro. Se a arte anterior ao século XX é rica em cânones, rica por isso na sua compreensão, já o mesmo não se poderá dizer da avalanche de formas expressivas que caracterizaram o século XX.

Houve uma passagem – sobretudo desde o nascimento da estética – de um estúdio em que a obra de arte era encarada como obrigatoriedade de representação [fruto de uma necessidade institucional (régia ou religiosa), ou ainda da “instituição” privada, que era a burguesia abastada]; para outro que cultiva o belo apoiado bem mais na individualidade, seja na afectividade própria do humano, seja nas suas vivências adquiridas.

O artista do século XX vive um processo de liberdade de expressão e de pensamento, mas entenda-se que esta mesma liberdade não é uma autonomia no sentido de independência técnica, porque ele está estreitamente ligado à modernidade científica e tecnológica. Por outro lado, o universo tecnológico permite ao artista uma ampla e variada selecção das tecnologias que melhor se adequam, contribuindo, desta forma, para uma melhor expressão plástica e tecnológica.

O afastamento da questão figurativa permite uma “evolução” graças às transformações formais: Piet Mondrian limitava-se às cores primárias com composição em trama; Kasimir Malevich, de um modo muito sensível, utilizou as formas simples que questionavam a existência do quadro e da pintura; no domínio da escultura, Constantin Brancusi (1876-1957) polia as formas para chegar à sua aprimorada expressão; o Minimalismo segue uma consciência estética, fazendo desaparecer da obra todo o vestígio do criador físico ou moral.

Se a actualidade se pauta por propósitos claramente mais abstractos, em detrimentos, de outras tendências mais figurativas, e se esta abstracção é notoriamente uma enorme ausência da plasticidade tradicional, optando antes por processos tecnológicos mais mediáticos e praticamente inacessíveis ao comum dos artistas, significa isto que se poderá estar bem perto do “fim da linha”.

«A pintura moderna está, historicamente, demasiado colada à abstracção como oposição à figuração. Os abstraccionistas geométricos (Kandinsky, Mondrian e Malevich) criaram um universo de uma abstracção demasiado intelectual e racional, devido ao rigor do seu método: a acção do ponto, da linha e do plano rigidamente controlados impedem qualquer imagem figurativa, em Kandinsky; o neoplasticismo de Mondrian que origina o signo na tentativa de criar uma ética para a pintura e de impedir a racionalidade da cor; e o célebre *Quadrado Branco sobre Fundo Branco* de Malevich, alertando para o perigo da esterilidade da abstracção geométrica poder levar a pintura para o seu próprio fim.»⁵⁶⁶.

Esta “negação”, que não terá levado ao fim da arte, mas com certeza a um estado de enorme pureza caracterizado pelo “não” da matéria, valorizando o implícito para recordar o explícito, vem contrariar o desígnio original da arte.

Encontramo-nos hoje perante uma metáfora artística, contribuindo para tal a liberdade de expressão imposta pelo artista por vezes de forma redutora, mas sempre existencial e correlativa. O artista, criador de formas, pretende incluir na obra atitudes que de certo modo valorizem ou revalorizem o seu *status*, enquanto humano criador, ou talvez antes recriador, da realidade que o envolve e que o suscita. A sua primordial tarefa é transpor a história e saltar do ontem para o amanhã, afastando-se do que é tido como natural ou habitual. É o procurar de novos mundos, novas vivências, novos ritmos, é o enriquecer, ampliando, todos os conceitos impostos, quer por uma revalorização e reformulação dos já existentes, quer pela formulação de outros novos, através de um somatório de situações criadas pelo artista, que são induzidos pela nova relação do artista com a sociedade e com tudo o que lhe está inerente, sendo pois a considerar a ciência a técnica e a sua valoração por parte desta dupla artista-sociedade.

A concepção da história da arte está inevitavelmente relacionada com a problemática do “fazer artístico”. É de notar que, passando de uma pintura dita tradicional para outras abordagens pictóricas, nomeadamente com o favor das novas tecnologias e a utilização de novos *mixed media*, também se passa de uma feitura mais “artesanal” para

⁵⁶⁶ VIVEIROS, Paulo – **A imagem à superfície ou a modernidade da pintura** [Em linha]. [S.l.]: Recensio, 1998. [Consult. 22 Jul. 2006]. Disponível em WWW:<URL:<http://bocc.ubi.pt/pag/viveiros-paulo-Cezanne-moderna.html>>.

uma concepção bem mais experimental, que marca as novas tendências da actualidade. É por força da experiência, diríamos antes experimentação, que a arte moderna se desenvolve, e este buscar e rebuscar de novas características, irá enriquecer definitivamente a história da arte. Este empirismo também evidencia a ausência de regras de representação na arte moderna.

As pinturas do passado colocam por vezes problemas de conservação, principalmente com a aparição de *craquelés* sobre a camada pictórica, ou de verniz, que fica amarelado e baço. Pelo contrário, nas obras modernas ou contemporâneas, nas quais a liberdade de expressão prima sobre a regra técnica, há um rejeitar dos pressupostos técnicos, negligenciando-se então a preservação e a perenidade da obra. Por um lado, os artistas estão despreocupados com a forma como as suas obras são realizadas, e sobretudo, não se prendem a questões de longevidade; por outro, condições científicas impõem tal devir. Por exemplo, as tintas acrílicas, surgidas nos Estados Unidos da América nos anos vinte, foram um produto criado para fins industriais, mas pelos finais dos anos cinquenta começaram a ser utilizadas na pintura. Era uma invenção cuja aplicação prematura às artes não estava estudada. As tintas sintéticas apresentavam uma certa instabilidade química, que veio a revelar-se em grandes alterações nas pinturas de artistas⁵⁶⁷ que as utilizavam, tais como David Hockney⁵⁶⁸.

Todas as manifestações artísticas pretendem uma renovação, mas esta só poderá existir se for tomado em consideração todo o passado histórico, pelo que também este tem forte influência no avançar e no ressurgir de novas ideias e novas concepções. Existe, como Clement Greenberg refere, uma continuidade artística em que «Without the past of art, and without the need and compulsion to maintain past standards of excellence, such a thing as Modernist art would be impossible.»⁵⁶⁹. Pode-se então dizer, que a obra do

⁵⁶⁷ Esta deterioração também é evidente em obras anteriores ao século XX, mas para estas, sempre existiu uma dedicação técnica. A falta de conhecimento levou inúmeras obras do passado a chegarem até nós com problemas. A mais mediática obra, talvez a mais envolta em controvérsia é a “Última Ceia” de Leonardo da Vinci. As suas experiências tecnicamente temerárias levaram ao seu quase desaparecimento, tão inadequadas que foram as suas inovações na preparação do fresco. Leonardo não pretendia que a sua obra acabasse por ser restaurada, adulterando a sua vivacidade inicial, por isso ele detinha grande cuidado com o aspecto técnico dos materiais, até porque, as suas obras eram realizadas sob encomenda, o que o sobrecarregaria de responsabilidade. O seu sentido de procura e inovação levaram-no a abrir um novo caminho – o da inquietação plástica.

⁵⁶⁸ A obra de David Hockney: “Mr and Mrs Clark and Percy” (1970-71) tornou-se baça, devido ao facto do acrílico ter absorvido a poeira do ambiente. A emulsão utilizada em 1971 começou a amarelecer e a derramar-se.

⁵⁶⁹ GREENBERG, Clement – Modernist painting. In HARRISON, Charles, e WOOD, Paul [ed.] – **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford [etc.]: Blackwell Publishers, 1999. p. 760.

passado não se limita a ser respeitada para assim se poder compreender melhor o presente, mas também possibilita uma nova visão do futuro. Relativamente à comunidade artística, serve de “bebedouro” ao seu próprio trabalho e é enriquecedora de novas formas.

Para Korzybski⁵⁷⁰, a obra de arte tem uma função cultural de *time-binding*, quer dizer, de ligação intertemporal entre campos de consciência. Sobre esta relação entre tempos diferentes, Bruno Lussato⁵⁷¹ diz-nos que a obra de arte revela-nos uma possibilidade de progresso ou avanço, sobretudo aquelas que se podem transmitir no tempo sem sofrer alterações. Ele faz referência ao *medium* como elemento que vai diferenciar o ritmo de “evolução” da obra de arte e da mensagem. Como a vida não está dependente da arte, propiciam-se mudanças nesta última, o mesmo não acontecendo com a linguagem, por exemplo, que embora sofra “evolução”, permanece com um tronco comum nos seus diversos estádios. A linguagem condiciona a vida em sociedade e por essa razão podemos dizer que permanece inalterável. Já a arte, pelas suas sucessivas mudanças, pode deixar de querer transmitir uma mensagem, sem criar transtorno sócio-colectivo.

Também Linda Hutcheon⁵⁷², a respeito da tomada de consciência sobre o passado histórico, refere que existe uma relação interartes e que esta relação se funda num paradoxo e numa tensão e que essa ambiguidade criada nesse espaço intersemiótico reflecte a própria relação da história com a pós-modernidade, simultaneamente de crítica e de cumplicidade, mas nunca de desrespeito pelas formas estéticas do passado, no sentido de conseguir alcançar um público cada vez mais exigente, sem no entanto abdicar da reflexão crítica quanto à acessibilidade a esse público. O passado é tomado em consideração, primeiro por análise e compreensão daquilo que foi e constitui memória e, depois, por necessidade de ultrapassar (porque só assim se inova) o próprio passado. De resto, muitos períodos históricos fazem referência ao passado – desde logo, o Impressionismo, que quebrou barreiras, mas que, apesar de tudo, ainda manteve fortes ligações com as atitudes precedentes. Basta atentarmos nalgumas obras de Claude Monet, como as “Catedrais de Rouen” ou as “Pontes de Argenteuil”, e percebermos que apesar da

⁵⁷⁰ KORZYBSKI, Alfred – **Manhood of humanity: The science and art of human engineering**. Montana: Kessinger Publishing, 2004. Também disponível em versão HTML em: <<http://books.google.com/books?id=7tY4DznBrYAC&printsec=frontcover&dq=Manhood+of+Humanity:+The+Science+and+Art+of+Human+Engineering&hl=pt-PT&sig=VlxeR07P5U02iMcu2uTSrXKhXOU#PPP1,M1>>.

⁵⁷¹ cf. LUSSATO, Bruno – **Informação, comunicação e sistemas**. Lisboa: Dinalivro, 1991. pp. 211, 212.

⁵⁷² cf. HUTCHEON, Linda – Fringe interference: postmodern border tensions. **Style Journal**. Illinois: Northern Illinois University. Vol. XXII, nº 2, (1988), pp. 299-323.

modernidade dessas obras, a separação dos planos em profundidade e os enquadramentos as remetem para uma composição muito tradicional. Outro exemplo é a obra “Anunciação” (fig. 76) de Paula Rego (1935-), que embora detenha algumas características semelhantes às “Anunciações” já aqui abordadas⁵⁷³ está longe de qualquer preceito tradicional rigoroso.



Fig. 76 | Paula Rego, *Anunciação*, 2002.

Também a prática duchampiana de *Ready-made*, antes de ser uma irreverência, é fruto desta preocupação histórica, porque conscientemente alterou indubitavelmente as questões da arte: desde logo ao “isto é belo?”, contrapôs uma pergunta ainda mais celeumática, “isto é arte?”. No contexto actual de dissolução das definições e limites da arte, o acto da sua denominação, a partir destas questões de: “isto é arte”, “isto não é arte”, tornou-se no seguimento, uma reclamação que conduziu ao aparecimento de movimentos vanguardistas. E o esforço de inovação de Paul Cézanne na sua produção pictórica não terá semelhanças com as estruturas euclidianas?

Esse jogo na tridimensionalidade do tempo, em que se salta do passado para o presente e se projecta no futuro, é feito no sentido de acompanhar e de estar presente na nova sociedade. Como refere Giulio Carlo Argan:

«(...) o Modernismo rescinde sem dúvida todos os laços com as tradições, mas revaloriza e exalta o “culto do belo” que reconhece em toda a arte do passado, embora seja expresso em termos estilísticos sempre diversos (*‘ars una, species mille’*). O procedimento histórico próprio do Modernismo é, portanto, o do *revival*,

⁵⁷³ v. *supra*, figs. 64-67, p. 281.

que obviamente exclui qualquer retorno ao antigo, mas afirma que o antigo renasce e se actualiza no moderno»⁵⁷⁴.

O “antigo” é necessário para dar força ao “moderno”, não por recalçamento do “passado”, mas sim por revalorização deste com o intuito de busca e procura de novos conceitos. A história da arte, mesmo que obsoleta em determinada temporalidade, revela-se de grande importância quer para a compreensão da actualidade artística quer para a sua própria continuidade.

No entanto, existe uma explícita separação entre a arte do passado e a arte dos “nossos séculos”⁵⁷⁵. O que as diferencia é precisamente a passagem do figurativo ao não-figurativo, da figuração à abstracção. Esta alteração ou passagem de uma arte canonizada para uma outra em que prevalecem os signos, isentos de convenções, tem um propósito ou um motivo: por um lado, a crise de valor artístico e a sua saturação perante uma sociedade cada vez mais exigente; por outro, a necessidade de acompanhar a própria sociedade tecnológica, com o intuito de dar sentido e valor artístico à arte. Era necessário ir mais longe do que o Realismo de Courbet e dar um salto para aquilo que viria a ser a arte moderna. Cerca de 1870, a estética era definida pela sua ligação aos acontecimentos sociais, culturais e científicos. Esta crise de valor artístico, causadora *a priori* da renovação do conceito de arte, vem, através da incorporação de novos signos, transformar a arte em modelos não convencionais. Temos pois, aqui, o mote para aquilo que consideramos ser a não-comunicação na arte no contexto da sua alteração histórica. Podemos questionar-nos se, no início da arte moderna, essa incomunicação não seria devida à novidade dos factos, implicando em cada época uma constante aprendizagem, associada ao aspecto temporal.

Temos de considerar, e não podemos esquecer, que largos passos qualitativos foram dados no que respeita à caracterização da arte e que, a cada momento, também esta se enriquece por vivenciação do humano que, estando directamente associado à sociedade e à cultura tecnológica, ou seja, à realidade que o envolve, leva a que este amplie sucessiva e positivamente o conceito de arte. E tal só é possível se o humano, enquanto criador ou recriador de realidades, explicitar novas vivências, inovando de forma preponderante na cultura artística. Esta introdução de novos elementos sógnicos através de novos meios, ou

⁵⁷⁴ ARGAN, Giulio Carlo – **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. (Imprensa Universitária; 66). p. 81.

⁵⁷⁵ Século XX e XXI.

até através dos mais convencionais, leva a uma incomunicabilidade da obra de arte, referente aos significados inerentes a ela mesma. Como refere Argan,

«Tem sido imputada a estes sistemas de signos não-naturalistas a chamada incomunicabilidade da arte contemporânea e a sua demarcação relativamente às experiências e aos interesses da sociedade; a demarcação depende, pelo contrário, do facto de que, por um preconceito inveterado, muitos continuam a querer servir-se, para decifrar as mensagens artísticas, do código da morfologia natural, a que já ninguém pensa recorrer para outros tipos de comunicação, por exemplo, as da ciência»⁵⁷⁶.

Há uma busca, uma procura dos signos não reconhecíveis na arte contemporânea e essa busca pode ser associada aos símbolos e cânones já estabelecidos convencionalmente em outros programas artísticos. O espectador tenta uma aproximação daquilo que vê, àquilo que conhece.

A ciência há muito abandonou o código da morfologia natural, porque a sua investigação metódica pretende, em fim de processo, alcançar uma finalidade. A arte nunca poderia desvincular-se da linguagem comum. Ainda que possua códigos específicos, eles estão adjacentes a esse tipo de linguagem. Por isso é que existem tão vastos trabalhos acerca da compreensão, recepção e “comunicação” estética. Eles são a verbalização dos conteúdos explícitos e internos da obra, mas também procuram de algum modo encontrar uma definição para a relação da arte e comunicação.

A produção artística contemporânea atravessa uma grave crise de definição, e esta crise não pertence somente ao artista, mas passa também pela dificuldade do crítico e do historiador em classificá-la de modo correcto e conveniente. Esta classificação será sempre uma necessidade, mas por natureza, muito difícil de fazer. Veja-se a actualidade artística e a exponencial proliferação de formas, de *mixed media*, de atitudes, enfim de maneiras de estar no limbo artístico, para as quais é difícil encontrar uma “prateleira”, onde elas possam ser taxionomicamente “arrumadas” de modo conveniente e da forma mais correcta possível. Veja-se também a ideologia referente à “morte do autor” que Barthes advoga⁵⁷⁷. A arte actual vive um período em que as obras não têm forma nem nome. Ela assenta num

⁵⁷⁶ *idem, ibidem*, p. 105.

⁵⁷⁷ cf. BARTHES, Roland – A morte do autor. In BARTHES, Roland – **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987. pp. 49-53. cf. também a este respeito, FOUCAULT, Michel – **O que é um autor?**. Lisboa: Vega, 1992. (Passagens; 6). Não poderemos remeter a “morte” do artista à democratização da arte advogada por Beuys? Para este, qualquer humano tinha capacidades criativas, não será pois isto, uma forma de considerar a arte sem autor? Ou será antes uma morte da arte? Também os pós-modernistas e pós-estruturalistas podem falar da “morte” do artista, pelo menos enquanto único responsável pela criação da obra de arte. Sobre este assunto cf. *supra*, sec. 3.7.4 (Retroação), pp. 268 (§ 2), 269.

hibridismo pluridisciplinar, numa amálgama de formas e conceitos. Tomemos como exemplo a obra de Wolf Vostell ou de Joseph Beuys e surpreendemo-nos com a ausência do tradicionalismo artístico, onde se pode verificar uma passagem das atitudes a formas⁵⁷⁸. As obras adquirem uma nova dimensão e um novo estatuto; entram preponderantemente no plano da tridimensionalidade e do indefinível e assumem-se como ícones respeitáveis.

Este caminhar pelos trilhos da arte leva-nos àquilo que é mais fabuloso e talvez o mais inesperado: falamos de uma modificação artística que se processou em menos de um século. Comparativamente, todo o passado histórico, não sofreu modificações tão radicais quanto as verificadas no século XX. Considerar a transformação de uma atitude artística em forma é algo de grande ousadia e que, apesar de não invalidar a história (porque também dela vai fazer parte), vai inevitavelmente sobrepor-se ao passado⁵⁷⁹, quer por esquecimento quer por necessidade de transformação, devido à constante “evolução” da sociedade. Este reequacionar da arte vai obrigar o fruidor a uma mudança de apreciação, em que a visibilidade imagética se sobrepõe ao convencional e, por conseguinte, vai fazer dele um ser mais renitente e contestatário. É a apresentação de um novo “alfabeto”, de uma nova “linguagem”, se quisermos de uma nova “comunicação”, mas que os receptores interpretantes, não conseguem descodificar – por ausência de conhecimento de causa.

Verifica-se uma certeza: a realidade artística tem corporeidade suficiente para se impor como algo que existe e que deve ser considerado; a sua natureza resume-se a si mesma e é ela que desencadeia o sublimar de toda a carga artística. Mas, então, porquê falar-se de contestação e de renitência quando se aborda o assunto arte, se é ela que se exalta a si própria, numa dualidade desigual? Por um lado, temos a obra que se mostra e que se evidencia da forma mais clara, apresentando-se sem qualquer crítica, e por outro, surge-nos o receptor que tangencia a obra, mas que não a alcança profundamente –

⁵⁷⁸ Em 1969, em Berna, o comissário de exposições Harald Szeeman (1933-2005) realizou uma exposição intitulada: “When attitudes become form: live in your head”. Entre os 69 participantes estiveram presentes Richard Serra (1939-), Joseph Beuys (1921-1986), Daniel Buren (1938-) e Michelangelo Pistoletto (1933-).

⁵⁷⁹ Referindo-se a este assunto, Ilya Kabakov (1933-) refere que se impõe um novo período inovador – o da instalação – semelhante ao do ícone, o do fresco e o do quadro, onde cada período absorveu o precedente. Segundo este ponto de vista, a instalação ter-se-á sobreposto ao quadro. cf. KABAKOV, Ilya – L’installation totale. In AA. VV., catálogo da exposição **Ilya Kabakov: C’est ici que nous vivons**, realizada no Forum do Centro nacional de arte e de cultura Georges Pompidou, de 17 Maio a 4 de Setembro 1995. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995. p. 27.

significando isto, portanto, que o receptor não consegue captar toda a sua essência, mesmo que anteriormente tenha apreendido sensorialmente todos os elementos que a compõem⁵⁸⁰.

A arte do século XX foi sem dúvida uma arte de controvérsia, sobretudo porque existem termos de comparação muito próximos. É o caso do Neoclassicismo e Romantismo ou até, recuando mais no tempo, do Renascimento. Apesar de talvez pensarmos que seria mais facilmente entendível a arte do nosso século, relativamente ao Renascimento, por exemplo, esta ideia é completamente infundada, porque a distância temporal que nos separa do Renascimento, é razão suficiente para ter despontado em nós, humanos, um maior aprofundamento e uma maior aprendizagem do conhecimento das normas e regras de representação em vigor nesse período, o mesmo não se passando com a arte actual. Além do mais, existe uma verdadeira dificuldade nos estudos da arte contemporânea, devido à ausência de trabalhos com uma sequência nítida dos acontecimentos.

O primeiro autor que define a modernidade⁵⁸¹ é Charles Baudelaire. No ensaio “O pintor da vida moderna”⁵⁸² (1863), Baudelaire interliga a modernidade ao imediato e à tentativa do artista captar o que transita, o efémero, ou a intemporalidade do presente, o qual, logo que ocorre se torna imediatamente passado. Segundo ele, o artista tem de trabalhar na cidade; fora dela o artista não tem razão de ser.

Quando Théodore Rousseau (1812-1867) vai pintar para Barbizon, mais concretamente para Fontainebleau, fá-lo em primeira mão e arrasta consigo outros artistas. Baudelaire renunciou e declinou o convite para escrever sobre esse grupo de artistas, porque para ele a natureza não tinha alma, pelo que a atitude de Rousseau contrariava todo o seu ideal de artista moderno, o qual deveria estar ligado à sociedade urbana, ligado à máquina, ao futuro.

Fruto desta modernidade é a fotografia que, após o seu aparecimento, faz surgir uma questão: para que serve a pintura?

É claro que a pertinência desta questão colocou em causa a finalidade da pintura, não por ter surgido uma nova opção de representação, mas sim porque esta apresentava-se

⁵⁸⁰ O notório Clement Greenberg (1909-1994) defendia que cada forma artística tinha a sua própria natureza, ou seja, um conjunto específico de propriedades e que o que importava era desocultar a sua essência, colocando de lado o que não lhe pertencia, tudo o que lhe era supérfluo.

⁵⁸¹ Falar-se de modernidade é referir-nos a uma grande relatividade, visto que qualquer período histórico tem a sua própria modernidade. Deste modo, não existirá uma modernidade, mas antes uma sucessão de modernidades.

⁵⁸² cf. BAUDELAIRE, Charles – **O pintor da vida moderna**. Lisboa: Vega, 1993. (Passagens; 16).

como uma nova técnica de grande fidelidade representativa, colocando em segundo plano a pintura, relativamente à representação efectiva da realidade. O papel que os públicos atribuíam à pintura como portadora de mensagens, e possibilitadora de “comunicação”, aparecia agora mais exaltado com a fotografia. Ela era a representação fiel da realidade e ninguém contestava a sua veracidade. Então, outra consequência se levanta: se existe a fotografia que permite uma maior exactidão da realidade, porque é que se tem de ter em consideração todas as regras de representação da Renascença que ainda perduravam?

A fotografia leva à perda da aura, leva à perda do “aqui e agora”⁵⁸³. Entende-se isto com maior facilidade se atentarmos no facto de que conhecemos melhor a Mona Lisa de Leonardo da Vinci estampada numa caneca, numa camisola, num livro do que no próprio Museu do Louvre, onde a obra está rodeada de público e quase inacessível a uma análise retiniana, até pela vidraça que a rodeia e pelo uso indiscriminado de flash. A perda da aura, faz notar Coelho Netto, também descaracteriza a obra porque faz perder informação necessária para a sua fruição. Obtém-se necessariamente «(...) uma nova informação estética, mais rica ou mais pobre que a original, não importa, porém não a mesma informação original, nem um seu equivalente. (...) A recriação da informação original é possível, mas isso já implica a mutilação, *i.e.*, transformação da informação inicial»⁵⁸⁴.

As artes, aliando-se a esta nova tecnologia, sofreram profundas alterações, nunca antes vistas, pondo em causa os seus pressupostos estéticos iniciais e problematizando as suas credenciais enquanto formas de arte.

A utilização da cor na fotografia⁵⁸⁵ e a decadência que se vivia no fim do século XIX inspirou alguns artistas que se sentiam impressionados por essas realidades e tinham ânsia de novas atmosferas. A utilização da cor à desgarrada e as distorções escandalosas das formas tornaram-se numa nova experiência estética. Quando, em 1905, no Salão de Outono em Paris, os *fauves* se apresentam publicamente são contestados e fortemente criticados pelos espectadores da exposição e pela massa crítica parisiense.

⁵⁸³ cf. BENJAMIN, Walter – A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter – **Sobre arte, técnica linguagem e política**. Lisboa: Relógio D’Água, 1992. (Antropos). pp. 77-84. Pelo contrário, Bourriaud defende que a arte contemporânea não nega a “aura”, visto que os projectos artísticos deste período apelam à participação do público, conferindo portanto uma aproximação entre este e a obra. cf. BOURRIAUD, Nicolas – **Esthétique relationnelle**. Paris: Presses du Réel, 2001. (Documents sur l’art). pp. 60-63.

⁵⁸⁴ COELHO NETTO, J. Teixeira, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁸⁵ Começada em 1907 com a introdução do “autochrome” de Louis Lumière.

Apesar da curta duração (segundo Lebensztein de 1904-1914), o Fauvismo conseguiu definir um outro percurso pela influência que exerceu no Expressionismo (início do século XX). Tal como o Fauvismo, também o Expressionismo apoiava o não-uso de cores naturalistas muito sustentado pela admiração vangoghiana.

O Expressionismo faz parte de inovadoras mudanças que fizeram tremer os hábitos da percepção do mundo sensível. Podemos tomar como exemplo a obra de Edvard Munch (1863-1944), “O grito” (fig. 77), onde uma personagem se encontra presa à solidão e à hostilidade da natureza, que a aflige e a faz gritar como um animal. Nesta obra, a atmosfera de angústia é tornada visível (não legível) sob a forma de linhas sinuosas que determinam zonas de cor, cujos contrastes não-harmoniosos nos informam do mal-estar, que se amplifica até ao grito. Perante tal obra, é fácil apercebermos-nos, da força informacional expressiva, pela colocação em jogo das correspondências de sentidos.

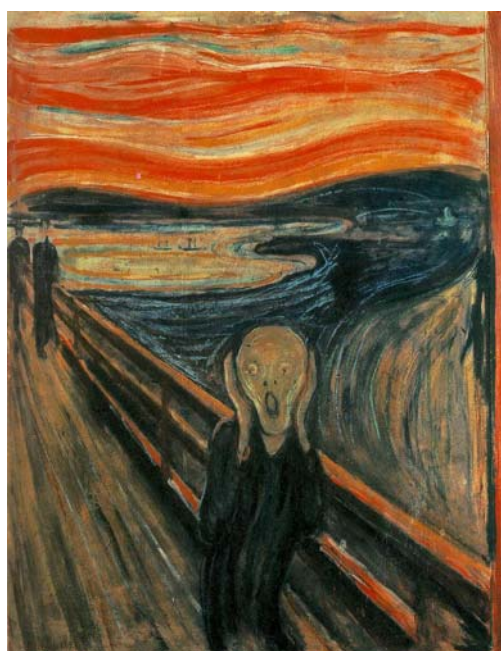


Fig. 77 | Edvard Munch, *O grito*, 1893.

O Expressionismo Figurativo faz ainda parcialmente referência à representação do real, o que permite ao espectador reconhecer o motivo; no entanto, se estivermos na presença de uma deformação extremamente elevada, o perfil da obra perde a sua força “comunicacional”. Este excesso de força de expressão é notório nalgumas obras de Picasso. É o caso de “Guernica” (1937) de Picasso, que legitima o Cubismo (1907-1914), mas com critérios expressionistas. Aí uma situação de brutalidade extrema é traduzida por

um desenho enérgico, uma composição que sugere empurrões de uma fila enlouquecida e o horror da morte sob o bombardeamento, pela sobreposição de imagens parciais de caras, de cabeças de animais, de objectos ou de corpos mutilados pela explosão; a violência que sai do quadro constitui um protesto contra a barbárie.

O Expressionismo, em particular na sua liberdade de criação, tornou possíveis as extremas manifestações da estética de hoje. Ao contrário do Fauvismo que colocava essencialmente questões sobre a cor e a forma, o Expressionismo restaura as questões dos valores humanos e sociais, aproximando do fruidor conteúdos que deveriam ser “comunicados”, entre outros, os desfavorecimentos e problemas da sociedade. Entretanto os pintores *fauves* inquietam-se com a harmonia e a composição a despeito do exagero cromático. As suas ambições já não são traduzir o existencial, mas restituir uma sensação cromática. Eles não desejam inquietar o motivo: os *fauves*, à imagem de Henry Matisse (1869-1954), não pretendiam que as obras introduzissem no espectador elementos de perturbação, mas pelo contrário, que o conduzissem a um estado em que este não deveria tirar à força o conteúdo da obra. No fundo estava-se a abrir caminho à redução pictórica, que mais tarde viria a surgir. Segundo eles, a evocação do mundo alegre e fantástico, de cor e emoção só seria facilmente “comunicável” (pelo menos fisicamente) caso ela fosse orientada com o sentido redutor da forma e da cor.

Em 1907, Picasso termina “Les demoiselles d’Avignon” (fig. 75) e acabam as tradições representativas que vinham desde a Renascença. Picasso e Braque (1882-1963) negavam a imitação da realidade tal como ela se apresentava e recusam reduzir a obra a uma só perspectiva adoptando em contrário múltiplos pontos de vista. Há aqui um reforçar daquilo a que os impressionistas se propuseram, mas de outro modo: eles não pretendiam atingir um maior naturalismo na arte, pelo uso de uma nova frescura e luminosidade, mas sim uma nova dimensão, pela utilização das relações dos objectos e pessoas com o espaço.

Picasso e Braque detiveram de Cézanne, a lição de que o plano do quadro era unicamente uma superfície, onde a realidade podia ser representada. As formas são decompostas; a gama de cores reduz-se a cinza, estanho, verdes e castanhos; e a luz é gerida apenas em função das suas vontades.

Estes autores não tinham como preocupação a abstracção – aliás nem Picasso, nem Braque a defenderam. Como as suas obras estavam a entrar num domínio nunca antes visitado, sobretudo porque tomavam uma dimensão que não permitia aos fruidores a

identificação do que pretendiam representar, eles tentam contrariar isso desenvolvendo a técnica da *passage*⁵⁸⁶. Inquietavam-se com o facto das suas obras poderem perder, junto dos fruidores, o seu sentido “comunicacional”. Mas a verdade é que as suas técnicas eram opostas a esse desiderato, de tal modo que a identificação do objecto representado era amplamente dificultada e a mensagem a transmitir perdia-se. Quando os fruidores começam a manifestar incapacidade para perceber as suas obras e quando os artistas se apercebem que elas não são compreendidas, tentam seguir outro caminho – o Cubismo Sintético – e inventam a *collage* e as esculturas-construções-cubistas em papel e cartão. Com este processo de inclusão do real na obra reverte-se a legibilidade que começava a desaparecer.

A consagração do movimento cubista era apenas restrita a um grupo de pessoas, daquelas que estavam directamente relacionadas com a arte, nomeadamente críticos, historiadores e imprensa. Por outro lado, o público em geral ainda não estaria preparado para receber tal atitude, o que é comprovado pela estética do guarda-roupa e dos cenários do bailado “Parade”⁵⁸⁷, aquando da sua apresentação em Paris, em 1917, pelos “Ballets Russes” de Sergei Diaghilev (1872-1929). Essa apresentação foi de tal ordem incompreendida e polémica que criou grande controvérsia, sendo inclusive repudiada pelo público. Estávamos ainda não muito longe das ideias da Irmandade Pré-Rafaelita (1848) e do Realismo francês (c. 1830-1870), mas, mesmo assim, o público não se tinha aberto plenamente à novidade, até porque os cubistas de *Salon* (fig. 78) ainda estavam presos a um certo tradicionalismo, propondo e oferecendo ao público um maior realismo por este solicitado.

⁵⁸⁶ A técnica da *passage* consiste na introdução de linhas de separação que tentam dar a ideia de volume.

⁵⁸⁷ “Parade” é um bailado em um acto de Léonide Massine (1896-1979), com o guarda-roupa e os cenários da autoria de Pablo Picasso e com poemas de Jean Cocteau (1889-1963).



Fig. 78 | Albert Gleizes (1881-1953), *A caça*, 1911.

As pessoas não compreendiam a novidade de tamanha fragmentação do real. Estávamos num período, em que ainda não houvera uma explicação daquilo que se estava a passar. A crítica, a quem cabia o papel de explicar os novos factos artísticos, era muito restrita e confinada a um público também ele reservado⁵⁸⁸.

Algo semelhante se passou com o Futurismo (1904-1920) que desencadeou, por um lado, um enorme apreço pela máquina e por alguns trabalhos que se baseavam no estudo dinâmico das formas, como é o caso longínquo da fotografia de Étienne-Jules Marey (1830-1904); e por outro, associou-se esse interesse às artes. Rompeu-se então com as restrições académicas, em nome da celebração do dinamismo da tecnologia moderna. A necessidade de exprimir os acontecimentos tal como eles se desenrolavam despoletou nalguns artistas o desiderato de imprimir movimento nas suas obras. O movimento era considerado o símbolo do dinamismo do mundo. O Futurismo foi uma forma avançada de Cubismo, onde era adicionado mais um momento: o movimento, dinamismo e poder. Era uma forma complexa de expressão, onde o excessivo abuso da mesma provocava uma incoerência evidente das formas, que são simultaneamente caóticas e ordenadas. Este paradoxo tinha como intenção tornar as obras em formas esquemáticas, para serem

⁵⁸⁸ Não podemos esquecer, que Picasso e Braque desenvolveram o Cubismo de forma oculta, portanto não foi um movimento que se foi desenvolvendo no seio do público, mas sim que “apareceu”.

facilmente assimiláveis pelas pessoas. O Futurismo era então visto como possibilitador de transmitir uma mensagem com vista a uma comunicação.

Considerando pois o Futurismo, só muito posteriormente, com a arte cinética, se conseguiu imprimir movimento às formas. No fundo é considerar que ele foi um fracasso, porque não conseguiu ultimar a verdadeira dimensão dos seus objectivos estéticos. Veja-se, que até no cinema, que foi aclamado como meio de expressão ideal, o Futurismo nunca se chegou a desenvolver como tal, apesar da sua influência nos primeiros filmes soviéticos de Dziga Vertov⁵⁸⁹ (1896-1954), Fritz Lang⁵⁹⁰ (1890-1976), Sergei Einsenstein⁵⁹¹ (1898-1948) e Grigori Kozintsev⁵⁹² (1905-1973). Se as obras cubistas transfiguravam o real, o futurismo, além de o transfigurar, apresenta aos fruidores algo que não lhes era familiar. As representações futuristas da velocidade e das máquinas nunca conseguiram peso suficiente para se imporem como obras capazes de veicularem mensagens. No entanto, não podemos esquecer o valor dessa manifestação artística, nem a sua contribuição e repercussões futuras, mormente no quebrar das fronteiras da gramática, sintaxe e lógica através de uma celebração de sensações associadas ao mundo tecnológico do futuro.

O Futurismo apoiou-se no Expressionismo e mais tarde no Cubismo, a que se ligou ideologicamente, tendo inclusivamente um lema em comum: sugerir em vez de dizer e é nesta sugestão que a possível “comunicação” se perde, ou seja, na incoerência existencial entre significante e significado. Apesar disso, é o Futurismo que em sentido inverso dá de beber ao Dadaísmo e Surrealismo.

Desde o aparecimento da revolução industrial até aos dias de hoje que a arte não tem repousado e, pelo contrário, tem demonstrado cada vez mais novas formas de intervenção, novas atitudes, expressões, novas sensibilidades dominadas pela constante insatisfação do humano e pela relutância em estagnar. A arte do século XX tem uma orientação modernista, sempre e cada vez mais ligada à tecnologia, pois pretende apresentar a visão actual do nosso mundo, do nosso progresso. É a partir de 1910 que surgem, em vários países europeus em vias de industrialização, alguns movimentos a que costumamos chamar de “vanguarda” e que pretendem a modificação da sociedade, nomeadamente pela alteração cultural e do costume social. Lyotard a este respeito refere

⁵⁸⁹ “O Homem da câmara” (1929)

⁵⁹⁰ “Metrópolis” (1927)

⁵⁹¹ “O couraçado Potemkine” (1925)

⁵⁹² “A nova Babilónia” (1929)

que «A arte da vanguarda abandona o papel de identificação desempenhado anteriormente pela obra em relação à comunidade dos destinatários»⁵⁹³. Já não era pois essa a intenção do vanguardista ou aspirante a tal, mas antes apresentar-se renovado, quer formalmente, quer ideologicamente. Assim «(...) uma obra é de vanguarda quanto maior for a sua privação de significado»⁵⁹⁴. O que Lyotard salienta é que o significado gradualmente perde sentido dando-se uma maior valorização da significação. É deste modo que a arte do século XX se propõe sensibilizar e compreender o estético face ao não-estético, ou ainda evidenciar o aspecto criativo da dita “civilização das máquinas”. É, em suma, a alienação da criação estética à tecnologia industrial; o aproveitamento de um meio, para se atingir um fim.

Existem, algumas correntes, que se aproximaram desta confluência ideológica e que aproximaram claramente a criação artística e a dita produção industrial, directa ou indirectamente, quer através das formas plásticas embrenhadas na tecnologia, quer ou simplesmente projectadas. Temos como exemplo, a arquitectura racional, o desenho industrial, o movimento *De Stijl*, todos os movimentos construtivistas, até às recentes pesquisas programadas, cinéticas e visuais.

Para o grupo *De Stijl*, Dada e outras correntes construtivistas, a arte assume o papel de não-arte. Está na base dos seus pensamentos a ideia de que a arte não existe e que somente se pode procurar em que condições ela possa existir. Portanto, se a arte não existe, o que há a fazer apenas é projectá-la. Este grupo tem uma preocupação constante com a situação do mundo e pretende voltar a juntar a arte à sociedade, através não do mercado, mas sim do sistema de produção da indústria. O artista deixa de ser intelectual e passa a ser projectista, utilizando a tecnologia industrial para produzir objectos de uso diário, funcionais e com grande carga estética. Deixa de se aplicar ao objecto apenas uma faceta estética, passando também a ser valorado, pela sua componente funcional, que é tida em conta desde a fase de projecto. Deste modo, o objecto artístico deixa de ser apenas acessível aos estratos sociais mais elevados, àqueles que têm o maior poder económico, deixa portanto de ser uma obra associada ao mercantilismo e à troca para passar a estar ao alcance das classes sociais mais baixas, menos favorecidas economicamente. A obra deixa de ser um objecto de luxo, sendo antes o espelho de uma sociedade que valoriza a função económica e a considera preponderante. O objecto artístico não é pois fruído através de

⁵⁹³ LYOTARD, Jean-François – **O Inumano - Considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. (Margens; 3). p. 108.

⁵⁹⁴ *idem, ibidem*, p. 110.

uma contemplação passiva, como acontece frente a uma estátua ou um quadro, mas sim tendo em consideração a sua funcionalidade.

Existem, no entanto, determinadas correntes, que se opuseram a esta ideologia e que se afastaram da produção industrial. Para estas, existe uma ideia negativa sobre a situação mundial, sobre a sociedade e sobre o processo de industrialização, quer dizer, sobre os comportamentos sociais originados e influenciados pela industrialização. Por exemplo, a pintura Metafísica (1910- c. 1920) opõe-se veementemente às tendências ideológicas e conceptuais de vanguarda. A pintura Metafísica é uma arte sem tempo, contrapondo-se a uma arte que pertence a um tempo; ela é uma arte que não tem qualquer relação com a realidade e que se aproxima do onírico⁵⁹⁵, opondo-se a uma arte que participa e que age na sociedade e no mundo que a rodeia.

A brutalidade da Primeira Guerra Mundial criou uma sensação maciça de desilusão para com os governantes e sociedades responsáveis por ela. Dada foi uma expressão do desgosto relativamente a essa civilização que tinha produzido tal barbárie. Então, um espírito de liberdade absoluta penetrou nalguns artistas que viam nos critérios estéticos institucionalizados algo a ser redimensionado. O *non-sense* da vida, o acaso, a ironia, o humor eram os elementos heteróclitos que faziam parte da gramática deste grupo.

As suas ferramentas eram o caos e o absurdo e o Dadaísmo (1916-1925) subverteu deliberadamente todas as artes – da música à poesia, da pintura ao espectáculo. Dada é uma corrente onde o absurdo e o humor são reis, onde a crítica e o escárnio são força de lei. É um pouco a filosofia do “Sturm und Drang” puxado ao seu paroxismo. O Dadaísmo é contemporâneo da abstracção, mas entretanto ele ultrapassa-a no conceito revolucionário, porque o seu objectivo não é sequer criar uma nova arte. O que caracteriza o movimento é a sua vontade assumida de acabar com todas as formas de pintura burguesa e com o seu valor, suprimindo, se necessário, todo o vestígio de significação inteligível. Dada não respeita nenhum domínio artístico. Assim, nos fins de tarde organizados pelo Cabaret Voltaire, os partidários do movimento liam poemas sem sentido, compostos unicamente de onomatopeias e tocavam música, que apenas fazia barulho sem melodia.

Uma personagem domina a breve história desta corrente – Marcel Duchamp.

Convencido de que tudo já tinha sido feito e dito no domínio das artes plásticas, ele projecta no Dadaísmo a sua extrema dimensão, que se concretiza pela “invenção” dos

⁵⁹⁵ Esta é a premissa do que virá a ser, em 1924, o Surrealismo, na qual a própria arte, já não é a consciência, mas o sonho ou o inconsciente.

*Ready-made*⁵⁹⁶. Com a sua introdução no campo artístico, ele abre um programa que uns consideram destrutivo e outros propiciador de uma mudança estrutural.

Ele constata facilmente que as correntes actuais, renovando-se com a inspiração crítica do Dadaísmo, oficializam o regresso da irrisão, sob todas as suas formas. Portanto, neste período, a arte, para Dada, não é um fim em si mesma. Quando, em 1916, expôs um urinol, intitulado “Fonte”, assinando sob o pseudónimo R. Mutt (Richard Mutt⁵⁹⁷), ele não tencionava afirmá-lo como um valor estético, mas como uma obra de arte. O seu propósito era colocar em questão os fundamentos da cultura ocidental. Ele recusa essencialmente qualquer atitude conformista. Aquele objecto foi entendido como uma provocação⁵⁹⁸ por todos quantos estavam aliados à ideia comum e ancestral de artista como génio e por aqueles que reconheciam a arte como algo que deve ser imediatamente apreendido, por meio da utilização de todos os recursos semióticos, que residem na comunicação. No entanto, outros consagraram-lhe um lugar na história, considerando estas suas atitudes capazes de instaurar cânones na arte moderna.

Um objecto industrial que perde a sua identidade enquanto objecto para ser assumido como obra de arte era algo de novo⁵⁹⁹. É, como ele próprio refere, entre dois pólos (artista e espectador) que se estabelece uma “osmose esthétique”⁶⁰⁰: coloca, de um lado, o criador que procura o seu caminho e, do outro, o olhar do espectador que permite mudar o estatuto deste vulgar objecto (“matière inerte”) tornado invulgar no contexto artístico. É pois ao espectador que compete a tarefa de determinar o valor da obra no

⁵⁹⁶ No início da década de 60, Thomas Kuhn (1922-1996) introduz o termo *Ready-made* para designar as revoluções dos relacionamentos que mantemos com algumas questões científicas. A este respeito cf. KUHN, Samuel Thomas, *op. cit.*

⁵⁹⁷ Para a criação do pseudónimo Richard Mutt, Duchamp inspirou-se não só nas personagens de banda desenhada Mutt e Jeff, como também na empresa nova-iorquina “Mott Works” onde adquirira o urinol.

⁵⁹⁸ Não interessa para este trabalho abrir uma discussão em torno das razões que levaram à contestação dos *Ready-mades*, nem tão-pouco fazer referência aos argumentos utilizados para a continuidade da sua vitalidade. Parece no entanto válido deixar um reparo em forma de nota. Não podemos olvidar, que tais contestações foram levantadas em virtude da atitude de apropriação de um objecto, fruto da produção industrial. Convirá também referir, que este pensamento (que ainda hoje perdura em algumas mentalidades) é resultado do esquecimento do passado, visto que tal apropriação já remonta (ainda que em moldes diferentes) ao período romano, porquanto sabemos que hoje admiramos estatuária clássica de alguns autores e que omitimos o facto de estas serem adaptações e algumas mesmo, puras cópias romanas de originais gregos. Ora, não será também esta uma forma de apropriação (que no século XX surgiu como movimento artístico – *appropriation art*) “industrial”, uma forma de destituir a arte do seu significado original?

⁵⁹⁹ Como ele próprio refere, “Comme les tubes de peintures utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des *ready-mades* aidés et des travaux d'assemblage.”. É assim que ele sustenta a ideia do *Ready-made*. cf. O seu discurso no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), a 19 de Outubro de 1961, incluído no livro DUCHAMP, Marcel – **Duchamp du signe - Ecrits**. Paris: Flammarion, D.L. 1976. pp. 191-192.

⁶⁰⁰ *idem, ibidem*, pp. 187-189.

campo da estética. Assim, o que se torna novo nesta emblemática obra não é o que ela é, mas antes o que poderá surgir na interpretação do espectador. É sem dúvida o melhor exemplar do desafio das convenções artísticas. Com Duchamp, abriram-se amplamente as fronteiras da arte, tornando-se possível que as ideias fossem tão importantes como o acto da criação física e destruiu-se o pouco que restava de “comunicação”.

A capacidade técnica já não era tudo. Escolher um objecto para exposição podia ser igualmente importante: o que interessava eram os conceitos, as ideias – uma arte como ideia e não uma arte visível pelo objecto que a exprime. Em boa verdade, esta atitude limitava-se a pegar num objecto vulgar, descontextualizá-lo e subtraí-lo da sua função prática. É o embrião do que se desenvolverá a partir da Segunda Guerra Mundial: numa sociedade profundamente ligada ao tecnicismo e ao antiartístico, o que seja tomado como antiestético é *a priori* uma atitude estética. Isto vem demonstrar desagrado pelas ideologias estéticas da sociedade, ligadas ao funcionalismo e ao consumo, aqui considerado inestético. Por isso mesmo, temos uma nova versão ideológica, em que se parte do inestético até atingir o estético, ou por outras palavras o inestético é o estético.

O Dadaísmo, durante a Primeira Guerra Mundial, assumiu uma posição mais drástica, dado que existe uma evidente contradição entre as técnicas da arte e as técnicas industriais. Sendo estas últimas substancialmente dominantes, a arte não pode ser senão uma operação atécnica, sem um projecto e sem um fim. Dada era portanto antiarte, antisentido, antimoralidade, antipolítica, antiguerra – antitudo.

Mas, apesar deste descomedido ímpeto dadaísta, surgia o movimento surrealista que trouxe para a arte o inconsciente como símbolo de uma nova arte. O Surrealismo (c. 1920) desenvolveu-se a partir do Dadaísmo e da pintura Metafísica de Giorgio de Chirico (1888-1978), mas o esforço surrealista foi legitimado pelo passado. Os surrealistas re-questionaram a arte, por intermédio dos surrealistas *avant la lettre*, na medida em que estes foram o mote para um revivalismo. Referimo-nos a Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel (c. 1525-c. 1569), Francisco Goya, entre outros. Os surrealistas exaltavam estes autores respeitando-os e afirmando-os como iniciadores de uma arte que viria a influenciar fortemente o Surrealismo, pela recusa de uma Arte Clássica que protesta contra a norma e se afasta da mimese.

Toda a obra surrealista possui uma grande potencialidade de informação, porque ela pode tocar o público em diversos níveis: evocação de lembranças, referências culturais,

sedução plástica. Mas tal potencialidade tem outra face: não podemos esquecer que se trata de obras que exploram o domínio onírico estimulado pela imaginação e que, desta forma, a obra é susceptível de deslize de sentido por parte do espectador. O observador terá de promover a sua imaginação adentro de uma obra, a qual, por sua vez é fruto de uma imaginação do criador, desencadeada pelo mundo onírico. Existirão aqui demasiados processos de filtragem, até se atingir uma plenitude experiencial.

Os surrealistas desenvolveram simultaneamente processos de ambiguidade, apesar de todo o realismo impresso por alguns artistas, mesmo por aqueles cujas obras dizem respeito a uma realidade mais irreal e conseqüentemente menos compreendida pelo observador, como é o caso da obra de Yves Tanguy (1900-1955), que evoca coisas que não existem no mundo real. De um modo geral, o espectador das obras surrealistas é confrontado com novos mundos – mundos de incompreensão. É a incompreensão de mundos oníricos, subconscientes, alucinatórios, de estados de embriaguez e êxtase, todos eles considerados tão conscientes quanto as experiências da vida consciente. Esta exteriorização surrealista de um mundo individual, e intransmissível forma uma barreira ao entendimento da obra. Poderemos dizer que a compreensão de obras surrealistas passa por as considerarmos obras realistas e, por conseguinte mais acessíveis no seu contexto, mas com um forte teor de pensamento absurdo e irracionalidade contextual, fruto de sonhos inconscientes e da associação livre⁶⁰¹.

Antes da Segunda Guerra Mundial, a ciência interveio no seio da arte, por meio de coordenadas de espaço-luz-tempo em combinações diversas, que significavam construção e ordenação e pretendiam evocar uma ideologia de progresso – que durante algum tempo foi assumida pela arte soviética⁶⁰². As pesquisas de Cézanne ao nível da cor e da forma evocam, para as primeiras tentativas da não-figuração, o movimento, o ritmo, a profundidade. Ele dá o seu verdadeiro lugar à cor e dita outros critérios mais subjectivos, que anunciam a revolução das artes plásticas do século XX. É então que alguns artistas ultrapassam uma etapa suplementar e não hesitam em reivindicar o valor da “interioridade”, a primazia do olhar espiritual sobre a percepção objectiva. Assiste-se a uma verdadeira conversa sobre a razão, que não toma mais como referência o mundo real, mas o interior, onde se encontra a essência da criação. Este debate do espiritual é suscitado

⁶⁰¹ Associação livre foi um conceito inspirado nas teorias dos sonhos de Sigmund Freud.

⁶⁰² Esta dilação artística foi fortemente sentida na obra de Nicolas Schöffer (1912-1992), onde a partir de 1940 construiu torres “espaço-dinâmicas” e construções de arte cinética.

por Wassily Kandinsky e Kasimir Malevich. A procura do absoluto será radical. Ela transpõe o domínio da subjectividade, para se voltar a dobrar sobre si mesma e chegar a uma imagem reduzida à sua simples expressão, quer isto dizer, ao “nada” de Malevich.

Criador do movimento *Der Blaue Reiter*⁶⁰³ no qual figuram os pintores expressionistas, Kandinsky agarra-se ao conteúdo espiritual da arte. Ele apercebe-se de que o objecto prejudica a sua pintura e realiza uma primeira aguarela abstracta em 1910. Desde então, as suas obras avançam plasticamente e de ora avante ele ficará preso à abstracção. O modo como ele procura executar a transmissão das suas mensagens é expressivo, com procuras muito acentuadas no domínio da cor, à qual atribui poderes particulares. Ele introduz uma grande coesão na compostura dinâmica das formas, sejam elas totalmente inventadas ou, sobretudo durante o período de ensinamento na Bauhaus, inspiradas pela geometria.

Mondrian, pintor formado no Realismo da Escola de Haia, exemplo primeiro, diríamos até paradigmático, daquilo que é a realidade transformada e adulterada, torna-se o superlativo da abstracção pura, se se incluírem tendências mais sintéticas como o Minimalismo ou algumas obras dos expressionistas abstractos. A realidade na obra de Mondrian (fig. 79) desaparece, oferecendo-se apenas uma tradução exaltada da mesma. Há uma preocupação de redução da realidade a elementos geométricos básicos. Digamos que saltamos de uma realidade para outra: estabelece-se a passagem de uma realidade, que nos é vizinha, que conhecemos e reconhecemos por fazer parte do nosso quotidiano, para outra realidade que, apesar de fazer a ligação com a primeira, corresponde a um mundo que todos identificam, mas não reconhecem. Identificam-se facilmente as cores da obra, a sua composição, as linhas, mas que correspondência haverá com a respectiva realidade? Essa é a grande dificuldade imposta por este tipo de obras.

⁶⁰³ *Der Blaue Reiter* significa “O Cavaleiro Azul” e foi um grupo de artistas constituído em Munique em 1910-11 sem orientação definida. Kandinsky, figura de proa do grupo, Franz Marc (1880-1916) e August Macke (1887-1914) conseguiram, cada um à sua maneira, uma síntese pessoal das inovações formais do Fauvismo e do Cubismo. Subordinando o formal ao espiritual, os artistas do grupo avançam naturalmente em direcção a uma tendência abstracta. As suas obras livram-se da representação mais ou menos fotográfica da realidade e exploram a existência escondida e interior das coisas. O subjectivo começa a tomar definitivamente o lugar do objectivo. O grupo mantém-se até ao início da Primeira Grande Guerra.

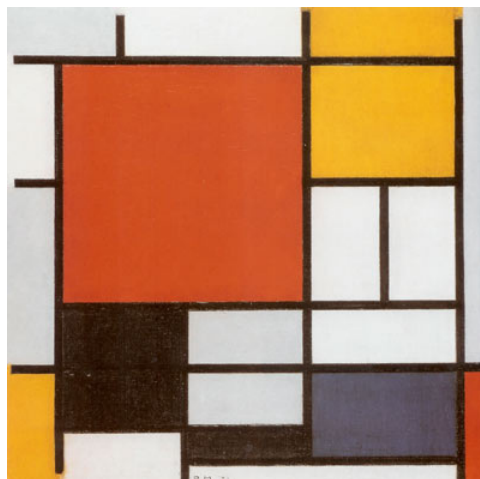


Fig. 79 | Piet Mondrian, *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto*, 1921.

Para os neoplasticistas, a obra de arte devia exprimir unicamente o que é essencial da natureza e do homem, apenas o que é universal. Deste modo, a composição assenta sobre leis permanentes, contrariantes e neutralizantes. A linha é sempre direita nas suas duas posições principais (vertical e horizontal), formando o ângulo recto. A ortogonalidade é pois um aspecto importantíssimo na teoria neoplasticista. Mondrian refere-se a esta prática como sendo uma tradução mais aproximada da realidade. Outra lei a ter em conta é a utilização de elementos plásticos simples e homogéneos de cores primárias.

Esta nova teoria plástica é o equivalente da natureza e a obra de arte deixa de ter semelhanças com a aparição dessa natureza. As preocupações neoplasticistas centram-se numa essencialidade elementar e objectiva para se atingir uma complexificação subjectiva.

Mondrian, apesar do esforço abstraccionista, estabelece nas suas obras uma directa relação com a realidade. O movimento do sol à volta da terra era representado por linhas horizontais e o movimento dos raios solares a incidir na terra representava-se pela linha vertical, rejeitando a diagonal e a curva⁶⁰⁴. Mondrian julgava poder atingir o conhecimento do real e não das aparências através de um processo de gnose de si próprio e da realidade.

Verifica-se portanto que existe uma vontade de afastamento da realidade, sintetizado na expressão de apenas alguns elementos da obra. O resultado é uma forma abstracta, que se encontra em posição diametralmente oposta à realidade, mas sem

⁶⁰⁴ Piet Mondrian sente-se profundamente traído, quando Theo van Doesburg (1883-1931) começa a utilizar nos seus trabalhos neoplásticos, as diagonais. Por esta razão, Mondrian afasta-se dele e vai para Paris e posteriormente para os E.U.A., onde se apaixona pelo *Boogie-Woogie*, pelas cores da cidade, pelos semáforos, etc. acabando também ele de forma discreta, por incluir nos seus trabalhos as diagonais.

esquecer que também permanece em cada obra a vontade de não a destituir de uma origem, como é o caso das paisagens holandesas.

Foram vários os artistas que reclamaram para si a produção do primeiro quadro abstracto. Wassily Kandinsky terá certamente sido o primeiro abstraccionista, mas outro artista russo esteve entre os primeiros – Kasimir Malevich. Quando ele afirma a primazia da quinta dimensão – a economia – está a definir o Suprematismo (1913/1915 – 1920's), nas suas possíveis atitudes, o estático e o dinâmico. Com os seus “Quadrado preto” (fig. 29, p. 172) e “Quadrado branco” (fig. 80), ele explora os extremos da abstracção. É, como ele define, o “grau zero”, ou o “vazio” a partir do qual nasce toda a arte não figurativa, aquilo a que Lyotard chamou de “representação não apresentável”⁶⁰⁵. A pureza das formas, cores e composição suprematistas desviam-se de qualquer imitação da natureza e remetem para o fruidor a responsabilidade de as compreender. Tal compreensão passava pela visualização das formas nas suas múltiplas dimensões. No entanto, estas obras também poderão evidenciar uma nova atitude, em que não há lugar a interpretações. Malevich condenava qualquer interpretação simbólica e reduzia a obra ao que ela seria efectivamente. Ela «(...) não significa nada: é»⁶⁰⁶.

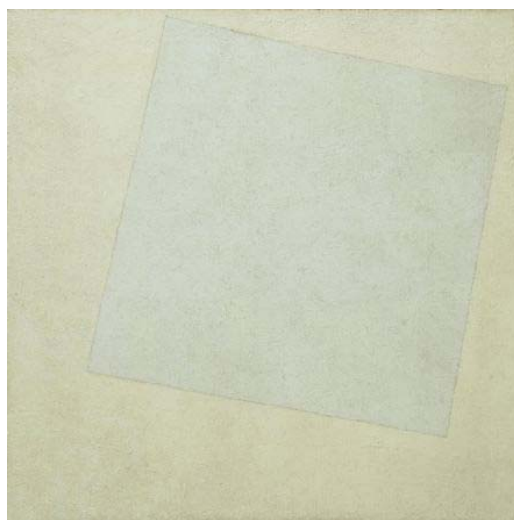


Fig. 80 | Kasimir Malevich, *Composição suprematista: branco sobre branco*, 1917.

A Abstracção Geométrica que prevaleceu até ao final da Segunda Guerra veio gradualmente a ser substituída por uma outra abstracção, que sobreviveu muito associada à

⁶⁰⁵ cf. LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, pp. 123-132.

⁶⁰⁶ cf. NÉRET, Gilles – **Kazimir Malevitch**. Colónia: Taschen, 2003. p. 50.

liberdade de expressão – o Expressionismo Abstracto [1919 - Alfred Barr (1902-1981); 1946 - Robert Coates (1897-1973)]. A expressão dos sentimentos e dos pensamentos era apoiada no uso das cores e formas abstractas. Nos Estados Unidos, pela mão do crítico Harold Rosenberg (1906-1978), adquire o nome de *Action Painting* (1952). O Informalismo [1950 – Michel Tapié (1909-1987)], nome por que ficou conhecido na Europa o Expressionismo Abstracto, teve uma consistência mais flexível, adquirindo diversas variações, como *Art Brut* [1945 – Jean Dubuffet (1901-1985)], Abstraccionismo Lírico [1947 – Camille Bryen (1907-1977); Georges Mathieu (1921-)], Tachismo (1951 – Pierre Guéguen). Em redor do Informalismo apareceram alguns grupos como o “Cobra” (1948-1951) e “El Paso” (1957-1960).

Dubuffet investiga materiais insólitos, como a lama, e recorre a outras práticas, tais como o graffiti, incisões, *grattages*, marcas. A sua intenção era que a obra fosse refeita pelo pensamento do espectador, pensando-se a arte como uma coisa “a fazer”, “a viver” e não “a contemplar”, sendo as obras dirigidas contra a arte enquanto sistema de convenções. Também Pollock, tendo aprendido em Max Ernst (1891-1976) a técnica do *dripping*, será a figura principal do Expressionismo Abstracto nos Estados Unidos. A sua arte exprime, mais que uma intenção de comunicação, a necessidade de libertar pelo gesto, a sua própria energia.

Depois de se ter orientado pelo Expressionismo Abstracto e Surrealismo, o pintor Mark Rothko (1903-1970) realiza, nos anos 1947-50, obras em que se exprime exclusivamente por meio da cor que coloca na tela, com tinta de bordos indecisos, em superfícies moventes, por vezes monocromáticas e compostas de bandas diversificadamente coloridas. Rothko é um dos pintores protagonistas da *Color Field Painting*, que se desenvolveu nos Estados Unidos a partir de 1950. Os pintores que a praticam sofreram influências de Joseph Albers (1888-1976), antigo professor da Bauhaus. Esta “evolução” para uma pintura que se quer vazia de conteúdo e que escapa a todo o discurso sobre ela mesma, confirmar-se-á em pintores que ficaram fiéis à abstracção a partir dos anos sessenta, tais como Frank Stella (1936-) e Ellsworth Kelly (1923-). A atitude destes artistas resulta de uma necessidade de expressão pessoal à qual eles não querem atribuir nenhum sentido. A *Color Fiel Painting* é uma derivação do Expressionismo Abstracto que coloca a ênfase sobre a utilização da cor, mais que sobre o gesto. As suas obras são “campos de cor” (Clement Greenberg) que se caracterizam por

grandes áreas de cor intensa e sobrecarregada. A rejeição, por parte destes autores, do manuseamento expressivo do pincel contribuiu para abrir caminho ao Minimalismo.

Joseph Albers também se pode considerar o precursor da *Op Art*, visto que sempre desenvolveu estudos ligados à cor, tendo inclusivamente publicado um livro intitulado “Interaction of Color”⁶⁰⁷. Mas, a *Op Art* não se inspirou só em Albers. Os defensores de uma arte “lúdica” beberam também no Neo-impressionismo de Georges Seurat (1859-1891) e no Orfismo do casal Delaunay [Robert Delaunay (1885-1941) e Sonia Delaunay (1885-1979)].

A *Op Art* é um jogo intelectual, por vezes confuso, onde não há qualquer intenção comunicacional. Pretende sim criar efeitos ópticos, que fazem o espectador viver uma experiência estética pelo contraste entre o facto físico da visibilidade e o seu efeito psicológico. A este respeito, Ruhrberg diz-nos: «A imagética de Riley não exige interpretação, porque toda a mensagem se encontra à superfície, desafiando-nos, como observadores, a analisar os seus efeitos com base na nossa percepção»⁶⁰⁸. De facto, a obra da artista Bridget Riley (1931-) encerra toda uma vacuidade sígnica, podendo caracterizar a *Op Art* com excelência. O que resta ao espectador é a sua interacção mental com a obra. Esta faz ressaltar elementos que inicialmente estariam ausentes e que perceptivamente começam a preencher a obra de modo a enriquecê-la de informação. As mudanças de ritmos em Riley (fig. 81) expressam uma determinada leveza, tendo como função tornar as obras o mais objectivas possível. Assim, a compreensão por parte dos fruidores estaria mais acessível.

Mas a essa objectividade não está necessariamente associada uma maior legibilidade: se por um lado, o sintetismo e a monotonia dos padrões levam à sua rápida identificação e fácil “leitura”, por outro, o seu processo de dinamização torna-as rizomáticas em termos comunicacionais. O que resta da obra é o seu efeito, característica comum a todas as obras e não só às pertencentes ao mundo óptico. Falando de efeito, não podemos esquecer que este é o marcadamente visível em qualquer obra: será então o seu registo. Não é por a obra de Riley provocar uma determinada dinâmica, que se considera possuidora de um efeito; pelo contrário, diríamos que “não tem um efeito”, mas sim que “tem efeitos”. O efeito é o registo presente, é a marca, é o ex-feito. Neste sentido, o efeito é

⁶⁰⁷ ALBERS, Joseph – **Interaction of color**. New Haven [etc.]: Yale University Press, 1963.

⁶⁰⁸ RUHRBERG, Karl [et al.] – **Arte do século XX**. Colónia [etc.]: Taschen, 1999. Vol. I. p. 346.

um feito que se tornou facto, pela perenidade dos seus actos. Na obra de Riley, o efeito é actuante, atingindo o ponto máximo da ilusão⁶⁰⁹.



Fig. 81 | Bridget Riley, *Catarata 3*, 1967.

A *Op Art* encontrará o seu prolongamento na utilização do movimento real, ou seja, na Arte Cinética. Como a *Op Art*, também esta se destina a integrar-se na vida social: dinamização plástica do urbanismo e participação do espectador. A mensagem é, aqui, ainda mais vaga, sendo o espectador condicionado ao seio de um *environnement*. A Arte Cinética pretende levar o espectador a produzir uma determinada significação, por virtude da visualização de múltiplas formas essenciais da nossa percepção em tempo real. Constitui uma preocupação constante da Arte Cinética levar o espectador a intervir na obra, a qual se torna deste modo interactiva.

Este tipo de obras mete em evidência a possibilidade do trabalho artístico em grupo e a colaboração entre artistas, engenheiros, psicólogos e teóricos da arte; por isso os adeptos da Arte Cinética questionaram a arte quanto à sua autoria. Mas não foi só pela questão da autoria que esta arte foi problematizada: também o desprezo pelos materiais nobres da pintura, aos quais a ideia de arte estava associada na tradição greco-ocidental, em detrimento de outros não convencionais, levantou enorme celeuma. Tal problematização foi apropriada pela Arte *Povera* em 1967, não porque utilizasse os mesmos materiais, mas porque fugia à tradição clássica de utilização de materiais nobres

⁶⁰⁹ Dizer que a *Op Art* é ilusória será uma redundância, porquanto toda a arte (uma mais que outra) sempre teve como preocupação a criação de ilusões. No entanto esta é puramente não-figurativa.

nas suas obras. Esta corrente reflecte sobre a desculturalização da arte. Ela valoriza o instinto e a intuição e abre uma reflexão metafísica, para chamar o espectador a agir, face à objectividade contestatária que o artista pretende transmitir.

A Arte *Povera* empreendeu pesquisas sobre o conceito de obra de arte e sobre o seu processo de criação muito comparáveis às experiências do movimento francês *Support-Surfaces* [1970 - Vincent Bioulès (1938-)], de quem se aproximava ideologicamente. Estes artistas da *Support-Surfaces* reclamam para a arte uma dimensão existencial sem as referências que a Transvanguarda propunha para o desenvolvimento do seu trabalho, ou seja, a pintura é o que é e somente isso. As obras patentes numa exposição são apenas obras expostas, apenas dizendo respeito a elas mesmas, sem terem qualquer relação com o que poderá circundá-las, mormente, o seu criador ou a história da arte. Elas são consideradas unicamente na sua pura objectividade elementar. Para este grupo efémero, o fruidor não pode projectar-se mentalmente nas obras, não pode tirar delas qualquer conclusão, para além das suas qualidades físicas. Para o grupo, a obra não deve permitir qualquer imaginação. A pintura é um facto em si e é sobre ela que se devem colocar todas as questões. Este propósito não significa um revivalismo, nem a busca de qualquer tipo de originalidade, mas pretende revelar os elementos básicos que constituem as obras. Estas são baseadas na desconstrução da “linguagem” pictórica, nas suas mais diversas composições, de modo a colocar em evidência a realidade material da obra. Por isso, o que caracteriza *Supports-Surfaces* não é propriamente uma orientação estilística, mas antes o considerar com igual peso artístico tanto o produto final como os materiais e os gestos que levam à criação. Não existia qualquer propósito comunicacional no seio deste grupo, ainda que houvesse intenções políticas. O que os movia era uma auto-reflexão do olhar sobre o puramente visível e uma dissolução da ideia de comunicação de mensagens.

No sentido de explicitarem estas suas intenções, estes artistas fazem uma reflexão teórica, fundando inclusivamente uma revista, de seu nome “*Peinture – Cahiers théoriques*”. Em 1972, surgem algumas divergências entre os membros do grupo que conduzem à rotura do movimento. Cada artista segue outras tendências, indo da figuração livre até ao Expressionismo Abstracto. Para além da Arte *Povera*, também o Minimalismo americano se desenvolveu em simultaneidade com a *Supports-Surfaces*, com semelhantes ideais.

Os Estados Unidos estavam ávidos de uma nova mudança artística, que viesse de algum modo substituir a glória do Expressionismo Abstracto. É a partir do momento em que alguns artistas começam a introduzir nas suas obras elementos singulares que o Expressionismo não utilizava que surge a *Pop Art*⁶¹⁰. Ainda que Jasper Johns (1930-) e Robert Rauschenberg (1925-) não sejam considerados como artistas puros do movimento *pop*, eles tiveram com certeza muita influência, devido à porta que abriram para a inclusão na obra de objectos e imagens do quotidiano. A Arte *Pop* americana só tem verdadeiramente início⁶¹¹ em Outubro de 1962, com a exposição *New Realists*, na galeria Sidney Janis, em Nova Iorque, com a presença de Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Tom Wesselmann (1931-2004) e James Rosenquist (1933-).

Com os seguidores da Arte *Pop*, a arte adquire uma dimensão imaginária da sociedade de consumo, mas também pode ser relacionada com a especulação dessa sociedade de consumo e dos processos que levam à sua exacerbação. São como uma espécie de “balas mágicas”⁶¹² de Paul Lazarsfeld, produzidas pelos representantes da Arte *Pop*. As suas obras remetem para uma forma oculta e inconsciente de publicidade, que adquire a função de integração social. Elas não só possibilitam ao fruidor a informação sobre os produtos, mas também se organizam de modo a integrá-los e contextualizá-los na vida social. Assim, a Arte *Pop* expande o conhecimento da vida e mostra as melhores formas de a viver, evidenciando o *American Way of Life*.

Os representantes *Pop* tinham como objectivo afastarem-se das simples preocupações particulares, para se envolverem no universo da natureza e da sociedade da qual faziam parte. Os seus criadores são inspirados por imagens que eles encontram no seu quotidiano, produzidos pelos meios de comunicação de massa, como cartazes e marcas publicitárias, revistas, banda desenhada, televisão, comidas de lata. No fundo é uma

⁶¹⁰ O Termo *Pop Art* teve a sua origem nos finais da década de cinquenta pela mão do crítico de arte, Laurence Alloway (1926-1989).

⁶¹¹ Já em 1961, Claes Oldenburg (1929-) se tinha apresentado numa exposição “The store”, em que as suas obras, inspiradas na *Art Brut* eram representações em gesso pintado, de objectos do quotidiano. Colocando-as à venda no seu “Atelier-Loja”, ele pretendia confundir o espectador sobre os códigos que regem o mercado vulgar e o mercado da arte. Em Inglaterra, a Arte *Pop* foi uma verdadeira explosão, como se renacesse uma nova arte figurativa. Surge um grupo de artistas tais como Richard Hamilton (1922-), David Hockney (1937-), Peter Blake (1932-), Allen Jones (1937-), Peter Phillips (1939-), Ronald Kitaj (1932-), que sendo um grupo de iniciativas individuais e sem contacto com a *Pop* americana, apresentam grande coerência de conjunto, globalmente saídos das obras de Rauschenberg (1925-) e Jasper Johns (1930-).

⁶¹² Sobre este assunto cf. *supra*, sec. 1.2 (História), p. 28, l. 6, v. também “teoria hipodérmica” no índice de termos.

abordagem a um novo homem, à idealização de um corpo. Pelo uso das técnicas de marketing, eles analisavam a nova sociedade que emergia.

A *Factory* de Andy Warhol pretendeu ser uma “máquina” de produção pela repetição em série de imagens. Assim, qualquer pessoa deveria ser capaz de fazer as obras no lugar do criador. Isto remete para o modo de vida americano. Este movimento não está ligado directamente à sociedade, mas serve de ponte para esta. Na verdade, se são os objectos que reflectem essa sociedade, esta espelha-se também nas obras realizadas pelo artista *pop*.

Em termos de recepção, poderemos falar de uma “comunicação”, talvez no sentido em que esta arte é uma imagem-reprodução das imagens que as sociedades produzem. Os artistas *pop* assumem-se como o ponto máximo e mais recente da mimese, no sentido em que representa o conhecido, mas conhecido de forma estrita por um público restrito. Ir a uma exposição de Arte *Pop* seria semelhante a circular na rua e ser invadido pela publicidade imagética, ou a ir a um supermercado, onde se reconhecem os produtos expostos. Os fruidores de arte tinham agora um novo sistema de referências.

Nos anos setenta, a Arte *Pop* provocou duas reacções totalmente opostas: falamos do Minimalismo e Hiper-realismo. A ideia de que a abstracção seria uma espécie de fim de arte foi contrariada pela Arte *Pop* e confirmada pelo Hiper-realismo, e a ideia de que a exposição de objectos ordinários acabaria com a escultura também foi refutada por este movimento.

Em oposição à Arte *Pop*, a arte hiper-realista (início 1960's) deveria ser desprovida de sentimento e tal só seria possível aumentando a distância que separava a obra do seu fruitor. A fotografia teve um papel fundamental em tal desiderato, visto que serviu este projecto, enquanto intermediária entre a realidade e a obra. Baseando-se na fotografia, os hiper-realistas representam os objectos com fidelidade. Poderíamos dizer que eles produzem uma arte de ocultar a arte. E dizemos produzem porque efectivamente há quem considere que já não se trata de uma representação, porquanto a transposição da realidade para o objecto artístico não cria degradações ou distorções, como Michel Denis⁶¹³ refere, tomando o exemplo de uma fotocópia que não é uma representação, mas antes uma reprodução (daí o nome de reprografia). As obras hiper-realistas acabam por ser um duplo da realidade. Nelas, a nitidez é máxima do primeiro ao mais afastado plano. Deste modo,

⁶¹³ cf. DENIS, Michel – **Image et cognition**. 2ª ed. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1994. (Psychologie d'Aujourd'hui). p. 23.

nenhum detalhe é privilegiado e, conseqüentemente, o fruidor é obrigado a tudo ver. Para o fruidor, elas provocam uma nova sensação já que representam (ou reproduzem) a realidade com um rigor que originalmente a sensibilidade humana deixa escapar. Trata-se de aperfeiçoar aquilo que apreendemos da realidade. Em boa verdade, a realidade apresentada por este tipo de obras não existe porque nós nunca conseguimos (em realidade) captar de uma só vez tudo o que nos sensibiliza retinidamente.

É na escultura hiper-realista (fig. 82) que encontramos o melhor *continuum* da realidade⁶¹⁴. Ela faz parte do mundo que nos rodeia e é uma extensão artificial dessa mesma realidade. A sua recepção não levanta à partida qualquer tipo de problema, visto que a obra se apresenta de um modo visível, muito concreto. Mas, apesar da sua imediatidade sensorial, poderá surgir alguma dificuldade na sua compreensão. Não nos referimos evidentemente ao que é mais superficial, mas sim ao âmago da obra, quer dizer, a sua orientação política, social, económica, etc. Muitas obras hiper-realistas reflectem tiques e atitudes de uma sociedade, mas estas estão de tal modo impregnadas no funcionalismo social que dificilmente nos apercebemos delas. É a arte que as revela, mas aqui, uma vez mais, se salienta que essa revelação se torna efectiva apenas por virtude de uma consciencialização pessoal. Todos os preconceitos são abordados como *frames* de uma vida de “clausura”, que passa despercebida aos olhos das sociedades modernas, firmadas no tempo que passa a uma velocidade estonteante.

⁶¹⁴ cf. a este respeito, *idem, ibidem*, cap. III, especialmente pp. 74-79.



Fig. 82 | Duane Hanson (1925-1996), *Queenie II*, 1988.

Ao contrário do Hiper-realismo, o princípio básico do Minimalismo⁶¹⁵ é anunciado por Mies van der Rohe (1886-1969), como sendo *less is more* (o menos é mais). Com efeito, o Minimalismo pretende livrar-se de tudo o que não lhe é específico. Em reacção ao Expressionismo Abstracto, caracteriza-se pela renúncia ao espaço pictórico ilusionista (só o olhar deve apreender a obra, com exclusão de toda a interpretação subjectiva); pela exploração da qualidade intrínseca dos materiais; pela representação de estruturas primárias; pela repetição seriada; pelo rigor geométrico; e pela importância dada à função semiótica dos constituintes formais (tais como o suporte e a moldura) na génese da pintura.

No plano da comunicação, a confusão entre obra de arte e reflexão é da mesma ordem que no caso do *Supports-Surfaces*. Os artistas querem subtrair a obra de qualquer dimensão narrativa, imaginativa, ilusionista, indo de encontro a uma hermetização contextual das formas. No centro dos seus trabalhos colocam questões sobre a percepção da obra de arte, sobre o estatuto do criador e do objecto na experiência da observação. As intenções do artista não podem ser claramente transmitidas, só interessando uma percepção proveniente da sensorialidade do acto de observação. Eles “proíbem” a procura na obra de toda e qualquer estimulação imaginativa ou emocional; compreendemos por isso o termo

⁶¹⁵ O Minimalismo nasceu nos Estados Unidos da América no meio dos anos 60. O termo é empregue pela primeira vez de forma irónica por Richard Wollheim (1923-003), num ensaio publicado na revista “Arts Magazine” de Janeiro de 1965, a propósito de obras de Marcel Duchamp, de Ad. Reinhardt e da Arte Pop.

new cool art [Irving Sandler (1925-)], que aparece nos Estados Unidos no decurso dos anos sessenta⁶¹⁶.

O que caracteriza fundamentalmente o Minimalismo é o modo como o suporte se torna significativo. Ele é auto-referencial, porque apenas faz referência a ele próprio e leva a questionar não sobre um sujeito, um significado, mas sobre o significante. A obra como signo é colocada em causa no deslocamento da sua relação entre o conceito e o aspecto físico, ou seja na sua visibilidade.

O Minimalismo permite à escultura apoderar-se de novos campos de investigação, atingindo o duplo postulado: a arte enquanto ideia e a arte enquanto acção. A obra resulta de um processo de formação dominado pelo exercício mental, que o espectador deve tentar reconstruir. Os minimalistas não pretendem que a obra seja um veículo para a transmissão de mensagens ou ideias pelo contrário, os seus trabalhos estão desvinculados de qualquer informação substancial que indicie qualquer outra realidade que não seja a da sua materialidade. Este tipo de obras, por serem puramente abstracta, são altamente objectivas e por não terem propriedades ilusórias assentam na experiência corporal do trabalho por parte do espectador. Por isso, A transmissão de informação não estimula uma emoção estética, mas sim activa o intelecto.

Em meados da década de sessenta, quando o Minimalismo já era um movimento de grande notoriedade, surgiu um novo contexto artístico saído da tradição duchampiana e de Malevich fundado no fazer, na execução – uma arte processual. Enquanto que, no Minimalismo, a obra é o que é, ou seja, a relação do perceptível, na Arte Conceptual são as ideias que interessam. Neste sentido, a arte deixa de se centrar na formatividade plástica, desafiando a definição de obra de arte como objecto unicamente visual, tornando infinito o sentido de produção artística, e preocupa-se com os conceitos a serem transmitidos. Trata-se no fundo de eliminar um a um, todos os requisitos da obra tradicional, até sobrar unicamente o conceito, e pedir ao fruidor que veja aí arte, mesmo se não há nada para mostrar, como no caso já anteriormente citado⁶¹⁷ da galeria fechada de Robert Barry (1936-).

⁶¹⁶ O Minimalismo teve várias designações, entre outras, Mel Bochner (1940-) nomeou-o de *Serial Art*; Barbara Rose (1938-) de *ABC art*; Eugene Goossen (1921-1997) de *Art of the Real*; Kynaston McShine (1935-) de *Primary Structures*.

⁶¹⁷ Acerca desta atitude artística consulte a nota 278, p. 148.

Neste processo deu-se à arte uma nova função semiótica de auto-consciência. Abriu-se um novo caminho na senda da comunicação, onde o visível perde valor face à sua teorização filosófica, não importa a forma apresentada, como foi concebida, nem quem a concebeu. Se as preocupações de ordem filosófica e científica dos defensores da arte conceptual estão no centro dos seus interesses, parece que os meios escolhidos para os partilhar senão resolver são provenientes à primeira vista da confusão entre representação mental – o conceito – e a obra plástica, que, uma vez concluída é um objecto material autónomo.

Este tipo de obras levanta então a questão da efectividade da recepção, porque são ainda mais difíceis de interpretar, na medida em que não revelam nenhum senso comum e deixam o fruidor numa expectativa indeterminada, frente às suas propostas simbólicas, que são a síntese das ideias do artista. A incomunicabilidade é ainda mais exaltada, dado o aumento da subjectividade.

A Arte Conceptual não se estrutura como movimento e porque o grupo de artistas é muito plural e pouco específico, a compreensão esquemática deste tipo de obras é dificultada. Mas existem algumas tendências que se aproximam da semiótica de Saussure, tornando-se mais acessíveis, tal como a obra de John Baldessari (1931-), ou Joseph Kosuth, que centram os seus trabalhos naquilo que melhor conhecemos, a linguagem escrita e a fotografia. Tal como para Leonardo da Vinci a obra era *cosa mentale*, para Kosuth, ela apenas está na cabeça, no pensamento e portanto nada tem de material. Kosuth pretendia que a arte fosse uma linguagem e que as obras de arte fossem proposições. Ele revelou a arte, transportando-a para um sistema tautológico, em que cada obra se descreve a si própria. Mas será este sistema fomentador de uma comunicação? Poderá este tipo de obras permitir uma experiência comum de algo que o criador pretendeu transmitir?

Ainda que o *Blow Up*⁶¹⁸ (fig. 83) esteja muito perto de um quadro, o espectador que é confrontado com essa obra fica privado de toda e qualquer representação iconográfica, para além da assumida iconografia linguística. Os termos que são propostos ao espectador não suscitam nenhuma interpretação. Nenhum outro sentido podendo ser dado à obra para além da definição exposta, convida a ficar mais perto da realidade que é proposta e a analisar o que relaciona, ou separa, a realidade e o seu conceito. Quer isto dizer que o espectador é confrontado com a concordância, que une a ideia que define essa realidade à

⁶¹⁸ Trabalhos consistindo na ampliação fotográfica de definições de dicionário.

linguagem que veicula o seu conceito. O Conceptualismo torna “presente” toda a carga informacional contida na obra por intermédio da utilização de variados processos técnicos e materiais, como, textos, fotografias, diagramas, mapas, filmes e vídeos. Poderíamos afirmar, que estes elementos que acompanham a obra constituem-se como atributos que se deslocaram/arrancaram da obra e se afirmam como possibilitadores do seu entendimento. Não obstante, as obras conceptualistas não são muito diferentes de todas as outras e nesse sentido têm igualmente elementos constituintes. Digamos que o espectador continua a ter uma “leitura” própria desses elementos, mas com a respectiva dificuldade de correspondência com a realidade a que eles dizem respeito.

Com estas “proposições artísticas”⁶¹⁹, compreendemos que há uma dificuldade em entender uma arte cuja validade depende só das definições que contém. Kosuth defende-se de intervir enquanto sujeito no processo artístico que ele estabelece com o espectador e afasta toda a subjectividade, para instaurar uma ideia de neutralidade – de objectividade. Ele retira assim ao objecto artístico qualquer conotação que possa remeter para a história individual do criador ou qualquer outra.

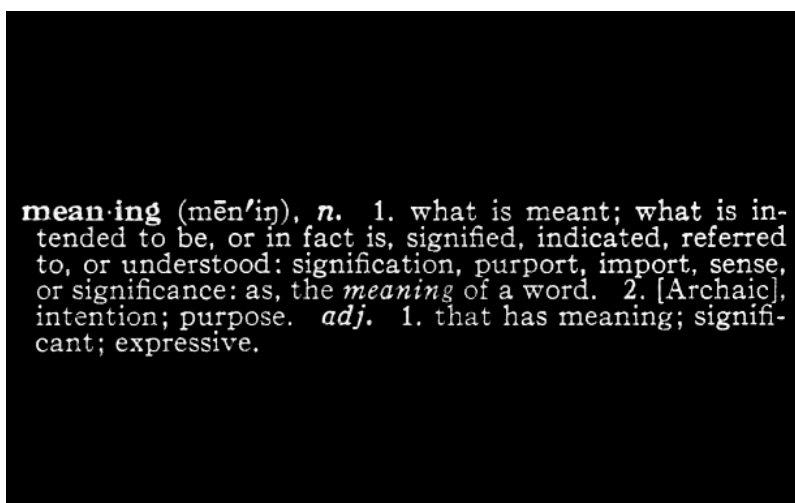


Fig. 83 | Joseph Kosuth, *Meaning (blow up)*, 1967.

A bomba nuclear e o rescaldo da guerra produziram na sociedade artística um clima de desconfiança quanto ao futuro. O vazio que se vivia obrigou o artista a rejeitar o seu papel de intervencionista, visto que este já não fazia sentido, e a centralizar o seu trabalho fundamentalmente nele próprio. A acção e o gesto adquirem uma dimensão nunca antes atingida. Os artistas reivindicam um papel activo na sociedade e que tenda para uma

⁶¹⁹ Termo que ele prefere em detrimento de obra de arte

relação mais directa e mais física com o público. Encontram então uma nova forma de interagir com o mundo envolvente, através do gesto e da acção.

Neste momento, o corpo adquire um valor não só social, mas também simbólico. Ele é elevado ao estatuto de suporte, capaz de assumir o papel de elemento da obra de arte, o que anula o objecto artístico, enquanto objecto. O processo criativo é realçado e está dependente das variáveis espaço, tempo, corpo, sendo o gesto o resultado destas três variáveis. De igual modo, o público adquire um novo protagonismo, sendo convidado a interagir, o que vem questionar os limites da obra. Esta integra-se num sistema aberto, sendo o artista quem a inicia e cabendo ao espectador a função de a ultimar indefinidamente nas suas variadas participações. O artista cria um salto entre dois mundos, em que ele tem um papel proeminente. Não é a obra plástica que se torna importante, mas sim o “enquanto duram” as acções e os seus resultados. Neste sentido a obra não existe sem a presença física do artista. Surge então o *happening* (acontecimento) e a performance.

A presença do artista não só é importante para a criação da obra mas também para determinar as posições que o espectador ocupa nela. Os *happenings* decorrem sob a orientação do artista, que dá instruções precisas ao público sobre o modo como este se deve comportar durante o processo de criação, ao contrário da performance, que não requer a participação do público, porque a estrutura narrativa da obra é toda ela criada pelo artista. O *happening* aparece, neste contexto, como um elemento lógico numa pesquisa de “comunicação” entre a arte e a vida: uma arte total. Ele vive pela vontade dos seus participantes “comunicarem” com o outro e partilharem uma experiência comum. Ser espectador não é suficiente: é necessário participar.

O *happening* não pode ser comparado ao teatro, do qual diverge pela escolha dos locais de apresentação e dos participantes, que são os próprios espectadores, pela irrepetibilidade e ainda pelo sentido de indeterminação que preside ao acontecimento, já que as grandes linhas são previstas antecipadamente, mas o desenvolvimento é a cada vez uma nova experiência criadora. O *happening* “You”⁶²⁰ (fig. 84) de Wolf Vostell levada a cabo por pessoas que agem no interior de um ambiente determinado é demonstrativo desta imprevisibilidade originada pela aleatoriedade dos gestos dos espectadores. Assim como estas atitudes deixam de ser representação para se tornarem apresentações, também o espectador deixou de o ser para se tornar em “activista”. As suas “reacções” podiam

⁶²⁰ Realizado em Long Island, Nova Iorque a 19 de Abril de 1964, na vivenda de Bob e Rhett Brown, daí este *happening* ter como subtítulo: “Um happening de dé-collage para Bob & Rhett Brown”.

interagir sobre a acção em curso. Apesar do artista traçar algumas normas de participação ao espectador, não podemos considerar que exista uma manipulação deste, isto porque o artista desconhece a forma como o espectador age física e mentalmente na obra de arte, pelo que, não poderá adulterar nem mesmo condicionar a sua criatividade.



Fig. 84 | Wolf Vostell, *You*, 1964.

Existem algumas regras, mas, dentro delas, o espectador-criador joga consoante a sua originalidade imaginativa. Estas regras surgem ao espectador como elementos de identificação e orientação da proposta criativa do artista. São um apêndice para a compreensão daquilo que envolve o espectador actuante, uma espécie de pistas para fomentar a explicação da obra bem como para compreender o extra-obra. Quer isto dizer que a inclusão de pessoas que realmente participam activamente nos *happenings*, desenvolve a experiência humana e permite uma visão diferente do mundo.

As temáticas fundamentais dos *happenings* serviam este propósito, tinham como preocupação criar um encontro entre o humano e a realidade, donde podemos inferir o cariz político destas intervenções. O *happening* pretendia ser uma resposta clara a um clima político opressivo. Pretendia-se interagir com o sistema político e também com o

sistema social, convidando à participação. Podemos falar de uma libertação do espectador, na medida em que este deixa de ser observador para instaurar ele mesmo o questionamento da obra. É o espectador que, por indução do artista, estimula uma transformação sócio-política.

Para Vostell, a compreensão da sua obra não é uma preocupação:

«Mi obra está viva, pero ello puede tener la desventaja de que el público no se calma y no se preocupe mucho por comprender con profundidad mi mensaje (...). Por ello mi obra sólo será comprensible al público dentro de bastante tiempo, mientras que en la actualidad sólo algunos entendidos están al tanto. Que la entiendan o no, en estos momentos es algo que no forma parte de mi política, por cuanto yo pertenezco al mejor partido: al Arte, único desde sus inicios en las Cuevas de Altamira hasta los tiempos actuales»⁶²¹.

Agúndez García replica: «Pero a Vostell no parece importarle demasiado que la gente no comprenda su obra: tampoco la generalidad comprende y conoce a los grandes artistas reconocidos del pasado y no por ello se les desprecia»⁶²².

Vostell acrescenta algo mais à ideia de Duchamp, criando a sua “teoria del arte”⁶²³. Para Duchamp, um urinol e uma roda de bicicleta podiam ser arte; para Vostell, o facto de andar de bicicleta e o estado fisiológico de urinar eram uma criação artística. Esta é uma teoria onde a vida está fortemente ligada à arte. «(...) cualquier acto humano es obra artística»⁶²⁴. Esta ideia é exemplificada do seguinte modo por Vostell: «Si tres líneas sobre papel blanco son arte, el hecho de acariciar a un niño tres veces también es arte»⁶²⁵.

O *happening* e a performance antecipam a arte corporal (*Body Art*), corrente artística mais criticada pela sociedade, caracterizada pela utilização do corpo como suporte e das pulsões sexuais e biológicas. Esta forma de expressão é confusa, porque expressão e representação aliam-se e criam uma sinergia que provoca uma indeterminação no espectador. Este não participa nas acções senão como fruidor e conseqüentemente não tem a mesma leitura que tem do *happening*. Apesar da vontade de alterar os hábitos de pensar do espectador, a arte corporal não atinge o seu fim.

⁶²¹ Wolf Vostell cit. por AGÚNDEZ GARCÍA, José António – **10 Happenings de Wolf Vostell**. 1ª ed. Mérida [etc.]: Editora Regional de Extermadura [etc.], 1999. p. 81.

⁶²² *idem, ibidem*

⁶²³ “Teoria del arte” é parte constituinte da compreensão do artista. Os restantes elementos desta individualidade triológica são a “vida interior”, “a vida social” e “el conflicto”. Cf. *idem, ibidem*, pp. 64-72.

⁶²⁴ *idem, ibidem*, p. 76.

⁶²⁵ Wolf Vostell cit. em *idem, ibidem*

A Arte Vídeo e a posterior possibilidade de manipulação da imagem por meio de computador e de softwares desenvolvem a interactividade. Entre o espectador e o sistema intervém o software. É a máquina que, em certa medida, se exprime face ao sujeito. Cria-se uma nova dimensão, onde o espectador se encontra incluído e onde são traçadas novas problemáticas quanto à relação do objecto artístico com a sua percepção. A Arte Vídeo catalisa o processo artístico, imprimindo grande relevo ao ambiente onde tudo se processa. Os limites físicos da tela desaparecem dando lugar a espaços designados pelo criador. Ele constrói e explora o espaço para criar outras dimensões espaciais, de modo a induzir o espectador a novas sensações. Esta concorrência do espaço com o tempo cruza caminhos, dando origem à “instalação”.

No fim do século XX, a imagem espelha-se em contextos rizomáticos, sem nunca se destituir das suas características básicas. Por outro lado, estas tendências revelam uma interpretação subjectiva por parte do espectador que analisa as obras, tendo em conta a sua própria experiência pessoal, recriando uma multiplicidade de “histórias” privadas. Esta divagação consiste na multiplicidade imaginativa do espectador perante o assunto principal. O criador substitui os elementos tradicionais da obra por outros que implicam a novidade e que por essa razão serão *ab initio* carentes de uma explicação prévia.

Novas características imperam: a gestualidade matérica é substituída por actos não-racionais, isentos de qualquer premeditação; a forma compositiva é tratada em sentido inverso, desaparecendo e estando entregue ao acaso; as cores são revalorizadas exprimindo cambiantes que se afastam de uma ortodoxia, que sempre foi considerada e estimada; O som, a imagem e o verbal reforçam o *continuum* spatiotemporal onde o artista e o fruidor se encontram. Na obra de arte, permitem-se conjugar em nome da simbolização dinâmica, quer conceitos abstractos quer ideias reveladoras de preocupações sócio-culturais. A arte adquire um novo redimensionamento.

A subjectividade pura, iniciada por Malevich, e a irrisão de Duchamp fecharam-se em caminhos sem saída que condenaram estes dois artistas a não poderem mais exprimir-se através da pintura. Entretanto, os centros de arte de um lado, a arte abstracta de outro, tudo fizeram para conseguir alargar os campos de investigação revelados por estes dois precursores da arte contemporânea. Todavia, face à aridez, à hibridização de géneros e à falta de “comunicação” produzidas por estas tendências extremas, o espectador, desenganado e incrédulo, afastou-se e desconsiderou as obras.

4.3.2 Actualidade artística – Uma proposta de decadência

Este ponto centra-se nas preocupações da actualidade artística, naquilo que se faz de mais actual em termos artísticos e em como isso condiciona as relações existenciais entre o artista e o público. Esta abordagem é claramente uma continuidade do ponto anterior e vem de encontro à ideia central de que a não-comunicação na arte é fruto de uma transformação histórica, culminando na contemporaneidade que, segue princípios de argumentação favoráveis à arte, mas que se opõe categoricamente a um seguimento histórico previsível. Assim, desembocamos num período, em que a classificação das atitudes começa por se tornar uma tarefa árdua; a nomenclatura acompanha a realidade científica e as transformações têm a celeridade dos avanços tecnológicos. O artista já não é ele próprio, mas encontra-se inserido num sistema colectivo de criação. O público também deixa de se poder encaixar no modelo tradicional, uma vez que interactivamente também pode ser criador. A ciência, a sociedade e a visão que o artista tem do mundo, como determinantes que são da arte, invertem-na a todos os níveis.

Adulteram-se os conceitos tradicionais e possibilitam-se outros novos e é neste horizonte de mudanças que surge a ideia de decadência e não no horizonte considerado por Kosuth ao admitir que a arte estava condenada, porque se fundava em considerações estéticas (de cor, superfície e forma) completamente estranhas à definição de arte que é do domínio das ideias. A cor, o suporte e a forma só acentuam os aspectos físicos da obra e quanto maior é a distância que nos separa da cor, do suporte e da forma tradicionais, maior é a sua incompreensão e conseqüentemente maior será a sua decadência.

Sem querer diminuir o conceito de arte, antes pelo contrário querendo reforçar o destino a que tem sido sujeita, tentaremos fundamentar o seu actual desígnio. Considerá-la decadente significa que ela se encontra num estado “evolutivo”, não menos digno do que outros anteriores é certo, mas em que dificilmente cumprirá uma ideia de comunicação. Se associamos a ideia de decadência à arte, isso reflectir-se-á no seu processo e logicamente ligar-se-á a ideia de decadência à de transmissão de conteúdo. A arte actual apenas disponibiliza a informação objectiva e, entrando numa cada vez maior subjectividade, a sua possível mensagem sofre um declínio. Se, não aceitamos a existência de uma comunicação

artística em momento antanho, mais acentuadamente se justifica uma incomunicação na actualidade.

No contexto deste trabalho, associarmos a arte ao termo decadência é juntarmos o conceito dessa palavra aos vários estados possíveis da arte, no seu sentido “comunicacional”. Portanto, sempre que referirmos a palavra decadência, estaremos a reportar-nos à perspectiva diacrónica da arte, no contexto do conceito “comunicação” artística, com o sentido de demonstrar que a incomunicação que se defende é directamente proporcional às modificações da história da arte no tempo, culminando no seu estado mais avançado, o actual, em que mais se evidencia a decadência artística. Trata-se de juntar a palavra ao termo comunicação, evidenciando o enfraquecimento⁶²⁶ deste. O termo não tem pois nenhuma carga difamatória ou injuriosa, nem tão-pouco pretende levantar qualquer tipo de contestação, com o objectivo de provocar dano à arte. Ainda assim espera-se que o assunto se abra à discussão e ao debate.

A ARTE NÃO É DECADENTE, MAS A SUA DIACRONIA HISTÓRICA NO CONTEXTO DA COMUNICAÇÃO É CLARAMENTE DECADENTE

A decadência da arte⁶²⁷ ou como alguns lhe chamam, a crise da estética tem a sua origem a partir do momento em que a criação é despojada dos valores introduzidos historicamente, como nos refere Fernando Guimarães:

«A crise da Estética resulta da que se verifica na própria criação artística quando ela se esvazia de uma referência a esse sistema de valores historicamente realizados e se apresenta como se de meros signos – e não de formas – se tratasse, os quais correm o risco de finalmente se esvaziarem na procura de uma negatividade cujo o reverso será também o da sua arbitrariedade, o que, ainda na primeira metade do século XX, aconteceu com o movimento Dada.»⁶²⁸

Mas esta crise só existe porque, em determinado momento, não existiu. Ou seja é colocado ao dispor do humano a possibilidade de ele poder provocar um confronto e

⁶²⁶ *s. u.* Decadência: *s. f.* estado do que decai; acto ou efeito de decair; enfraquecimento; declinação; abatimento; humilhação; caducidade. In **Dicionário da língua portuguesa**. 6ª ed. Porto: Porto Editora, 1986.

⁶²⁷ Sobre a crise da arte contemporânea escreveram muitos autores, alguns deles, baseando-se nas formulações hegelianas da morte da arte. Cf. MICHAUD, Yves – **La crise de l’art contemporain**. Paris: PUF, 1998; JIMENEZ, Marc – **La querelle de l’art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005; FISCHER, Hervé – **L’Histoire de l’art est terminée**. Paris: Balland, 1981; BELTING, Hans – **L’histoire de l’art est-elle fini?** Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989; DANTO, Arthur – La fin de l’art. In **L’assujettissement philosophique de l’art**. Paris: Seuil, cop. 1993. (Poétique). Cap. V, pp. 111-151.

⁶²⁸ GUIMARÃES, Fernando – Modernidade e legitimação. **Jornal de Letras Artes e Ideias**. (18 Set. 2002). p. 21.

estabelecer uma comparação, de modo a averiguar das diferenças entre passado e presente. É pela substituição das “formas” por conceitos e ideias que a arte se começa a caracterizar como decadente.

Mas a crise artística contemporânea terá igualmente origem numa ambiguidade sócio-artística, ou antes, na indeterminação do universo criador, na medida em que, por falência da ortodoxia, dissolveram-se os conteúdos programáticos da arte. As modificações ao nível da expressão e percepção são então inevitáveis, acompanhando o crescimento e a ampliação do campo sógnico do nosso mundo. Só deste modo se compreende o sentido de tamanho enriquecimento e profusão artístico-cultural. Assim se evidencia, que a arte também anda subjugada às influências externas, oriundas de vários campos (para além do tecno-científico): as novas linguagens mediáticas incrustadas nos *mass media* extrapolam o seu verdadeiro domínio, influenciando decisivamente o funcionamento cultural. Se o «(...) carácter subversivo da obra de arte é capaz de alterar radicalmente os sentidos perceptivos e expressivos do homem»⁶²⁹ é porque ela, primeiro, foi fortemente adulterada pela realidade transformadora, aquela que por sua vez também fundou uma sociedade exigente e virtuosamente oferecida, por meio das várias necessidades sócio-culturais.

No entanto esta crise, dirão alguns, não terá tido início no século XX, apesar de serem notórias as transformações que a arte sofreu nesse século. Quando, em 1875, Thomas Eakins (1844-1916) apresenta a sua obra “A clínica de Gross” (fig. 85), a crítica conservadora considerou-a como uma obra que poderia abrir caminho para uma degradação da arte.

⁶²⁹ FURTADO, Fernando – Estética e comunicação de massa: uma introdução. **Revista de Biblioteconomia & Comunicação**. Porto Alegre: UFRGS [Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Vol. VI, (1994), p. 133



Fig. 85 | Thomas Eakins, *A Clínica de Gross*, 1875.

Não era o domínio técnico que estaria em causa, mas sim o realismo retratado de forma semelhante ao “Atelier do pintor”, de Courbet, a que Baudelaire⁶³⁰ se referia como uma abertura para a modernidade. Existiu portanto um medo da parte de alguns críticos e historiadores. Estes começavam a ver que já se manifestava um interesse em contrariar as tendências clássicas da pintura e em remetê-las para o arcaísmo, que segundo Adorno, «(...) define menos uma fase da história da arte que o estado de decadência das obras»⁶³¹.

O Academismo das artes clássicas que se vinha manifestando é um Academismo do “significante”. Vulgarmente, os retratos, as paisagens, as cenas diversas, etc. são tratadas do modo mais realista possível, respeitando as convenções, a experiência adquirida e a tradição. A “evolução” da forma como o artista se expressa, bem assim como a percepção das coisas aparecem lentamente e sem ruptura. Com a arte contemporânea, o Academismo do “significante” desaparece em proveito de um Academismo de “significado”. Ao realismo do motivo da Arte Clássica que respeita as formas, a expressão contemporânea opõe-se com a sua abstracção e o hermetismo da sua “linguagem”. A convenção da originalidade substituiu progressivamente a convenção académica, sobretudo a partir do

⁶³⁰ Gustave Courbet, que era um grande amigo de Charles Baudelaire foi o único pintor que aceitou o pedido deste para exprimir nas suas obras, o “heroísmo da vida moderna”.

⁶³¹ ADORNO, Theodor – **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970. (Arte & Comunicação; 14). p. 40.

Romantismo do século XIX. Aquela levou à libertação de qualquer constrangimento, ao ponto de utilizar exaustivamente a liberdade e a originalidade da sua força de proposição, formando um novo sistema fechado, demasiado fechado para ser compreendido.

O objectivo advogado pela arte contemporânea é a inovação na maior liberdade possível. Para conservar a sua razão de ser, as artes devem renovar-se constantemente, criando múltiplas formas de expressão e de experienciação, que por vezes chegam a não ter nenhuma relação com as considerações de ordem estética e artística (ditas tradicionais). Deste modo, a representação da imagem e a sua significação foram progressivamente colocadas de lado pela maior parte dos reconhecidos movimentos actuais. O próprio artista que reivindique a “pintura de cavalete” encontra-se desconsiderado e relegado para o plano do simples amador, praticando um lazer banal e vulgar, isto porque a arte contemporânea foi largamente subsidiada e as criações experimentais e conceptuais foram favorecidas. Não podemos esquecer que são os ministérios que orientam as tendências e encorajam as manifestações contemporâneas, ou consideradas como tal, em detrimento sobretudo da arte dita figurativa.

Durante algum tempo, a pós-modernidade pareceu estar num impasse e condenada a repetir as descobertas de Marcel Duchamp; por isso mesmo condenada à sua “não-evolução”. Apesar de uma mudança substancial das práticas artísticas que se verificam no fim do século XX e princípio do século XXI, nomeadamente devido aos grandes avanços científicos, não se verifica um progresso considerável que possa afastar definitivamente a arte da prática duchampiana.

A pós-modernidade é o espelho de uma decadência, ela não deixa de ser uma cópia, uma redundância, mas também uma “alegoria”, até uma dissonância, em oposição à arte moderna que é única, original e que perspectivou a arte pós-moderna. O Pós-modernismo não fecha o Modernismo; pelo contrário, abre-o para poder reescrevê-lo, para poder misturar as suas grandes narrativas com outros discursos. O artista pós-modernista, e mais acentuadamente o actual, é um indivíduo que age em função das ideias, colocando em causa a própria ideia de arte tradicional em que a obra tem um valor em si. Hoje o artista pretende ser um produtor de conceitos, interessando-lhe menos o efeito do seu trabalho. Como a forma física não é essencial à apresentação de conceitos e como um conceito é geralmente o ponto de partida de uma obra de arte, estes artistas consideram que os meios e as manifestações físicas tradicionais (objectos) são desnecessários. Por isso mesmo, o

fruidor será um receptor mais activo do que passivo porque, na medida em que não estando contextualizado com as ideias do criador, que assentam sobre códigos por este estabelecidos, será estimulado a produzir um significado. Isto, mesmo que aparentemente algumas obras tenham um carácter que pressuponha uma maior passividade do espectador, por força da sua frieza plástica.

Existe na arte actual um desequilíbrio na relação artista-receptor, já que o objecto artístico é incompreendido devido ao seu carácter diverso e à ausência de um significado observável, inerente à própria obra. José Gil aponta sete características para a arte dos anos 80, sendo que a sexta refere-se à confusão de estilos: «Tudo era possível (...). Confusão de estilos: à extrema “pureza”, “tensão”, “originalidade”, do trabalho estrutural “modernista” que perdura ainda nos anos 80, responde “no mesmo plano”, o desprezo por todo esse labor e por toda essa ética do ofício (...). À originalidade sucede (e com ela existe) a singularidade dispersa do autor.»⁶³². Este desequilíbrio fundamenta-se na dualidade entre a obra representativa e aquela que consideramos expressiva, digamos abstracta. Se uma mensagem pode supostamente ser mais acessível, não é certo que ela tenha a adesão, entenda-se compreensão, do espectador. Esta pseudotransmissão da mensagem poderá ser traduzida como uma emoção. Troca-se de forma enganosa, uma emoção por uma comunicação.

Para que o espectador seja portador de um sentido mais vasto da mensagem da obra é necessário que ela se torne mais concreta, ou seja mais direccionada para uma clara explicitação. A arte abstracta ou expressiva, para ser mais transitiva terá de estar associada a uma atitude representativa. Representativa, não no sentido da procura de uma profusão de conjuntos “arquitectónicos”, que organizam tendencialmente a obra para um modo figurativo, mas sim na busca da representação da sua elementaridade. A arte informal, que utiliza exclusivamente uma atitude expressiva, não pode veicular uma mensagem precisa, mesmo que suscite uma emoção, estimule a imaginação do espectador ou convide à meditação.

⁶³² GIL, José – A confusão como conceito In AA. VV., Catálogo da exposição **Anos 80**. Realizada na Culturgest [Lisboa], de 12 de Maio a 31 de Agosto de 1998. Lisboa: Culturgest, 1998.p. 48. Os restantes traços caracterizadores da arte dos anos oitenta são: «1. Confusão dos meios utilizados por um só autor (por exemplo, Kiefer ou Polke), numa ou em várias obras; (...) 2. Confusão entre autores tão diferentes (...); 3. Confusão de espaços, lugares ou sites (...); 4. Confusão de tempos (...). 5. Confusão entre “alta cultura” e cultura popular e, de uma maneira geral, confusão de gosto ou da percepção artística. (...) 7. Enfim, evoquemos um último elemento de confusão, extremamente eficiente: o mercado da arte misturou todos os valores estéticos habituais, baralhando os valores financeiros respectivos» cf. *idem, ibidem*, pp. 46, 47.

Muitos artistas, têm a ambição de utilizar as técnicas artísticas como ferramentas de pensar, mas as suas mensagens são difíceis de descodificar. Muitas obras criadas por esses artistas são frequentemente de carácter efémero e manifestam um espírito de irrisão perante os valores estabelecidos e uma vontade de dessacralização da arte; elas visam suscitar um efeito de surpresa no fruidor, muitas vezes desconsiderado⁶³³, pois obrigam, no dizer de Roy Ascott⁶³⁴, à “cibercepção” e “prospecção” em vez, respectivamente da percepção e recepção. Mas este tipo de obras também procura a participação do espectador, o qual se encontra parcialmente privado da sua subjectividade por estar num terreno de experiências, condicionado pelo artista. Por outro lado, o facto do lugar de apresentação da obra ser tão importante como a própria obra induz em confusão: se a obra é subtraída ao seu *environnement*, ela perde o seu sentido.

A arte da pós-modernidade, mais notoriamente a partir dos anos noventa, está ligada a uma menor ilusão, em comparação com o Modernismo das primeiras décadas do século XX. No final deste século e início do XXI surge um maior hibridismo artístico, favorecendo sinergias e complementaridades no seio dos processos de criação, que vão desde o design ao cinema, passando pela publicidade, música, teatro, dança, etc.

A arte, preocupada em temáticas emergentes, aparece associada a relações de percepção, com directa ligação ao espaço e ao tempo. Sobretudo apresenta-se como uma arte insurgente, que procura exprimir as relações do humano na nova sociedade que se implantou, mas sempre sem a preocupação de criar uma verdade única. Daí que tenha proliferado um número incalculável de possibilidades artísticas derivado das sinergias plásticas, multiplicando também assim, de modo proporcional, a plurivocidade receptiva. Por outro lado, esta tendência caracteriza-se por uma (re)afirmação da tecnologia em detrimento de processos obsoletos e congelados, como a pintura e a escultura. Deste modo, a actualidade artística vem suprimir o que durante séculos foi instaurado, nomeadamente alguns conceitos técnicos, como pintura, escultura, tela, tintas. Ela questiona as fronteiras das artes mais tradicionais, aquelas que estão solidamente estabelecidas. De resto, sempre que o artista quis desembaraçar-se da representatividade, ele apenas o conseguiu ao preço

⁶³³ Em algumas situações, o fruidor perde protagonismo, pelo que o criador o relega para segundo plano, não incluindo nas suas preocupações artísticas o efeito de recepção da sua obra.

⁶³⁴ Ascott reporta-se concretamente às novas artes emergentes (“trabalho de rede”) ASCOTT, Roy – **Arte emergente: interactiva, tecnoética, e úmida**; trad. Cléria Maria Costa. In ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 1, Brasília. “Imaginário, real, virtual”. Brasília: IdA [Instituto de Artes/UnB], 1999. p. 26.

da sua “destruição” programática. Por essa razão, as novas modulações da arte revelam também novas mudanças aos mais variados níveis, nomeadamente no que diz respeito ao estrato sócio-artístico. É neste micro-sistema, que efectivamente são mais notórias as rectificações (reapreciações, reclassificações, etc...), se assim as poderemos chamar.

A obra ocupa um espaço com o qual interage, sendo por isso, também ele transformável e mutável, dificilmente se concretizando a “cientificidade” do seu princípio e do seu fim. Mas, se a obra se torna flutuante, oscilando entre o imediato e o invisível, o espectador também flutua e oscila nessas imediações. Ocupará, ele também, o lugar de uma meta-fruição? As dúvidas suscitam outras visões da obra que é relegada para o domínio do gosto, mais do que para o campo da consideração artística. Compreendemos que a orientação estética de uma dada obra, centrada na questão da técnica, relegará a questão do conteúdo para segundo plano. É vulgar o constante questionar de algumas obras contemporâneas acerca da sua autenticidade enquanto obras de arte. É questionada a sua veracidade artística com base na sua componente “demasiado tecnológica”, sem que se aperceba que de facto a causa existencial da questão é apenas e unicamente a revelação de amusia, transformadora de opinião crítica.

Hoje, alguém que seja apaixonado pelas imagens, as formas ou os sons tem todas as possibilidades de sair frustrado de uma exposição de arte contemporânea, donde as artes tradicionais estarão certamente ausentes. O espectador habituado a exposições de arte contemporânea, nas visitas aos centros de arte, não deixa de reparar nas suas semelhanças. As obras expostas apresentam, quase sempre, a característica de obras inacabadas, “precárias” (aparentemente), insólitas, que evitam os suportes e os materiais convencionais e não hesitam em juntar os diversos campos de actividade cultural. Na arte contemporânea não há um pressuposto que direcione a arte para um determinado esquema de apreciação do gosto e de compreensão. Essa não é uma preocupação artística. Aliás, os criadores de obras contemporâneas, regra geral, não hesitam em reivindicar, com o apoio das instituições, a exclusividade da sua pertença à arte contemporânea.

As diversas atitudes, expressas por um vasto leque de criações minimalistas, tecnológicas, de performances, de instalações, etc., onde o artista é simultaneamente criador e espectador, ocultaram uma grande parte das técnicas utilizadas até ao momento, tais como o desenho, a pintura, ou a escultura. Os adeptos do conceptual, tendo depreciado a imagem em proveito da ideia, ajudaram a afastar os meios clássicos, julgados

insuficientes e pouco apropriados aos seus modos de expressão. Todavia, os processos não-habituais empregues nas suas produções tornam a finalidade destas tão delicada e imprecisa, que conduz a uma maior dificuldade em as estabelecer e relacionar com o domínio das artes. E como estamos ainda muito ligados à tradição, isso causa uma dependência do “velho”, decorrente de uma certa antipatia face ao “novo”. Esta atitude manifesta-se pela recusa do objecto, enquanto objecto artístico, em virtude deste não incluir na sua constituição os elementos convencionais da tradição clássica das artes. Daí o espectador ter por vezes dificuldade em incluir um determinado “objecto ansioso”⁶³⁵ no campo das artes, mesmo que ele se encontre perfeitamente enquadrado como tal por uma instituição que o credibilize.

Esta antipatia será ainda maior se uma obra não estiver circunscrita a um espaço museológico ou galeria. O caso das obras efémeras e realizadas tendo em conta o espaço geográfico, ou aquelas que são suportadas por processos digitais propiciados com o advento da Internet, ou ainda as mediáticas apropriações artísticas, que alguns criadores seguem como mote dos seus trabalhos, tornam-se ainda mais incompreensíveis ao senso comum. Não é surpreendente que ninguém compreendesse o significado de 1200 sacos de carvão suspensos no tecto de uma sala, por cima de um braseiro⁶³⁶, nem tão-pouco a reprodução dessa obra realizada cinquenta e quatro anos depois por Elaine Sturtevant⁶³⁷ (1930-) (fig. 86). Esta dificuldade de compreensão não revela nem o domínio do saber, nem o domínio da estética, nem o da deleitação no sentido poussinista⁶³⁸.

⁶³⁵ “Objecto ansioso” é uma designação inventada pelo crítico Harold Rosenberg (1906-1978), para definir todas as obras de arte que levantam a questão de serem ou não obras de arte, de serem arte ou “lixo”: «Where an art object is still present, as in painting, it is what I have called an anxious object: it does not know whether it is a masterpiece or junk». cf. ROSENBERG, Harold – **The de-definition of art**. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. p. 12, cf. também p. 28. O autor aprofunda este tema no seu livro “The anxious object”. cf. *idem*, **The anxious object**. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

⁶³⁶ Esta obra de Marcel Duchamp aquando da primeira Exposição Internacional do Surrealismo em Paris em 1938, foi um dos primeiros indícios do que viria a ser mais tarde a instalação. De referir que as companhias de seguros recusaram-se a cobrir tal manifestação.

⁶³⁷ Elaine Sturtevant, artista americana introduziu a noção de *Appropriation Art*, dedicando-se à reprodução de obras de outros artistas. Retira as obras do seu contexto cultural e enquadra-as num novo contexto, deste modo a obra adquire um novo significado. Elaine Sturtevant não decreta a morte da originalidade, ela questiona-a, ela interroga os seus limites, as suas origens. Ela examina o postulado de Walter Benjamin (1892-1940), sobre a aura, que durante muito tempo restringiu a crítica fotográfica, para abrir uma nova revolução: ela funda a reprodutibilidade como um meio de produzir – ainda – arte.

⁶³⁸ Nicolas Poussin (1594-1665) pretendia alcançar uma unidade nos seus quadros, desenvolvendo a sua teoria dos modos. De acordo com esta teoria, o tema e a situação emocional do quadro orientavam o tratamento apropriado. Esta perfeita união deveria promover o prazer estético. Esta teoria foi defendida em oposição aos rubenistas.



Fig. 86 | Elaine Sturtevant, *Duchamp, 1200 sacos de carvão*, 1973/1992.

Também é permitido crer que algumas criações são simples resultado do acaso, ou que outras são o reflexo de um trabalho artesanal. A título de exemplo, as pedras de Richard Long (1945-) dispostas em espiral poderiam bem ser representações, fruto de uma procura arqueológica, e as esculturas de Stephan Balkenhol (1957-) (fig. 87) produtos de um marceneiro. Mesmo quanto à tendência puramente conceptual, parece que pode existir uma relação com outras áreas de saber. As obras, que pretendem logicamente estar ligadas a um processo mental, aproximam-se da filosofia, o que de resto pode originar no espectador uma certa confusão. Neste sentido, a obra de arte será então, respectivamente, arqueologia, artesanato, ou filosofia. Assim, frente a este alargamento das fronteiras e à confusão de géneros é possível evocar um ponto de ruptura, que conduz por vezes até ao niilismo da produção.



Fig. 87 | Stephan Balkenhol, *Tanzende Paare*, 1996.

As exposições que apresentam pesquisas contemporâneas apenas atingem uma assistência reduzida, mas este facto não as impede de obter subsídios públicos. Então, os poderes públicos não deveriam deixar de encorajar exclusivamente as formas de arte contemporâneas completamente incompreendidas aos fruidores, que rejeitam categoricamente as regras de representação e a dimensão estética e que encaminham a arte para uma possível falência, cada vez mais assumida? Não devemos considerar esta pergunta como um princípio para julgar a arte contemporânea como decadente, mas sim entender que, apesar de firmada na nossa cultura, esta arte coexiste num meio que maioritariamente a afasta. E isto entende-se facilmente, em virtude da arte contemporânea se apresentar ao público mais como algo mental do que como prática. A ideia de *cosa mentale*, que alguns artistas exploram a fundo, prevaleceu sobre a de obra, cuja realização material deixa de ser necessária. A concretização material é uma consequência da projecção social, política ou cultural da obra, que é concebida, nesse sentido, conceptualmente.

Na actualidade artística, aparecem numerosas atitudes, por vezes de curta duração, por vezes em oposição à tendência do momento, que colocam em causa as regras de representação e alteram os hábitos. A arte do novo século mostra-nos que nunca existiu qualquer receio em manifestar a realidade fora da razão. Depois do Dadaísmo e da sua vontade de dessacralizar a obra de arte, as vias radicais atingiram sem dúvida o ponto contrário à razão. Sem a referência ao lugar (um museu e.g.), seria por vezes impossível, mesmo para os conhecedores de arte, discernir a criação artística de objectos fortuitos e

banais, lá colocados por casualidade. Quantas vezes os entendidos em arte não se terão surpreendido com excelentes manifestações de acaso, da natureza ou outras, que facilmente poderiam ser remetidas para um contexto artístico?

Por outro lado, a obra de arte tecnológica ou com grande apoio da tecnologia é enganadora. Um carro exposto num museu é visto, não como obra de arte, mas primeiramente como tecnologia. No entanto, o simples facto da sua inserção num espaço artístico eleva-o ao estatuto de obra de arte. Assim criou-se um desregramento, que se instituiu precisamente como a regra. E é nesta confusão da arte moderna e contemporânea que Coelho Netto, sobre a comunicação, refere: «(...) deve-se observar que é extremamente raro constatar a existência de um fenómeno de comunicação (artístico ou não) de fato apresentado sob a capa da desordem»⁶³⁹. Segundo este raciocínio, o automóvel inserido num museu será visto tendo em conta a sua aplicabilidade funcional, mas desenvolverá, em contrário, um sentimento de indignação em virtude da desordem apresentada pela inusitada inserção no espaço museológico. Esta indignação será avalizada pela instituição museu, mas cria no público a dualidade entre arte e ciência, ou se quisermos, experiência estética/experiência científica, criação (artística)/produção (industrial). Se a arte se apropria da experiência científica é porque esta, por conceito, é uma experiência útil ao conhecimento, útil à ciência, porque esta é algo de aplicação prática – a ciência é útil não em si mesma, mas na sua aplicabilidade. Entender-se-á facilmente que a experiência científica tem pois os valores adiados, os valores ao serviço de um outro tempo, ao serviço de um outro lugar. Esta é genericamente a grande característica da experiência científica – a do adiamento, a da utilidade. Não se estranhe pois que todas as características da experiência científica – explícita ou implicitamente – falem da utilidade, do adiamento, da subordinação a outras realidades. Assim, torna-se claro que, na experiência científica, o tempo da experiência – o presente – esteja ao serviço do futuro, do ausente, pondo a temporalidade ao serviço da intemporalidade.

Pelo contrário, na experiência estética, todos os valores se situam, na fruição, na sensação, no presente, no “aqui e agora”, estando todos os valores nessa vivência. Assim, o futuro é o ausente é a própria intemporalidade ao serviço da temporalidade, do presente, do tempo que dura essa experiência. Em síntese, contrariamente à experiência científica em que a temporalidade da experiência está ao serviço da intemporalidade, na experiência

⁶³⁹ COELHO NETTO, J. Teixeira, *op. cit.*, p. 123.

estética é a própria eternidade ao serviço da temporalidade do momento da experiência. Na experiência científica, os valores da experiência em si (o prazer ou a dor) não são considerados – diferentemente da experiência estética, onde são esses os valores em jogo. Contrariamente a um custoso medicamento, um chocolate ou uma obra de arte é verdadeiramente fruível, é algo de valor localizado no durante da experiência e não na sua utilidade ou possível vantagem. Assemelha-se isto ao facto de os pais não insistirem com os filhos para comerem chocolate, mas insistem para comerem a sopa. Com efeito, aos pais interessa bem mais o futuro dos filhos que o prazer desse instante – seguem um critério de utilidade.

E o criador? Indubitavelmente já não se encontra perfeitamente definido, estando mais consignado ao domínio das ideias do que ao da execução. Por exemplo, qualquer artista que desenvolva o seu trabalho em multimédia tem de ser um criador multifacetado, porque a Arte Digital implica uma série de novas tecnologias, tais como a montagem fotográfica e vídeo, a música, etc.; logo, o artista ou domina estas vertentes ou relega a terceiros algumas parcelas da execução da obra, tal como sempre aconteceu com o cinema. A obra deixa de ser fruto de um criador para se integrar no campo de trabalho colectivo. Por exemplo, no domínio da arte electrónica, a maioria das grandes realizações são fruto de um trabalho de equipa, composto pelos conceptualistas, os realizadores, os coordenadores, etc. O interessante no trabalho de equipa é permitir uma experiência estética colectiva. Deste modo, a arte dos nossos dias, está presa a conceitos, ela é bem mais conceptual do que prática. Assim, afirma a primazia da ideia, em detrimento da realização.

Neste sentido, quem é o artista hoje? O esteta ou o engenheiro? O seu promotor ou o público⁶⁴⁰? André Rangel, acerca do seu trabalho, admite que a criação ultrapassa o próprio domínio da criação, «O meu trabalho está mais próximo do campo da meta-criação, da meta-concepção, do que do campo da criação propriamente dita. Gosto quando o meu trabalho de programação é experimentado por outros tornando esses outros também criadores.»⁶⁴¹. A criação, segundo este ponto de vista, adquire outra dimensão, criando extensões anexas à própria criação, que a multiplicam diferenciadamente por virtude da

⁶⁴⁰ Eduardo Kac (1962-), um dos pioneiros da arte transgénica, na sua obra “Génesis” (1999) disponibiliza ao espectador a possibilidade de ele fazer parte da criação da obra, através do controle remoto via web, da quantidade de raios ultravioletas, que por sua vez influenciará o desenvolvimento de bactérias, por mutação do seu código genético, às quais Kac introduziu um gene artificial criado por ele próprio.

⁶⁴¹ Entrevista de Francisco Cardoso Lima a André Rangel [Artista/Professor], **Arte, ciência e tecnologia**, Porto, 23 Abr. 2005. [Consult. 21 Out. 2005]. Disponível em WWW:<URL:http://www.clinik.net/ua/act/andre_rangel.pdf>.

plurivocidade de espectadores/recriadores. Então, sendo assim, o criador adquire a possibilidade de permutar entre esse estatuto e o de fruitor, em que a obra de arte é o ponto intermédio. Possibilita-se, deste modo, uma criação duplamente enriquecida e simultânea, porquanto a obra será considerada de dois pontos de vista: segundo a visão criadora e segundo um ponto de vista mais exterior, o da fruição, mesmo que supostamente a obra se encontre inacabada, como no caso da programação de software. A obra será pois duplamente enriquecedora, porque a visão externa e simultânea da criação e da fruição acarreta um somatório de vivências. Quer isto dizer que se reúnem num todo as experiências vividas de um humano enquanto criador e enquanto espectador, sendo que estas se elaboram diferentemente, consoante se trata de um acto criativo ou de uma contemplação. Cada vivência ajustar-se-á a cada situação criadora ou fruidora. Esta meta-criação, ampliando a definição de criação, também inevitavelmente estende o conceito de fruição.

O desenvolvimento artístico caracteriza-se pela pluridisciplinaridade, evidenciando claramente a conjugação de várias vertentes artísticas, aliadas à música e às artes cénicas, como é o caso das instalações, da performance, da Arte Vídeo; mas, por outro lado, existe também uma estreita relação, com o quotidiano tecno-científico e ainda com os fortes meios de comunicação. Repare-se na Ciber-arte, que propicia a interactividade, e na Arte Digital, que se abre à realidade virtual. Com o desenvolvimento das tecnologias, a arte pode exprimir-se de um modo diferente, mas existirão sempre semelhanças com o passado. Por exemplo, continuaremos a ver mundos irracionais, só contemplados oniricamente, mas resultante de processos que não são mais os do Surrealismo de Dali (1904-1989) ou Miró – antes, mundos criados infograficamente, por via de uma linguagem digital, ou fotográfica avançada que origina realidades virtuais⁶⁴². Parafraçando Pedro Barbosa⁶⁴³, deixaremos de estar numa “cultura de objectos” para nos centramos numa “cultura do imaterial”.

Quanto mais a ciência se desenvolve, mais ela permite a invenção de novas tecnologias. Estas propiciam à arte a possibilidade de também ela se ampliar. A técnica assenta sobre o efeito cumulativo das suas realizações, que permite melhorá-las continuamente. Mas o seu futuro por outro lado, é a obsolescência continuada dos

⁶⁴² Ver as obras de Mariko Mori (1967-), “Mirror of Water” (1998), “Pure Land” (1998), “Entropy of Love” (1996), etc.; ou a “Cidade Legível” (1989-1981) de Jeffrey Shaw (1944-).

⁶⁴³ BARBOSA, Pedro – **Arte, comunicação & semiótica**. Porto: UFP [Universidade Fernando Pessoa], 2002. p. 111.

produtos, sempre ultrapassada por invenções de novas tecnologias. A arte apropria-se da ameaça do tempo aos objectos técnicos, visto que ele afecta bem mais o arcaísmo das tecnologias, do que as obras de arte. Por isso, não podemos associar à arte o mesmo sentido de “evolução” que é dado à ciência, porque as etapas da arte não são um progresso no seu verdadeiro sentido: a arte muda, a arte transforma-se⁶⁴⁴.

A proliferação de novas tendências artísticas, fruto de uma valorização tecnológica, coloca em confronto artista (seja ele o conceptualista ou o realizador) e sociedade. Nunca esta se permitiu uma participação tão grandiosa e activa. O manifesto “Estética da comunicação”⁶⁴⁵, de Fred Forest e Mario Costa, faz referência à utilização dos meios tecnológicos que surgiam nos anos 80 e que se colocavam à disposição da sociedade, como meios de relação e troca. Estar-se-ia pois presente a uma estética da relação mais do que perante uma estética do objecto. O processo de criação e os meios que o permitem é desprezado relativamente ao contexto de interacção humana. Parafraseando Forest⁶⁴⁶, os novos meios promovem a alteração dos códigos e logicamente a forma de entender as obras, o que, no fruidor, inevitavelmente tem como consequência a criação de estados de incerteza. É também destas incertezas que vive a arte de hoje. A noção de “arte pela arte” é igualmente colocada em questão, visto que o artista é aquele que usufrui das tecnologias da comunicação – nasce o “artista da comunicação”⁶⁴⁷.

Também a arte sociológica⁶⁴⁸, fundada no início dos anos 70 por Hervé Fischer, era um movimento não só de contestação da ideologia burguesa da arte, mas também revelador da sociedade, pela observação das suas atitudes, ao contrário de uma arte que tinha por base de trabalho e preocupação artística, apenas o resultado das obras – o seu efeito. As

⁶⁴⁴ Compreende-se então neste trabalho, o sentido das aspas colocadas na palavra evolução, quando relacionada à arte.

⁶⁴⁵ FOREST, Fred – Manifeste pour une esthétique de la communication. In AA. VV. – **Esthétique des arts médiatiques**. Sainte-Foy [Quebec]: Université du Quebec, 1995. Vol. I. pp. 25-61. Este manifesto foi originalmente publicado no livro de actas, do primeiro colóquio na Sorbonne com o título “Art et communication”. cf. FOREST, Fred – **Pour une esthétique de la communication**. In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. “Art et communication”. Paris: Osiris, 1986. pp. 55-60.

⁶⁴⁶ FOREST, Fred – Manifeste pour une esthétique de la communication. In AA. VV. – **Esthétique des arts médiatiques**. Sainte-Foy [Quebec]: Université du Quebec, 1995. Vol. I. pp. 36, 50.

⁶⁴⁷ Entre outros destacam-se, Fred Forest (1933-), Roy Ascott (1934-), Marc Denjean, Mit Mitropoulos, Robert Adrian (1935-), Tom Klinkowstein, Éric Gidney, Natan Karczmar (1933-), Jean-Marc Philippe.

⁶⁴⁸ FISCHER, Hervé – **Théorie de l’art sociologique**. Tournai, [Bélgica]: Casterman, 1977. (Synthèses contemporaines). Também disponível em versão HTML em:
<http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art_sociologique.pdf>.

novas tecnologias deveriam pois permitir a ruptura com o pensamento artístico da época, desviando a atenção dos processos e técnicas.

Recentemente, Nicolas Bourriaud pega nesta questão do relacionamento e desenvolve uma Estética Relacional. Esta preocupa-se com as relações humanas de participação e transitividade criadas dentro do campo artístico, não só do artista com o seu espaço, mas também com o público. A obra de arte define-se como um objecto relacional:

«Je veux dire par là qu’au-delà du caractère relationnel intrinsèque à l’œuvre d’art, les figures de référence de la sphère des rapports humains sont désormais devenues des “formes” artistiques à part entière: ainsi, les meetings, les rendez-vous, les manifestations, les différents types de collaborations entre personnes, les jeux, les fêtes, les lieux de convivialité, bref, l’ensemble des modes de la rencontre et de l’invention de relations, représentent aujourd’hui des objets esthétiques susceptibles d’être étudiés en tant que tel, le tableau et la sculpture n’étant ici considérés que comme les cas particuliers d’une production de formes qui vise bien autre chose qu’une simple consommation esthétique.»⁶⁴⁹.

O princípio da arte relacional, que encontramos nas relações humanas, não existe na história da arte, com excepção da “Estética da comunicação” e da “Arte sociológica”, e é este efeito comunitário da arte que obriga o fruidor a ir mais além e a tomar partido da obra, como membro efectivo de uma relação, que prima por objectivar a procura de um sentido para a obra. A recepção não tem então nada de comunicante: ela tem, sim, a particularidade de promover um pensar e uma troca. Se a comunicação se propõe a fazer “evoluir” as sociedades, a arte oferece um outro caminho, em direcção a uma nova forma de pensar construir em conjunto.

O renascer de novos programas artísticos fez surgir uma nova concepção de arte, nomeadamente uma nova concepção de humano. Para Skapinakis, estreitou-se a dimensão humana⁶⁵⁰, enquanto que para Frank Popper⁶⁵¹ apela ao envolvimento interactivo elaborado, permitindo assim, a passagem da “participação” para a “interacção”. Poderemos quase aflitivamente dizer que a arte moderna não estreitou laços de amizade porque ela foi-se tornando incompreensível aos olhos de um público menos esclarecido. Ela é possuidora daquilo que Adorno apelidou a “vocalização incomunicante da arte”⁶⁵², ou ainda, «Demitida de orientar o seu entendimento, a Arte Moderna, paradoxalmente, quer comunicar tudo não

⁶⁴⁹ BOURRIAUD, Nicolas, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁵⁰ Conferência no âmbito do I Salão de Arte Moderna, SNBA, em Outubro de 1958. cf. SKAPINAKIS, Nikias, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵¹ Frank Popper cit. por OLIVEIRA, Rosa Maria – **Pintar com luz – Holografia e criação artística**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2000. Tese de doutoramento em Design apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. p. 41.

⁶⁵² cf. ADORNO, Theodor, *op. cit.*

dizendo nada»⁶⁵³. No entanto, apesar desta “disfunção”, nunca foram cortados os elos de ligação entre a arte, os diversos públicos e as marcas da sociedade catalizadora. No fundo, estamos a falar de uma relação que vive existencialmente de humanos: uma tríade humana em correlação. Ainda assim, a arte modernista (no seu sentido mais lato) não soube pelas suas transformações, introduzir o poder “comunicante” que vigorou durante séculos de existência na arte.

Exemplo paradigmático desta estreita relação entre humanos ou entre várias áreas de saber é a obra de Orlan (1947-). Esta tem origem na performance. Ela trabalha sobre o estatuto do corpo na nossa sociedade contemporânea, programando a sua própria mutação, mudando de corpo e de imagem, porque, como diz Stelarc (1946-), “o corpo é obsoleto”⁶⁵⁴. Graças aos meios artísticos e tecnológicos, Orlan subtrai a cirurgia estética e a imagem digital das aplicações habituais. A artista multimédia utiliza o vídeo, a fotografia digital, a cirurgia e o seu corpo torna-se o lugar de produção e de exploração das suas intervenções, inspiradas na iconografia barroca e greco-romana. A sua obra interpela os conceitos clássicos de identidade, os tabus aliados aos mitos da feminilidade, a angústia do corpo aberto, os limites da arte no contexto da complexidade dos modelos filosóficos, religiosos e psicanalíticos. Na obra de Orlan, não são propriamente as novas tecnologias disponibilizadas que adquirem o papel de suporte, mas sim o seu próprio corpo, embora, pela enorme ligação que este adquire com as inovações tecnológicas, não as possamos dissociar, sob pena de anular por inteiro a realização, comprometendo pois o seu efeito.

A propósito da sua “Art Charnel” (arte carnal), Mireille Orlan refere: «L'Art charnel s'intéresse à la chirurgie esthétique, mais aussi aux techniques de pointe de la médecine et de la biologie qui mettent en question le statut du corps et posent des problèmes éthiques.»⁶⁵⁵. O desafio de Orlan é uma experiência estética extrema, em que ela se submete a operações arriscadas. Ela coloca-se em cena na primeira pessoa, numa tentativa de destruir os preconceitos que envolvem o corpo feminino, de colocar em questão, de uma forma violenta e radical, os cânones e a beleza contemporânea. Mais do que a própria intervenção corporal, ela dilata o momento da acção, prolongando-o até ao espectador menos advertido. As suas operações apresentadas como actos de arte

⁶⁵³ CONDE, Idalina, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁵⁴ STELARC – Stelarc - **The body is obsolete** [Em linha]. [S.l.]: youtube, 28 Agosto 2007. [Consult. 22 Ago. 2005]. Disponível em WWW:<URL:http://www.youtube.com/watch?v=OKEfJRe4uys>.

⁶⁵⁵ ORLAN, Mireille – **Le manifeste de l'art charnel**. [Em linha]. [S.l.]: Orlan.net. [Consult. 23 Set. 2005]. Disponível em WWW:<URL:http://www.orlan.net/fr/php/page_paroles.php?id=63>.

[“Opération Opéra”, 1991; “Omniprésence”, 1993 (fig. 88)] são filmadas e divulgadas em formato de documentário⁶⁵⁶ ou, numa forma mais mediática, utiliza técnicas mais elaboradas, como a ligação vídeo em directo com as galerias de todo o mundo.



Fig. 88 | Orlan, *Omniprésence*, 1993.

Estas apresentações “públicas” excluem qualquer sensacionalismo no tratamento do conteúdo, mas as imagens não deixam por isso de provocar repulsa. Sob o efeito de uma epidural, ela responde a questões, e lê textos enquanto as suas bochechas ou coxas são abertas sob os nossos olhos. De que se trata? De um corpo virtual e real, de metamorfoses, como indicam as suas múltiplas mutações corporais. Nesta fase, numa espécie de *Body Art*⁶⁵⁷, em que o corpo do artista é o material e suporte da obra, Orlan arrisca o suicídio em directo e especula sobre uma possível ressurreição. Corrigindo a sua própria identidade, sacrifica o seu próprio corpo no “altar” da arte e da cirurgia, para atingir um novo estágio de “normalidade”, ligeiramente diferente do precedente (fig. 89). A coragem e a sinceridade de Orlan são inigualáveis, mas a artista acaba por esconder a sua própria

⁶⁵⁶ O filme de Stephan Oriach (1955-) sobre a obra de Orlan pode provocar a repugnância e é absolutamente desaconselhada a pessoas demasiado sensíveis. Limita-se a mostrar a cara pública de Orlan, através de tomadas de vista chocantes. Isto suscita algumas interrogações sobre o método de trabalho e sobre a liberdade de acção do realizador. Como agir perante esta ambivalência? Pelo silêncio ou apresentando um filme que está em perfeita sintonia estético-narrativa com o universo de Orlan? Visto que esta última considera o seu próprio corpo, como a expressão da sua própria propriedade e um lugar de debate público, o filme também, por consequência, dá lugar a um debate, o mais vasto e mais livre possível, em torno destas questões.

⁶⁵⁷ «Contrairement au “Body Art” dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.», *idem, ibidem*

humanidade e o seu próprio sofrimento, por detrás de um discurso ultra-intelectual, alimentado por algumas cabeças “pensantes”⁶⁵⁸, que partilhando o seu percurso, não partilham a sua dor.



Fig. 89 | Orlan após 7ª cirúrgica-performance.

A arte contemporânea, de que a obra de Orlan é exemplo, afasta-se de uma representação convencional e pretende expressar as ferramentas do conhecimento. Este afastamento revela então uma apropriação das ferramentas, para construir uma outra forma de expressão, sempre próxima do mundo sensível, mas emprestado de uma lógica não formal. Toda a complexidade da arte é que ela procura criar uma obra singular, susceptível de acordar a atenção dos fruidores. A novidade é o motor da “evolução”. A criatividade do artista não pode ser sujeita às regras de conveniência, a modos de exposição impostos pelo exterior (ontem pelos tratados, hoje pelos mercados da arte). Neste sentido, a arte financiada pela sociedade é provavelmente uma arte induzida, adulterada por novas convicções sócio-culturais. É uma arte feita à medida, com determinados objectivos pré-definidos. Mas, independentemente disto, em qualquer forma de expressão, a criatividade está relacionada com a perda de sentido, ou seja, não se poderá pensar no respeito de todas as regras (ainda que sócio-culturais) e simultaneamente acreditar na continuidade da existência da poesia, da escultura, da pintura, da música, etc. como uma forma “comunicante”. Portanto, a criatividade é sinónimo de desenvolvimento artístico, mas

⁶⁵⁸ Apoiado pela historiadora Barbara Rose (1938-) e pelo crítico de arte Pierre Restany (1930-2003).

também sinónimo de incomunicabilidade. A comunicação “perfeita” é a utopia de uma transparência de sentido.

Então, como se prefigura uma comunicação nesta permeabilidade entre arte e ciência? Que contexto adquire a variabilidade imagética originada pela conjugação de várias tecnologias? Em entrevista, André Rangel responde:

«No contexto em que o objecto artístico é composto por um conjunto de layers de criação; alguns exteriores a ti, e o facto de esse tipo de criação ser apenas inteligível, descodificada, por um conjunto restrito de indivíduos não está, novamente, a nivelar? Ou ainda, parece-te que esse layer de criação comunica?»

Pode não ser percebido como tal, mas pode ser compreendido de outra forma. Em variados casos aquilo que vemos não é aquilo que na realidade existe.

Naturalmente, mas aquilo que me fez colocar esta questão é o facto desse conjunto de processos que não são visíveis, nem compreensíveis, nem descodificáveis ou até mesmo inacessíveis, serem considerados, em si mesmos, um objecto artístico.

Existe o mito de transparência tecnológica. Cada vez mais a tecnologia dá-nos a ilusão de transparência e de inocência, cada vez mais carregamos apenas no botão, mas efectivamente cada vez menos estamos apenas a carregar num botão.»⁶⁵⁹.

Efectivamente, este tipo de obras, bem como outras de períodos passados, que encerram semelhanças notáveis quanto à sua evidência, tornam-se incompreensíveis, devido à elevada estrutura organizacional em seu redor. Basta para isso atentarmos nos meios necessários para concretizar uma obra de arte tecnológica e facilmente verificaremos, que muitos processos escapam à criação do artista, estando pois reservados a um reduto de pessoas possuidoras dos códigos de criação, também elas artistas por definição; mas, por outro lado, essas obras tornam-se simultaneamente compreensíveis, porque a todos os níveis de fruição existirá um meio de compreensão (ainda que incongruente) e conseqüentemente uma significação implicada. E porque nem todos vemos da mesma forma, também compreenderemos de modo dissemelhante.

⁶⁵⁹ Entrevista de Francisco Cardoso Lima a André Rangel [Artista/Professor], **Arte, Ciência e Tecnologia**, Porto, 23 Abr. 2005. [Consult. 21 Out. 2005]. Disponível em WWW:<URL:http://www.clinik.net/ua/act/andre_rangel.pdf>.

4.3.3 Protocolo de comunicação para a utopia duma transparência de sentido

Só faz sentido falar-se da (in)compreensão da arte, num processo que promova a interação entre criador e fruidor. Deste modo, que modelo viável poderá ser colocado à disposição de uma nova geração de programas para se perceber como funcionará a arte e demonstrar que afinal não existirão diferenças substanciais entre os modelos passados e os que se afiguram no momento, ou os que se propõem a um devir próximo?

Entende-se que a obra de arte é monossémica, mas que nunca usufrui de tal característica, visto que a sua monossemia apenas se resume à obra e não tem directa relação com o espectador. Interessa não só considerar a obra como um objecto possuidor de um único significado, e por essa razão puramente objectiva, mas também considerá-la aberta a várias significações que cada fruidor promoverá. Um modelo viável deverá enquadrar-se nestas circunstâncias e ultrapassar as dificuldades propostas por outros modelos, supostamente incompletos. Ele deverá incidir, por um lado, sobre as relações próximas entre cada interveniente do processo artístico, e por outro, coadjuvar um esquema que permita enunciar um futuro meta-comunicacional da obra de arte. Aquilo que supostamente seria uma quimera inatingível pode tornar-se realidade, porque também de novas realidades se trata.

Na era da artística cientificidade, ou da cientificidade artística algo permanece invariável: a existência do criador, da obra de arte e do fruidor. Efectivamente, estes elementos imprescindíveis ao processo artístico não se desvinculam dos seus papéis na era tecnológica, e por conseguinte influenciarão decisivamente todo o processo embora adquira outras dimensões, outros conceitos. Sendo assim, como se estabelecerá uma relação perfeita entre todos os elementos, e em termos comunicacionais?

Parece que nada será feito se não se ultrapassar a barreira que separa fruidor e criador, a saber: a inexistência de regras específicas que tenham como finalidade primeira estabelecer um tipo de comunicação particular. De qualquer modo, esta vontade de estabelecimento de regras para efectivar a optimização relacional entre criador e espectador levar-nos-ia a uma postura tradicional. Não seria então voltar a um modelo ancestral, com todas as contingências já sobejamente conhecidas? Talvez o ponto de chegada seja o ponto de partida! No contexto artístico, têm-se verificado alguns

revivalismos, talvez por força da procura de uma solução, não para melhorar o mundo, mas para encontrar um novo sentido da arte. Não podemos esquecer que actualmente, dentre as mais variadas formas artísticas, o Neoconceptualismo e o Neominimalismo afiguram-se como tendências fortemente implementadas e que abarcam de um modo geral variadíssimas atitudes; também as novas tecnologias não acabaram de nos espantar, em particular no domínio de uma arte interactiva e virtual.

A eliminação da barreira que limita o entendimento da obra e que transfere o “dizer” do criador não somente para um “ver” do espectador, mas também para um “dizer” (perceber) poderá ser conseguida pela adopção de um protocolo de comunicação, não um protocolo que seja utilizado para comunicar entre duas máquinas – a não ser que condenemos a arte à concepção exclusivamente tecnológica, sem qualquer intervenção humana (pura utopia?) – mas sim entre humanos, por meio de *interfaces*, tecnológicos ou não. A arte, para reclamar uma comunicação necessita urgentemente de um protocolo que estabeleça as convenções para o tratamento dos elementos do processo artístico. Necessita fundamentalmente de uma gramática para o estabelecimento de uma linguagem padronizada e aceite por todos porque, como diz Lyotard, tanto um como outro (criador e fruidor), «(...) não dispõem de símbolos estabelecidos, de figuras ou de formas plásticas, os quais permitiriam significar e perceber que se trata, na obra, de ideias da razão ou da imaginação»⁶⁶⁰.

A arte deveria estar incluída num contexto de “sobrevivência”, ou seja, a ela deveria ser atribuída a função de comunicar por meio de uma linguagem que todos reconhecessem. Deste modo, a sobrevivência compreende-se pela sua função. Só pela instauração de uma comunidade que compreenda o “estranho idioma estrangeiro”⁶⁶¹ e que instaure uma língua universal é que se possibilitaria «(...) a circulação e o intercâmbio de todos os significados»⁶⁶². Na medida em que se atribui uma tarefa, ela adquire uma nova dimensão, passando a integrar as necessidades do humano. Mas o humano já necessita dessa arte, aquela que lhe confere estabilidade emocional, mas não lhe é vitalmente necessária. Ela pode ser dispensada em detrimento das necessidades básicas. Mas será que não poderá pertencer a um campo, em que seja fundamental para a sobrevivência? Talvez, se adquirir a verdadeira dimensão comunicacional, aquela que não se afigura no momento

⁶⁶⁰ LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁶¹ cf. *idem, ibidem*, p. 134.

⁶⁶² *idem, ibidem*

e que a ser instalada necessita de um longo processo de aprendizagem por parte do humano.

O criador tem ao seu dispor a realidade que o envolve e faz dela a sua obra de arte. Utiliza para tal fim todos os meios de que dispõe e transporta toda a sua sapiência para o domínio da fruição. Origina outra realidade, diferente da original, mas que, apesar disso, conteria referências, as quais deveriam ser indiscutíveis para qualquer fruidor, por virtude de uma padronização artística. A criação disponibilizada pelo criador deveria conter uma linguagem unívoca e os seus signos, do mesmo modo, deveriam ter características unívocas. Estaríamos deste modo a criar uma linguística “matemática” (científica), não deixando margem de dúvidas quanto à sua identificação. Estaríamos certamente a forçar a sua acessibilidade. A sua significação seria reduzida, valorizando-se mais o seu significado. Deste modo, o signo pertencente a este tipo de linguagem ocuparia um lugar incontestável e o fruidor não levantaria dúvidas após a visualização da obra, anulando-se a crise da recepção. De facto, o que se pretende é estabelecer um modelo comunicacional para o processo artístico, ou antes, um programa informativo que permita apenas uma única leitura da obra de arte, um *Neue Alphabet*⁶⁶³. Pretende-se registar um novo marco de viragem na história, onde uma nova linguagem edénica teria lugar.

Esta situação não nos é nova: as ciências utilizam este tipo de linguagem. Então, se a ciência a utiliza e se a arte é bem mais antiga, não poderá esta fazer uso de igual modo desta convencionalidade, passando da sua plurivocidade para a univocidade, deixando pelo meio, a equivocidade da linguagem escrita e verbal, demasiado deficiente⁶⁶⁴ para ser considerada como matéria-prima para a criação artística? Franz Erhard Walther⁶⁶⁵ (1939-) parte da situação contrária, da univocidade para a plurivocidade, ou antes, da linguagem para a arte, mas este é o princípio geral das artes, partir dos conceitos para os significantes. No entanto, este modelo de apresentação artística poderia ser tomado como um princípio, porque ele constitui-se, ou pelo menos pretende ser, um “novo alfabeto”, com o desígnio de representar uma outra linguística. Seria ele capaz de se afirmar positivamente como tal?

⁶⁶³ “O novo alfabeto” é uma tentativa de Franz Erhard Walther em acabar com o conceito de obra tradicional.

⁶⁶⁴ A linguagem escrita e verbal pressupõe o código fixo, pressupõe a linguagem fixa e deste modo, o significado do receptor pode diferir do significado do emissor. Existe então, um significado para o emissor e outro para o receptor. Quantas vezes nos apercebemos, que o que nos foi dito não corresponde ao que teríamos pensado!?

⁶⁶⁵ WALTHER, Franz Erhard – O novo alfabeto deve cantar. In AA. VV., catálogo da exposição **O novo alfabeto**, de Franz Erhard Walther, realizado no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, de 20 de Março a 15 de Junho de 2003. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 2003. pp. 5-7.

Franz Walther: «(...) insurge-se contra o carácter críptico dos sentimentos subjectivos porque procura a responsabilidade numa forma de parceria entre a obra e o utilizador, no seio de uma democracia que cresce lentamente. Para superar uma iconografia apenas acessível às elites, opta por uma linguagem material e formal de compreensão acessível (mesmo sendo incompreendido num primeiro momento)»⁶⁶⁶. Esta insurgência, enquanto modelo para uma nova forma de “linguagem” artística, procura desocultar o conteúdo da obra, que se reflecte em imagem. Por outras palavras, seria torná-la universal, visto que seria alcançável por todos os públicos.

Se o homem conseguiu instituir um protocolo de comunicação científico, talvez também seja possível encetar esforços no sentido de institucionalizar um programa comunicacional de âmbito artístico que inclua um protocolo que satisfaça todas as partes intervenientes no processo artístico.

As vivências do criador apenas tomariam sentido para ele próprio e elas não afectariam a concepção da obra de arte, porque o criador imputar-lhe-ia padrões sociais não passíveis de variação e que deveriam ser interpretados com total rigor. Essa seria pois a preocupação do criador. Do mesmo modo, o fruidor não faria uso das suas vivências pessoais, pelo que a recriação da obra de arte seria feita apenas segundo o princípio da observação e respectiva tradução unívoca. Ele não retiraria da obra uma significação, mas sim um significado. Só posteriormente é que, perante esse significado, ele formularia a devida significação, atribuindo-lhe o valor que entendesse. Algo similar acontece com a linguagem verbal ou escrita através da qual, segundo determinados padrões (escritos ou falados) formulamos novas realidades (significações), independentemente do seu significado – daí a equívocidade deste tipo de linguagem.

Se até agora este modelo não foi aplicado foi talvez porque à arte pertencia um papel diferente do dos dias de hoje. Se cada vez mais se reclama uma arte que comunique, então talvez esteja na altura de mudar. No entanto, se tal situação fosse possível, estaríamos nós a fazer arte? Deixaria de fazer sentido compreendermos a arte, tal como ela sempre nos foi proposta. A sua autotelia reduzir-se-ia não a uma função, mas sim a uma multiplicidade de funções. Assim como a ciência tem uma vastidão de aplicações, também a arte adquiriria uma dimensão exterior universal, em virtude da sua função primeira de “arte pela arte” não se encontrar presente, mas sim ausente, por falta de sentido e de

⁶⁶⁶ BROCKHAUS, Christoph – “Acção = Plástica = Imaterial” A aventura da renovação da escultura”. In AA. VV., *op. cit.*, p. 14.

contextualização cultural. Precisaríamos da arte para transaccionar acções na bolsa, para proferir discursos políticos, para esclarecer os crentes nas mais diversas religiões, para se fazer ciência, enfim, para satisfazer todos os universos onde o homem se inclui como actor principal – teríamos as artes como verdadeiras “máquinas para comunicar”⁶⁶⁷. Mas, se tal situação orientava a arte para a pluridisciplinaridade e polivalência social, então pelos modelos actuais deixaríamos de fazer arte. Esta é uma forma utópica de pensar a arte, com certeza, mas tem como principal função perceber que a comunicação na arte passaria por um modelo de características semelhantes e que, se ele fosse atingível, então como Adorno nos diz, «Se a utopia da arte se realizasse, seria o seu fim temporal»⁶⁶⁸.

4.3.4 A fealdade como factor condicionante da compreensão artística

É verdade que os tempos mudam a realidade: o que ontem era longe, hoje tornou-se perto, o que era impossível passou a ser exequível, os sonhos tornam-se realidades. De igual modo, as sociedades souberam criar alterações no domínio artístico e, assim, a transformação da arte arrasta inevitavelmente consigo a mudança de conceitos, entre os quais o belo não poderia escapar. Mas como poderá a obra de arte condicionar a mudança da noção de belo? E como poderá esse condicionamento tornar difícil uma compreensão da obra, dificultando a comunhão de interpretações?

Pode-se admitir que o fenómeno artístico teve início na dicotomia agradável/desagradável e que, hoje em dia, se transformou num enorme paradoxo: a dualidade que opõe beleza e fealdade. O belo na arte era entendido como algo que deveria proporcionar sensações estéticas agradáveis. Essas sensações teriam origem nas cores, nas formas, na composição, etc. Assim, afastar-se-ia da agradabilidade estética tudo quanto provocasse no fruidor sensações de desagrado ou repulsa. As obras que criam no

⁶⁶⁷ Pierre Schaeffer introduz o conceito de “máquinas para comunicar” para designar os *media* da sua época, aquilo a que hoje apelidamos de “mídia tradicionais”. O seu conceito implica a ideia desses meios serem uma forma de simulacro, que ocupam o lugar da realidade. cf. SCHAEFFER, Pierre – **Machines a communiquer: genèse des simulacres**. Paris: Seuil, 1970. Vol. I, (Pierres vives).

⁶⁶⁸ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 45

espectador repulsa, correntemente designadas como feias, estão aprioristicamente condenadas à sua não-compreensão e por tudo quanto se disse condenadas a reafirmarem e a perpetuarem o fracasso comunicacional. O desagrado de uma obra de arte desmotiva e retira interesse à sua contemplação.

Também o público que contacta antecipadamente com a obra, por mediatização negativa terá a sua valoração adulterada. Este desinteresse desconsidera a obra e retira-lhe a aura desejada pelo fruidor. Importa realçar que nos referimos ao fruidor “leigo”, visto que o “conhecedor” estará na posse do entendimento funcional dos processos de criação e logicamente o seu contacto com a obra será estabelecido noutra dimensão. O Surrealismo, talvez tenha sido o primeiro momento histórico, em que esta repulsa não se evidenciou, isto porque o Surrealismo era totalmente liberto de valores, devido ao “puro automatismo psíquico” declarado por Breton. Nele não se estabeleceu, ou pelo menos não se pretendeu estabelecer, distinção entre o belo e o feio. O bem, a beleza e a verdade eram considerados e coabitavam de igual forma com a fealdade, o mal, o grotesco, a crueldade e até o satânico.

Noutro tempo, a forma harmoniosa de uma obra de arte não era considerada na sua objectividade elementar, mas antes no conjunto das várias elementaridades objectivas, pois só assim o público teria pleno acesso à obra. Quantas obras de ontem não poderiam ser abstracções de hoje, se não se oferecessem ao público numa conjugação harmoniosa? Claramente se compreende então que eram as cores, as formas, a composição, etc., que, em harmonia, levavam a obra ao público e tornavam possível a transmissão de mensagens e acessível a sua compreensão. A beleza, tal como hoje é considerada, eleva-se ao individual, ao puramente objectivado na sua essência e a harmonia é criada neste contexto de renovação estética. Se o que caracterizava a beleza era, *grosso modo*, o conceito de harmonia, então isso significa que tal pressuposto assentava numa forma canonizada dos conceitos (regras de representação) que compunham a harmonia. Consequentemente, temos um belo convencional e normalizado por um padrão universal.

Mas então a beleza corresponderá a um sentimento ou antes a uma norma? Há efectivamente, em matéria de gosto, algum conformismo relativamente à ideia de belo, que pode levar a um consenso informativo. Mas não podemos olvidar que a beleza é relativa em termos de tempo e espaço e que portanto, a sua norma varia em função deles. Nesta perspectiva, a beleza aparece-nos como uma convenção. O julgamento do gosto pode,

entretanto, ultrapassar as épocas e os lugares: as formas da beleza podem provocar a sensibilidade, independentemente das normas em vigor. Nós somos sensíveis à beleza de um quadro de Rafael (Raffaello Sanzio) (1483-1520), visto que este pertence a uma época passada e se enquadra num período “resolvido”. Somos então consensuais em considerar bela uma obra de Rafael, mas quanto à arte moderna, a realidade será bem diferente. Na medida em que já não existe o mesmo padrão harmonioso, o espectador, pela sua valoração pessoal, diferencia-se dos outros fruidores e caracteriza-a (descrevendo-a) a seu modo.

Outrora, considerava-se que o belo era o objectivo do artista, porque o que o artista podia fazer de melhor seria representar o que Deus tinha criado, e portanto a natureza, a criação de um Deus que apenas podia criar coisas maravilhosamente belas. Tínhamos, assim, obras quasi-fotográficas, onde o artista se exprimia com as suas ferramentas de criação e com alguma liberdade que lhe estava reservada. No seguimento dos séculos XVIII e XIX, algumas transformações ocorrem ao nível das ideias, reflexo de uma rotura em que o homem passa a considerar a natureza em detrimento de Deus.

O culto da beleza, da Renascença até aos nossos dias, é inseparável de modelos, que são os da Arte Clássica, ou seja, de uma arte figurativa com representantes de génio como Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, Rafael, Nicolas Poussin (1594-1665), ou então, na música, como Johann Sebastian Bach (1685-1750), Friedrich Haendel (1685-1759), Antonio Vivaldi (1678-1741), Amadeus Mozart. Que compreendemos hoje quando nos é dito que uma obra de arte é a encarnação do belo e que permite identificar o seu conteúdo? A resposta mais comum será a de que a obra de arte segue um modelo académico, aquele que foi legado por grandes mestres da arte. Dever-se-á, no entanto, relativizar esta interpretação, dizendo que é uma verdade no que respeita à Arte Clássica, mas não se enquadra na arte contemporânea. A arte contemporânea explora novos caminhos e, por conseguinte, hoje já não é possível definir a obra de arte a partir da beleza, ou pelo menos, através do conceito tradicional de beleza. A arte contemporânea é bem mais a fealdade do que a beleza. Melhor: haverá sempre uma relação à beleza – embora esta seja o horrível, o feio.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) chocou a opinião crítica quando se referiu ao “11 de Setembro” como a maior obra de arte de todo o cosmos⁶⁶⁹, sendo portanto de

⁶⁶⁹ «That is the greatest work of art for the whole cosmos» in Jornal **The New York Times**. (19 de Set. 2001). Também disponível em versão HTML em:

inegável beleza. Esta afirmação obteve a contestação imediata da opinião pública, sendo que sobre este assunto, qualquer obra pictórica ou fotográfica deste assunto será certamente considerada de feia; igualmente Guillermo Vargas⁶⁷⁰ (1975-) sensibilizou o mundo quando deixou um cão morrer por inanição. Estas situações por traduzirem realidades de grande sofrimento, levantam indignação, verifica-se no entanto, que o mesmo não acontece com obras de períodos bem mais longínquos, que explicitam sofrimento e que ainda assim as consideramos de belas, como é o caso da decapitação de Holofernes por Judite, representada nas pinturas de Andrea Mantegna⁶⁷¹ (1431-1506), de Caravaggio (Michelangelo Merisi da)⁶⁷² (1573-1610), ou de Artemisia Gentileschi⁶⁷³ (1593- c.1653), ou ainda na escultura de Donatello⁶⁷⁴ (Donato di Niccolo di Betto Bardi) (1386-1466). Esta última levantou controvérsia e tornou-se demasiado perturbadora aos olhos de muitos florentinos que solicitaram insistentemente a sua retirada.

Como vulgarmente se julga, os últimos (entenda-se, os contemporâneos) a falar da história, são sempre os que têm mais razão. Por isso, podemos considerar a arte do passado como ultrapassada e dizer que nós, os pós-modernos, estamos na posse da “verdade” da obra de arte. Na contemporaneidade, as preocupações são de outra ordem e o artista segue os seus trâmites quasimodais, tal como refere Luís Calheiros: «É o “Feio” que comanda os discursos estéticos da modernidade, conformando a noção de idade contemporânea como um *pathos* singular, claramente antagónico à continuidade regular e (alegadamente) imutável do processo artístico secular, numa dinâmica afirmação de um devir feito de descontinuidades dinâmicas, dialécticas.»⁶⁷⁵. O feio é uma das fracções da dicotomia do belo de hoje, porque o belo hoje é indiscutivelmente o belo e, paradoxalmente o feio. A modernidade artística atinge a maior abrangência da história, no que ao belo diz respeito. E se falamos de beleza ou fealdade é porque a estética se preocupou em encontrar-lhes uma

<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F0DE2DB153BF93AA2575AC0A9679C8B63&fta=y&sc p=6&sq=Stockhausen+the%20greatest%20work%20of%20art%20that%20is%20possible%20in%20the%20whole%20cosmos&st=cse>>

⁶⁷⁰ Exposição na galeria Códice (Nicarágua), 2007. Este artista foi igualmente seleccionado para representar a Costa Rica na “Bienal Centroamericana Honduras 2008”.

⁶⁷¹ “Judite e Holofernes” (c. 1495).

⁶⁷² “Judite cortando a cabeça de Holofernes” (1597-1600)

⁶⁷³ “Judite assassinando Holofernes” (c. 1612-21).

⁶⁷⁴ “Judite e Holofernes” (1455-60).

⁶⁷⁵ CALHEIROS, Luís – **Feio e modernidade em Portugal** [Em linha]. [S.l.: s.n.], 2005. [Consult. 22 Dez. 2006]. Disponível em WWW:<URL:http://www.ipv.pt/millenum/15_pers4.htm>.

definição, em catalogá-las em prateleiras distintas, ou antes em entroncá-las num único caminho (o verdadeiro belo).

Se a noção do “belo” artístico que dominou a história da arte desde Platão até Hegel perdeu hoje a sua consistência, a arte continua sempre a utilizar o mundo dos sentidos para penetrar no mundo do entendimento artístico. O artista tenta provar ao público que o potencial humano não se reduz à transformação, mas visa o universo da criação. Neste sentido estético, a arte é uma representação particular, pessoal da natureza, dum sentimento, do sagrado..., mas também, dum inconsciente que surge espontaneamente. A arte pode então desprender-se de um mote, podendo ter apenas como suporte a criação.

As diferentes formas de arte concretizam portanto uma mediação: mediação entre o homem e a natureza, entre o homem e os seus semelhantes, entre o homem e Deus. Estas mediações artísticas ultrapassam e transcendem o problema do conhecimento do mundo. O estudo dos fenómenos físicos e o desenvolvimento das tecnologias jogam um papel importante porque, por vezes, influenciam as ferramentas da criação. Uma experimentação artística, paralela à experimentação científica, vem, pois, fundar uma nova estética, sustentada pelo cruzamento das técnicas postas ao serviço da vida quotidiana. A arte poderia, portanto, servir para reproduzir os conceitos eternos que o homem concebeu por meio da contemplação. A origem da arte provém então do conhecimento das ideias e das coisas, mas transcende este conhecimento, para se apresentar de outro modo, advindo daí a representação disponível ao público.

Um dos objectivos da arte seria então transmitir o conhecimento profundo adquirido não somente pelo sentir das coisas, mas também pela sua intelecção. Hoje, uma arte de imitação estará muito longe da verdade artística e será permitido duvidar de que a obra de arte possa ser tão bela como a coisa real, porque ela apenas representará uma pequena parte dessa realidade, mesmo que perfeitamente conseguida. A imitação nunca traduzirá o nível de beleza da natureza, ainda que a representação artística descubra em absoluto uma verdade do nosso espaço natural.

*
* *

CAPÍTULO V

Projecto prático para uma fundamentação teórica: problemática experimental (uma leitura subjectiva sobre a objectividade)

A lógica é inimiga da arte, porém a arte não é inimiga da lógica. Para afirmar que dois mais dois são cinco, é preciso saber que dois mais dois são quatro
Karl Kraus

5.1 Introdução

Considera-se que este projecto prático de recolha de opiniões foi fundamental para a prossecução e fundamentação desta tese. Justificar o aspecto comunicacional da obra de arte no espaço geográfico como algo de invariável e averiguar se existe a possibilidade de uma relatividade comunicacional no mesmo espaço era um critério de grande importância, para justificar o princípio deste trabalho, que postula a ideia da arte não ser comunicação.

5.1.1 Enquadramento do tema

Há muito tempo que existe uma ideia de comunicação associada à arte. Se os nossos antepassados pré-históricos “comunicavam” com forças externas, no sentido de realizarem as suas pretensões, também hoje o artista pretende veicular uma mensagem directamente associada aos contextos sociais que o envolvem. É claro que estas pretensões

não são apenas exclusivas dos criadores, mas têm também uma forte relação com os desejos dos observadores de arte. Assim, os públicos desejam ser surpreendidos com inovações, pretendem que os artistas sejam os motores de revoluções, e deste modo sustentam a ideia de que os trabalhos destes não são apenas o reflexo das suas intenções, desejando que falem por eles mesmos, que explicitem determinados conteúdos de forma clara e eficiente. Poderá sustentar-se esta ideia se atentarmos na intolerância dos espectadores a determinado tipo de obras, da qual surgirá a famosa pergunta “o que é que isto significa?”. De facto, este significar, tornando-se inatingível, levanta indignação. Para muitos espectadores, o levantamento desta questão é sinónimo de ausência de arte, na medida em que ela não “comunica” nada. Ora, esta problemática está centrada num aspecto que os fruidores consideram fundamental para a efectivação da obra de arte – aceder em absoluto à sua compreensão. É de notar que a dificuldade de compreensão da obra é normalmente justificada pela excessiva hermetização da parte do seu criador, esquecendo-se o fruitor que ele próprio pode ser a razão dessa causa.

5.1.2 Justificação do estudo

Justifica-se este estudo com a necessidade de contrariar a ideia de uma comunicação na arte. Houve portanto, a necessidade de enquadrar, neste trabalho, uma componente que, de algum modo, viesse complementar toda a abordagem teórica. Tivemos a necessidade de uma verificação mais próxima da realidade; daí que a inclusão de uma parte prática neste trabalho procurou dar sustentabilidade ao seu conteúdo, reforçando a ideia central deste trabalho. Evidentemente que, como complemento desta ideia, ele pretende constituir-se como um todo – teoria e prática – e visa essencialmente o alargamento das abordagens a esta temática, pelo que esta proposta será antes de mais, uma busca, uma procura, na tentativa de amplificação do conceito “comunicação” na arte.

5.1.3 Objectivos

O estudo da comunicação na arte não é indissociável do conceito espaço-tempo. Existe uma diversidade histórica e geográfica das artes. Trata-se de uma diversidade de épocas e de lugares, mas também de relações várias com o tempo e o espaço, diversas manifestações e diversos métodos de produção, diversas definições e diferentes funções. Mas se, por um lado, a diversidade significa multiplicidade, por outro, a diferença não implica necessariamente uma alteridade radical. A arte do Oriente corresponde, evidentemente, a sentidos muito diferentes daqueles a que obedece a arte do Ocidente na sua definição clássica. Mas significará isto que elas sejam totalmente diferentes, e que não possam enquadrar-se num contexto comum e lógico? Será que não existem, na sua existência e avaliação, elementos que nas suas diferenças as tornem comuns? Teremos pois de tomar em consideração a sua relatividade temporal e espacial. O que foi ontem não é hoje (relatividade temporal), e o que é aqui não é ali (relatividade espacial). Estes dois conceitos, apropriados em termos estéticos, são considerados nesta tese. No entanto, somente a relatividade espacial tem aplicação prática, visto que a demonstração da relatividade temporal se torna inviável, compreensivelmente, pela extensão temporal necessária à sua demonstração. Qualquer alteração artística, que possa ser questionada e passível de estudo quanto à sua modificação, só se verifica em largos períodos de tempo. Por essa razão, este trabalho inclui um estudo teórico que se debruça sobre o percurso da história da arte, para compreensão da sua sequência no tempo⁶⁷⁶.

Fundamentalmente o que se pretende com este estudo prático é averiguar a “relatividade comunicacional” da obra de arte no espaço geográfico. Assumir uma relatividade comunicacional não é aceitar a ideia de uma flutuação num possível processo de comunicação na arte, mas antes crer que *a priori* haverá essa possibilidade e que de algum modo, ela possa inviabilizar a ideia central deste trabalho. Este estudo prático serviu também para afirmar, mas também, se necessário, contestar o intento inicial da tese.

Se, por um lado, se pretende averiguar se, num dado momento espacial, uma determinada obra de arte poderá constituir-se como um veículo de transmissão de mensagem e de que forma ela “comunica” e o que poderá “comunicar”, por outro, interessa

⁶⁷⁶ cf. *supra*, cap. IV (Análise do processo diacrónico-histórico da arte), pp. 270-372.

saber se o “objecto” exposto é aceite como obra de arte e, se sim, de que forma ela interage com o fruidor, que será tanto mais diversificado quanto possível. É nesta relação criador-obra de arte-fruidor, que todo o processo artístico se desenrola, e é ele que merece a nossa especial atenção.

5.1.4 Hipótese de investigação

Procura-se uma explicação plausível da ideia provisoriamente adoptada com o fim principal de submetê-la a uma verificação metódica pela experiência, tendo como ponto de partida proposições aceites, para deduzir delas consequências lógicas.

Espera-se verificar que a obra de arte, independentemente do espaço geográfico em que se encontra inserida, mantém por parte dos diversos públicos uma uniformização quanto à sua análise, remetendo a arte em geral e a obra em particular para o domínio da não-comunicação.

Espera-se que o público inquirido apresente respostas que sejam a tradução desta hipótese, ou seja, que maioritariamente correspondam às expectativas deste trabalho. Pretende-se que analisem as obras de arte, de modo a descobrir-lhes características idênticas em todas elas, mesmo que à evidência pertençam a atitudes opostas, de modo que a generalização encaminhe esta tese para a sua aceitação.

Deseja-se que este projecto prático venha confirmar que qualquer obra, mesmo a mais figurativa, seja sempre incompreendida, assumindo, por outro lado, que ela é apenas a compreensão dos seus elementos constituintes, quer dizer, dos seus conceitos apreendidos de forma individual. Por essa razão, parte-se do princípio de que a obra de arte transmite conceitos e significados baseados na informação e não propriamente na comunicação. Deste modo, a arte será significação e o humano jogará com os elementos da obra, para criar variações na sua significação. Ainda nesta sequência, supõe-se que o somatório de elementos constituintes, digamos conceitos, promove a sua hermetização, visto que os referidos elementos individuais se perdem na conjugação, passando a serem elementos compostos; pelo contrário o processo inverso leva à depuração da obra e à sua consequente

compreensão conceptual⁶⁷⁷. Ainda que assim seja, também se conjectura que o fruidor supõe compreender a obra apenas quando esta se baseia em referências adquiridas anteriormente. Ou seja, uma cadeira representada artisticamente numa obra significará uma cadeira. No entanto, a sua ausência plástica na obra admitirá a sua inexistência e determinará outras referências.

Acreditamos que uma obra de arte dependerá da mediatização para a sua compreensão “absoluta”, pelo que toda aquela que não se inclua neste processo, dificilmente será entendida. Por outras palavras, somente as obras que anexam a sua descrição (independentemente do meio), poderão ser atingidas intelectivamente. No entanto, tal só será possível por virtude da interiorização dos seus conteúdos vivenciais e básicos. Colocando em confronto o fruidor com obras de arte pertencentes a diversos quadrantes artísticos, deseja-se evidenciar que (não sendo elas mediatizadas) nem as obras abstractas nem as figurativas permitem a compreensão do seu significado, inviabilizando portanto qualquer ideia ou processo de comunicação na arte.

Espera-se que seja comumente aceite que o público deseja sempre algo da obra de arte e do artista quer na sua visão pessoal e particular quer na visão que mantém sobre os outros fruidores.

5.2 Descrição do projecto

5.2.1 Exposição itinerante

O projecto é representado por uma exposição, que percorreu alguns países de vários continentes, de forma a servir de padrão científico comum – factor que experimentalmente não deve ser omitido.

A referida exposição teve como conteúdo alguns trabalhos artísticos do domínio da pintura e fotografia e que, não sendo representativos da obra do autor desta tese, foram criados e realizados com o desejo de servir de instrumento para atingir o propósito de

⁶⁷⁷ Entende-se por compreensão conceptual, a compreensão dos elementos básicos da obra, assumidos como conceitos implícitos.

analisar a relatividade comunicacional da obra de arte no espaço geográfico. Trata-se de uma exposição itinerante realizada em diversos locais designados pelas entidades acolhedoras.

5.2.1.1 Constituição da exposição

A exposição foi composta por (fig. 90):

- 22 pinturas em acrílico sobre tela com as dimensões de 30x30 cm.
(Obras nºs 1-3, 5-13, 15-24)
- 2 fotografias a cores com as dimensões de aproximadamente 30x30 cm.
(Obras nºs 4 e 14)

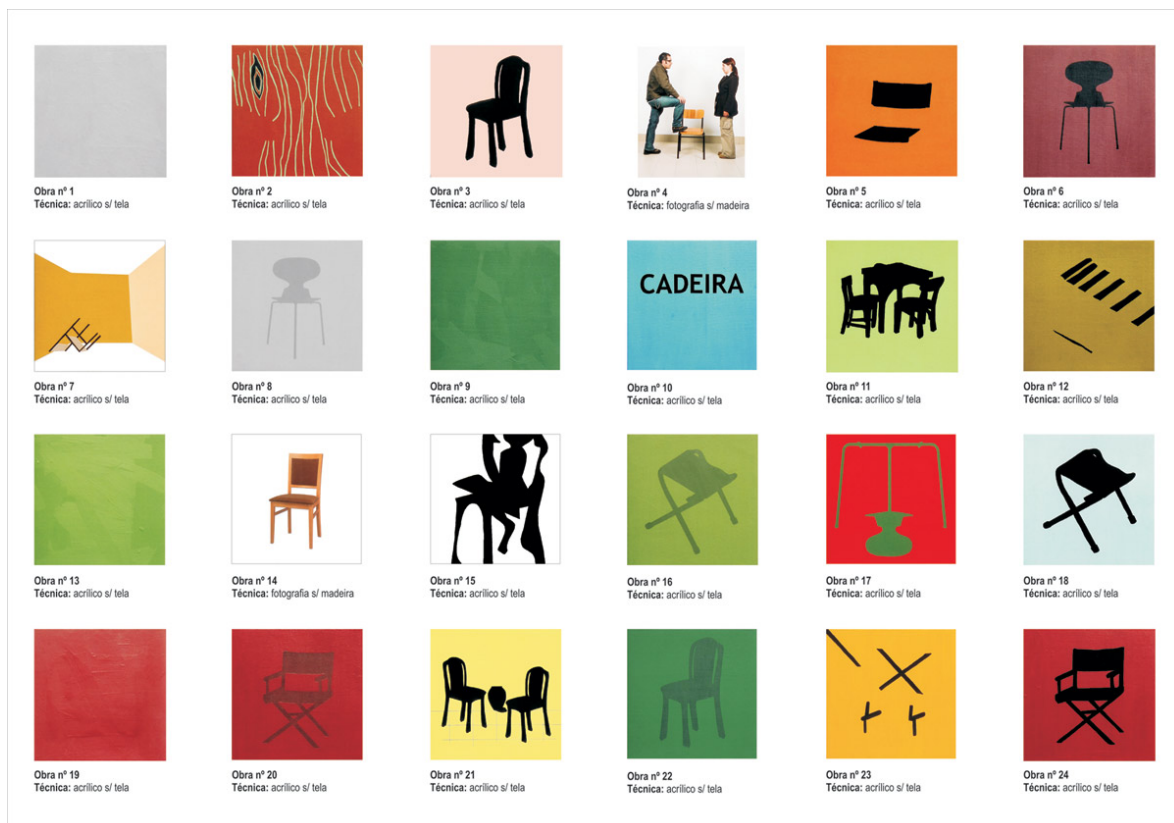


Fig. 90 | Obras utilizadas no projecto prático.

Pretendeu-se na exposição apresentar trabalhos que, de certo modo, tivessem uma determinada amplitude de caracterizações, ou seja, era determinante que as obras em análise não fossem predominantemente referentes a uma única atitude artística. Por essa razão, verifica-se que o conjunto de obras utilizadas para esta pesquisa são a tradução, ainda que de um modo superficial, de vários grupos artísticos, partindo de ícones puramente figurativos, com um extremo de figuração a verificar-se na fotografia (obras n^{os} 4 e 14), passando por obras mais abstractizantes (e.g. obras n^{os} 6 e 15), até à abstracção pura, evidenciada numa quase ausência de elementos constituintes (obras n^{os} 1, 9, 13, 19).

Esta diversidade de obras teve como objectivo principal oferecer ao público inquirido uma maior amplitude, fazendo-a corresponder ao sentido mais amplo do universo da arte, na medida em que, deste modo, se permite uma abordagem mais completa, por aproximação a determinado tipo de obras. Dividindo a exposição em figurativa, abstractizante e abstracta (fig. 91), estamos a percorrer, de uma forma sintética, todo o conteúdo histórico da arte. Evidentemente, algumas atitudes estéticas não são contempladas, mas este *corpus* ficará com certeza adjacente às correntes mais vulgarizadas.

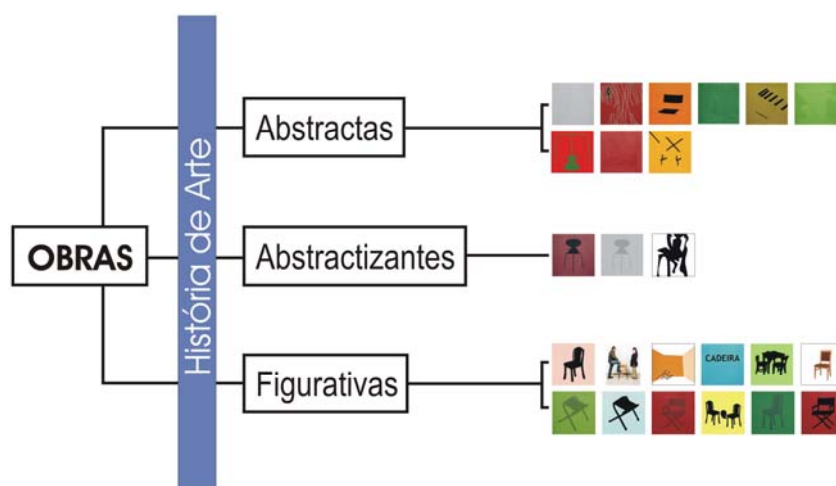


Fig. 91 | Estrutura das obras em estudo.

Apesar desta vontade da exposição varrer, *grosso modo*, todo o universo artístico, houve a preocupação de a tornar o mais simplificada possível. Para tal, ela deveria basear-se em poucas referências externas. Por esta razão, adoptou-se um único elemento central para todas as obras – a cadeira. A realidade “cadeira” foi tida em conta, porquanto pertence

ao domínio do nosso quotidiano: «Na realidade, além, possivelmente do automóvel, a cadeira é o artefacto da era moderna mais desenhado, mais estudado, sobre o qual mais se escreve e que mais é apreciado»⁶⁷⁸. Pretendeu-se que a familiarização do público com este elemento nem levantasse dúvidas, nem fizesse com que as pessoas se dedicassem demasiadamente a ele. O carácter vulgar e neutro do objecto “cadeira” remete-o para segundo plano, possibilitando uma atenção mais cuidada à obra enquanto obra e não enquanto tradução de uma realidade (cadeira).

5.2.1.2 Particularidades das obras

Foram introduzidas particularidades em algumas obras, mormente nas n^{os} 1, 9, 13, 19, nas obras n^{os} 2, 5, 12, 15, 17, 23, na obra n^o 10 e nas obras n^{os} 4 e 14.

O primeiro grupo de obras sugere apenas uma monocromia individual de cores planas. No entanto, foram realizadas segundo o intento oculto de representarem mais do que se torna evidente. Todas elas têm sub-repticiamente uma figura, neste caso o elemento central da exposição – a cadeira. Portanto, podemos dizer que elas foram realizadas fazendo distinção entre fundo e figura, ainda que tal não seja perceptível, visto que fundo e figura são tratados com a mesma cor. Após a extensão da tinta em toda a superfície da tela, foi desenhada e pintada com a mesma cor, a cadeira, o que a tornou indistinta. Essas obras são apresentadas individualmente numa única tonalidade, reivindicando o conceito de “branco sobre branco” de Kasimir Malevich, reduzindo-se a obra à sua simplicidade extrema, com o mínimo de cores e elementos geométricos. Ao contrário da obra de Malevich, não se pretendeu criar uma diferenciação entre fundo e objecto representado, mas antes criar uma ilusão para também, em certa medida, ocultar um significado próprio. Interessará portanto saber se tal procedimento é apreendido pelo público fruidor e se isso se reflecte nas suas opiniões deixadas nos inquéritos.

O segundo grupo de obras, tendo igualmente uma forte ligação com o elemento central da exposição, desvia-se aparentemente dele visto que todas ocupam o lugar da

⁶⁷⁸ FIELL, Charlotte; FIELL, Peter – **1000 Chairs**. Colónia: Taschen, 2005. p. 19.

abstracção (*grosso modo*). Nenhuma delas é fruto do acaso, tendo antes origem numa desconstrução/deformação. Assim sendo, todas têm origem na desconstrução de outras cadeiras: as obras n^{os} 2 e 17 derivam da obra n^o 6; as obras n^{os} 5 e 23 advêm da obra n^o 24; a obra n^o 12 tem origem nas obras n^{os} 3 e 24; e a obra n^o 15 é o resultado da deformação da obra n^o 3. Esta ideia de desconstrução/deformação pretendeu não incluir no conjunto expositivo qualquer outro elemento estranho, para criar junto do público inquirido uma familiarização com todas as obras e assim não haver lugar a desvios no contexto de análise.

A obra n^o 10, ainda que nela não tenha sido introduzida nenhuma peculiaridade plástica, tem, na sua individualização e na sua integração no contexto global da exposição, grande importância. Sendo a única palavra exposta, “cadeira”, numa primeira análise, apresenta-se como a única obra que não carece de justificação visto que todos estarão na posse do conceito “cadeira”, mas a sua concepção no contexto da exposição revela-se mais hermética. Esta obra tem em princípio um único significado, mas pode eventualmente conter uma quantidade indeterminada de significações, desde logo pela latitude dos conceitos. A obra n^o 10, “cadeira” é tomada como tendo um factor de direcção potencial e variável, visto que se refere quer ao género “cadeira” quer ao universo das espécies. A sua quantificação não está estabelecida, porque lê-se “cadeira”, mas, implicitamente, lê-se “uma cadeira”, o que imprime grande variabilidade ao conceito. “Cadeira” está em lugar de um universo de cadeiras: a palavra “cadeira” é sinónimo de uma grande variedade conceptual, pelo que, no contexto da exposição, pode ser geradora de confusão, visto que não explicita as características da cadeira. Esta será apenas identificada pelo reconhecimento da respectiva tradução gráfica, que é desde logo interiorizada pelos fruidores da obra.

Cada indivíduo terá o seu conceito da palavra “cadeira”, visto que o terá interiorizado de modo diferente, e isso poderá, de forma imaginativa, levar a extrapolar o seu significado, sobretudo partindo do domínio geral para os domínios específicos, criando em cada humano diversas variações do conceito “cadeira”. No entanto, podemos falar de uma constante ideológica quanto ao conceito “cadeira”, porque as variações serão sempre de ordem qualitativa e de característica. Considera-se, portanto, não serem muito importantes para a compreensão deste conceito as diversas variações da palavra “cadeira”, geradas em cada indivíduo, pois a ideia geral não se perderá. Chegamos ao conhecimento de um objecto e, de forma coerente, à apreensão do seu conceito ideal pela multi-variedade

de significações. Ingarden aponta a significação da própria palavra em estudo e as diversas significações das palavras que correspondem à definição do referido conceito como elementos de análise e avaliação do conceito em causa. «É que a palavra “quadrado” tem a sua significação própria e as palavras diferentes que na sua variedade pretendem indicar a significação da palavra “quadrado” têm todas as suas próprias significações»⁶⁷⁹. Assim, a obra nº 10 pode significar-se a si própria, mas também sintetizar toda a exposição. Se ela poderá ser vista como uma individuação plástica, tendo portanto o seu significado próprio, também, de outro modo, poderá constituir-se como o conceito globalizante de todas as obras. Poderemos dizer que a palavra “cadeira” da obra nº 10 é o termo e as restantes obras a sua definição, formas distintas e tautológicas de compreensão.

Pretendeu-se que a obra nº 10 fosse de máxima compreensão e entendamos aqui compreensão não no seu sentido mais complexo da interiorização dos conteúdos da obra, mas sim no sentido da relação imediata do fruidor com a obra, quer dizer, numa relação de imediatidade conceptual⁶⁸⁰, que se prevê seja sem equívocos, na medida em que a obra nº 10 assenta num código linguístico que foi adaptado para todas as diferenças culturais. A forma linguística “cadeira” foi, com efeito, convertida para a língua inglesa, na palavra “chair”. Deste modo obliteramos, à partida, toda a possibilidade de não-imediatidade, bastando, para a compreensão imediata da obra, que todo o sujeito fruidor conheça o código das línguas portuguesa e inglesa. Os termos relativos ao conceito “cadeira” foram sempre utilizados na obra de forma isolada, ou seja, não se pretendeu convocar uma confrontação cultural. Pelo contrário, tentou-se sempre adaptar a obra ao universo cultural do fruidor. Deste modo, conseguiu-se uma maior uniformização das obras face aos diferentes meios culturais. Não podemos falar, portanto, de uma incomplementaridade entre a obra nº 10 e os respectivos fruidores, criando-se, assim, um padrão científico, apesar da sua variabilidade. Para além do conhecimento do código cultural, outro aspecto da associação à imediatidade conceptual da obra, é o conhecimento da escrita, que é condição necessária e essencial. Portanto, uma das condições exigidas para este projecto era a obrigatoriedade de conhecimento da língua escrita e falada. Pelas razões apontadas,

⁶⁷⁹ INGARDEN, Roman – **A obra de arte literária**. 3ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 1965. p. 105

⁶⁸⁰ Não se confunda esta imediatidade conceptual com a imediatidade sensorial. Esta última está sempre presente em primeiro lugar no primeiro contacto em que são utilizados os órgãos sensoriais. A obra carece de imediatidade sensorial, para ser entendida, mas esta imediatidade tem mais a ver com o sujeito fruidor, ao passo que a imediatidade conceptual tem uma forte ligação ao sujeito criador, dependendo sempre do efeito da obra. Dependendo do seu grau de conceptualidade ela será mais ou menos imediata.

esta é apenas uma particularidade desta exposição e não tenciona de modo algum ser um princípio para outras mostras, onde a apresentação de obras com este carácter é enaltecida, mesmo por analfabetos.

A palavra “cadeira” assume um duplo papel no contexto da obra. Primeiramente porque a sua imediatidade conceptual nos remete para o objecto sensorial. Ao visualizarmos a palavra “cadeira”, assumimos logo de antemão que a referida palavra tem plena referência à realidade objectual e sensorial⁶⁸¹, ou seja, ao objecto cadeira em concreto; por outro lado, a palavra “cadeira”, não se desprendendo da imagem “cadeira”, liga-se a um significado que está muito afastado da sensorialidade. Temos pois um efeito duplo: o da denotação, que é aquilo que realmente é a cadeira enquanto imagem formada individualmente (sempre em função de cada vivência pessoal); e o da conotação, que é a ligação referencial da palavra “cadeira” à sua imagem, que pode ser uma cadeira ou algo mais que vivencialmente se lhe possa corresponder. Resumindo, temos a palavra “cadeira” e o seu significante: a palavra tipográfica com todo o seu potencial sónico a que todos nós não somos indiferentes; e a cadeira em concreto (referente), objecto real, vivido sensorialmente por todos de formas diferentes, mas sempre com características tais que formam um todo universal. Podemos estar privados do significado da obra, mas continuamos a “Ler” e a compreender que ela mantém retidos no seu conteúdo elementos passíveis de identificação e não somente formas e cores. Nós vemos a(s) “cadeira(s)”, as formas, as composições, mas não vemos aquilo a que isso corresponde.

As obras n^{os} 4 e 14, apesar de pertencerem ao mesmo grupo artístico, diferenciam-se no seu conteúdo. Pretendeu-se que a obra n^o 14 não apresentasse qualquer equívoco; daí que a sua representação seja a mais clarificadora possível. A cadeira, representada fotograficamente, apresenta-se isolada, sem qualquer fundo, parecendo flutuar no espaço, para realçar apenas a sua existência, não havendo portanto referência à dimensão. Ela também se encontra na posição de três quartos, para permitir uma maior inequivocidade, visto que, frontalmente ou em qualquer outro alçado, apenas seria possível visualizar um lado da sua estrutura, contribuindo isso talvez para alguma confusão ou mesmo incompreensão. Já a obra n^o 4 pretende, de igual modo, não criar confusão, usando a simetria, apenas ligeiramente quebrada pela colocação do pé do homem sobre a cadeira,

⁶⁸¹ Para a imediatidade sensorial, o sujeito fruidor, terá de já ter tomado conhecimento com o objecto em causa. Por essa razão optou-se por utilizar o objecto cadeira como instrumento de análise e como elemento básico para a exposição, em virtude de se tratar de um objecto totalmente universal.

que ocupa o lugar central da composição. Esta obra resulta, no fundo, do adicionar de vários elementos. Poderíamos partir da obra nº 14 e, através de um somatório sucessivo, ir completando-a, até atingir um maior grau de complexidade. Naturalmente, o resultado desta harmoniosa associação de elementos será hermetizar o conteúdo da obra, que passa de uma simples cadeira a um complexo de cadeira, pessoas e espaço.

Os elementos fundamentais que compõem a obra (pessoas, cadeira e espaço) interligam-se dando origem a uma complexidade, que se pretende seja entendida pelos diversos públicos, quer quanto à sua conjugação, quer simplesmente quanto aos seus elementos básicos. No entanto, admite-se à partida, que o resultado dos inquéritos venha contrariar a ideia de uma compreensão “absoluta”, na medida em que esta obra se afasta da simplicidade oferecida pela obra nº 14 e joga com as intenções do criador.

5.2.2 Inquérito junto do público

Foi dada oportunidade ao público visitante da exposição de exprimir a sua opinião relativamente à mesma, através do fornecimento de um inquérito/questionário (v. anexo A2).

Serviu este como forma de fundamentação do projecto, não de forma peremptória, mas sim como complemento de sustentação de todo o trabalho teórico.

O inquérito tinha questões muito directas, não sendo necessária qualquer formação artística para o seu preenchimento; aliás, pretendia-se que o mesmo fosse dirigido a um universo muito vasto, em termos culturais, sociais, profissionais e etários.

Foi elaborada uma primeira versão do inquérito, posteriormente pré-testada numa amostra de conveniência, formada por vinte pessoas com diferentes níveis de escolaridade e áreas de saber distintas. Esta versão não levantou qualquer dúvida ou dificuldade no preenchimento, nem revelou deficiências na sua elaboração, pelo que não houve lugar a reformulações. Estava pois validado o inquérito e pronto a ser utilizado.

Com vista a evitar que o inquérito fosse de algum modo falseado em termos de resposta, ele foi sempre fornecido no início da exposição, para que os públicos fruidores se

fizessem acompanhar dos mesmos e assim pudessem responder em simultâneo, se assim o desejassem. Foi também distribuído um folheto-desdobrável com reprodução das obras (v. anexo A3), para acompanhar a exposição e possibilitar ao público o preenchimento do inquérito fora do espaço expositivo. Conseguiu-se, assim, um maior número de respostas, porquanto o público poderia preenchê-lo *a posteriori*, mesmo não estando na presença das obras.

De notar que, só após o preenchimento e devolução do inquérito, se procedeu ao início da conferência⁶⁸². Deste modo, o público da exposição não ficou influenciado pelas opiniões apresentadas, opiniões que de alguma forma poderiam inviabilizar a exactidão dos resultados.

Para validação dos inquéritos e sua posterior aceitação em termos científicos, eles foram autenticados individualmente pelo organismo que viabilizou o projecto, com aposição de carimbo institucional.

5.2.3 Conferência / Comunicação

Simultaneamente, e a par com as exposições nos diversos países, foi feita uma divulgação teórica sobre o tema de doutoramento, centralizada na secção 3.3 desta tese e intitulada “Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística” (pp. 162-190). Pretendeu-se com esta apresentação conferencial esclarecer as minhas convicções e submeter-me a uma troca de opiniões.

Esta comunicação foi aberta a um público lato, para que deste modo houvesse uma maior variedade de opiniões e uma interacção crítica sobre o tema em causa.

As comunicações foram sempre efectuadas somente após a inauguração da exposição e sempre depois do preenchimento dos inquéritos, para que as minhas opiniões não adulterassem as do público.

⁶⁸² cf. nesta página, sec. 5.2.3 (Conferência / Comunicação).

5.3 Material e métodos

5.3.1 Países do estudo

Este projecto de investigação, como já referido, teve o seu estudo centrado numa itinerância, pelo que não existe propriamente um único local de abordagem experimental, mas antes uma diversidade de locais. A dispersão geográfica foi um critério tomado em conta para a apresentação deste projecto. Tentou-se portanto dispersar geograficamente os locais de apresentação, de modo a cobrir uma área mais vasta.

O intento inicial deste projecto era obter uma abrangência territorial que cobrisse todos os continentes. No entanto, tal tarefa, por condicionantes financeiras e temporais, foi impossível de concretizar. Por essa razão, apenas existem representações da Europa, África, Ásia, e América do Sul (fig. 92).

Ao nível europeu, o inquérito foi realizado apenas em Portugal.

Fora do país, e no sentido de viabilizar o projecto, foram contactadas Embaixadas Portuguesas e Centros Culturais Portugueses do Instituto Camões dos seguintes países:

Embaixadas Portuguesas:

- Angola (Luanda)
- Argélia (Argel)
- Austrália (Camberra)
- Canadá (Otava)
- Chile (Santiago)
- Dinamarca (Copenhaga)
- Egipto (Cairo)
- Grécia (Atenas)
- Japão (Tóquio)
- Marrocos (Casablanca)
- Noruega (Oslo)
- Polónia (Varsóvia)
- Rússia (Moscovo)

Para além destas embaixadas, também foi contactada a embaixada da Letónia em Portugal (Lisboa).

Centros Culturais Portugueses do Instituto Camões:

- Brasil (Brasília)
- Cabo Verde (Praia)
- China (Beijing)
- França (Paris)
- Guiné-Bissau (Bissau)
- Índia (Nova Deli)
- Luxemburgo (Luxemburgo)
- Moçambique (Maputo)
- Timor-Leste (Dili)

Dentre as entidades contactadas, apenas houve resposta positiva dos Centros Culturais Portugueses de Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau, Brasil, Índia, China e Timor-Leste, bem assim como das embaixadas no Canadá, Austrália e Letónia. Apesar disso, apenas foi realizado o projecto em Cabo Verde, Moçambique, Brasil, Índia, China e Timor-Leste.



Fig. 92 | Áreas geográficas de apresentação do projecto.

Excluiu-se a Guiné-Bissau, Canadá, Austrália e Letónia pelas seguintes razões:

Guiné-Bissau

O Centro Cultural Português da Guiné-Bissau disponibilizou-se para apoiar o projecto. Foi, no entanto, decidido não aceitar participar naquele país, dado que a proximidade com Cabo Verde era muito grande, o que entraria em confronto com o que inicialmente estaria previsto: dispor geograficamente os locais para apresentação, de modo a tornar-se um projecto dispersivamente abrangente. Pretendia-se que as participações não fossem centradas em núcleos geográficos, mas sim dispersos no espaço. Evidentemente que o ideal seria uma abrangência de todos os países, só deste modo se poderia retirar conclusões absolutas, mas como tal não é possível, primeiro por questões financeiras, e segundo por falta de tempo, houve necessidade de se estabelecer critérios de selecção. Como Cabo Verde foi o primeiro país dos PALOP a dar parecer positivo, deu-se preferência a este, em detrimento da Guiné-Bissau.

Canadá

A embaixada de Portugal em Otava aceitou o projecto, tendo referido que havia possibilidade de fazer a sua apresentação na Faculdade de Artes da Universidade de Otava. No entanto, após alguma troca de correspondência com o Conselheiro Cultural daquela embaixada, deixei de receber informação, tendo-se instalado um silêncio que levou ao abandono da minha pretensão por aquele país.

Austrália

O Senhor Embaixador colocou à disposição os serviços da embaixada e envidou esforços para poder concretizar o projecto naquele continente, contactando a “School of Art” da prestigiada “The Australian National University”, em Camberra. A Universidade deu parecer positivo, remetendo o processo para um responsável das pós-graduações. Foram estabelecidos sucessivos contactos telefónicos e por e-mail com o referido responsável, mas sempre sem efeito, o que originou o desinteresse por aquela instituição.

Letónia

A embaixada da Letónia em Portugal aceitou desde o primeiro momento apoiar a concretização deste trabalho, tendo sido marcado o mês de Junho de 2005 para a sua realização, em Riga, na “Art Academy of Látvia”. Por motivos que não me foram comunicados, foi desmarcada, na véspera da partida, a minha viagem para aquele país, tendo ficado suspenso o projecto até indicação de um novo período. Até ao momento da redacção desta tese, não foi recebido qualquer novo agendamento.

5.3.2 Cidades / Instituições do estudo

A seguir referem-se os locais onde se desenvolveram as recolhas de opiniões:

Portugal

Em Portugal, as cidades escolhidas centraram-se no centro e norte do país: Figueira da Foz (alunos de cursos diversos da Universidade Internacional, Hospital Distrital e população geral); Aveiro (Serviços Administrativos da Universidade de Aveiro); Coimbra (Serviços Administrativos e alunos do Curso de Mestrado Integrado em Engenharia Mecânica da Universidade de Coimbra) e Porto (alunos do 3º e 4º ano da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). Recolheu-se ainda uma diminuta quantidade de inquéritos em localidades diversas.

Cabo Verde

Sala de exposições do Centro Cultural Português – Instituto Camões, da Cidade da Praia, ilha de Santiago e posteriormente na Sala Júlio Resende do Centro Cultural Português – Instituto Camões, da cidade do Mindelo, ilha de S. Vicente (população geral).

Moçambique

Sala de exposições do Centro Cultural Português – Instituto Camões, da Cidade de Maputo (população em geral).

Brasil

Sala de exposições da Biblioteca Central da Universidade de Brasília (fig. 93) e posteriormente no Centro Educacional 1 da cidade de Guará (estudantes de nível universitários, secundário e população em geral).

Índia

Sala de exposições do “India International Centre”, da cidade de Nova Deli (população em geral).

China

Universidade de Comunicação de Pequim e Universidade de Xangai (Alunos de nível universitário).

Timor-Leste

Instituto de formação contínua de professores, na localidade de Balida (Dili) (alunos de nível superior).



Fig. 93 | Sala de exposições da Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

5.3.3 Duração e período do estudo

O estudo teve um período em média de uma semana, em cada local de investigação, nos meses abaixo indicados:

Cabo Verde – Março 2005

Moçambique – Novembro 2005

Brasil – Março 2006

Índia – Maio 2006

China – Dezembro 2006

Timor-Leste – Janeiro 2007

5.3.4 População do estudo

A par com as diferenças culturais devidas à diversidade de localidades, também a população em estudo é bastante diversificada etária, profissional, ou socialmente. Essa população é constituída por todas as pessoas que visitaram a exposição itinerante, onde a mesma esteve exposta.

A amostra representa a população, uma vez que toda essa população respondeu ao inquérito.

5.3.5 Tipo e técnica de amostragem e dimensão da amostra

A investigação foi efectuada com base nos resultados obtidos a partir da totalidade dos indivíduos entrados, que aceitaram participar no estudo. Para uma análise mais

globalizante, e porque não interessou averiguar especificamente os resultados obtidos nos diversos locais/instituições, optou-se por agrupar os resultados por cidades. Por isso, a recolha realizada na Universidade Internacional da Figueira da Foz, no Hospital Distrital da Figueira da Foz e da população geral da mesma cidade, foi englobada como Figueira da Foz. Assim a amostra atingiu a seguinte dimensão:

Tab. 1 | Dimensão da amostra

PAÍSES	CIDADE	QUANTIDADE DA AMOSTRA	
Portugal	Figueira da Foz	293	494 (41,7%)
	Aveiro	43	
	Coimbra	24	
	Porto	109	
	Localidades diversas	25	
Cabo Verde	Praia	36	54 (4,5%)
	Mindelo	18	
Moçambique	Maputo	85	85 (7,2%)
Brasil	Brasília	117	156 (13,2%)
	Guará	39	
Índia	Nova Deli	55	55 (4,6%)
China	Pequim	71	108 (9,1%)
	Xangai	37	
Timor-Leste	Dili	234	234 (19,7%)
TOTAL			1186 (100%)

5.3.6 Definição das variáveis em estudo

Consideram-se no presente estudo as seguintes variáveis:

- Idade
- Nacionalidade
- Profissão
- Habilitações académicas

5.3.7 Limitações do estudo

O inquérito apresenta diversos conceitos na sua constituição, tais como: “elementos”, “comunicação”, “significação”, “elementos visuais”, “mensagens”, “informação”, “composição”, “geometria”, “mais compreensivos”, entre outros. Considera-se que a antecipação destes conceitos no questionário possa servir de ajuda ao preenchimento das perguntas abertas.

Na questão nº 11, a utilização do verbo “esperar” indicia, desde logo, um “aguardar”, uma transmissão de algo, confundível portanto com o termo comunicação. Tal situação poderá em certa medida influenciar os inquiridos a optarem imediatamente pela opção “comunicação”. No entanto, esta situação deverá ser uma muito pequena limitação ao estudo.

5.3.8 Métodos de recolha de informação

O elenco das informações do inquérito foi obtido por meio da entrega do questionário, de forma presencial e pessoal. Os mesmos foram preenchidos no local da exposição e entregues no próprio dia. Para a recolha da informação foi utilizado um inquérito realizado pelo autor, que se encontra em anexo (v. anexo A2). O mesmo encontra-se dividido em questões que se referem às obras que foram apresentadas, bem assim como perguntas sobre arte no contexto do tema em causa. A estruturação do inquérito encontra-se de acordo com o esquema abaixo indicado (fig. 94):



Fig. 94 | Estruturação do inquérito

O inquérito visava a seguinte recolha de informação:

- Questões n.ºs 1 e 2:

“As obras n.ºs 1, 2 e 12, não se referem a uma cadeira!”

“As obras n.ºs 3, 7, 10 e 14, referem-se a uma cadeira!”

Estas questões, sendo assertivas, pretendem designar as obras em causa de acordo com a sua relação à realidade, ou seja, assevera-se que as obras da pergunta n.º 1 não se referem a uma cadeira. No entanto, todas elas têm fortes relações com a “cadeira”. Poderemos reforçar dizendo que todas as obras do projecto têm uma íntima ligação a este elemento, como foi verificado acima⁶⁸³, quer devido à ocultação (obra n.º 1), quer devido à desconstrução/deformação de outras obras (obras n.ºs 2 e 12), correspondendo pois à interpretação de uma realidade segunda, quer isto dizer, da realidade da realidade. A realidade é interpretada artisticamente e posteriormente é desconstruída/deformada, dando origem a outras realidades, diremos, outras obras. Será portanto previsível que tais obras não sejam identificadas com o elemento cadeira. Já na pergunta n.º 2 não existe qualquer equívoco e logicamente existem fortes probabilidades de se obterem respostas concordantes.

⁶⁸³ cf. *supra*, sec. 5.2.1.2 (Particularidades das obras), pp. 380-384.

- Questões n^{os} 3 e 4:

“A obra n^o 14, pertence ao grupo das obras mais compreensíveis!”

“A obra n^{os} 1, 2 e 12, pertence ao grupo das obras menos compreensíveis!”

A transmissão da mensagem da obra de arte só será possível se estiverem satisfeitas determinadas condições. Isso levará à sua compreensão. Estabeleceu-se portanto, nesta pergunta, uma separação *ad hoc* das obras que classificamos em mais compreensíveis e menos compreensíveis. Deste modo, pretendeu-se averiguar junto do público se seria possível esta separação e se as obras a que se referem as questões estão relacionadas. Supõe-se que as obras puramente figurativas, tal como a obra fotográfica n^o 14, sejam classificadas de mais compreensível e as n^{os} 1, 2 e 12 de menos compreensíveis.

- Questão n^o 5:

“Qual o(s) elemento(s) que predomina(m) nas pinturas expostas?”

Neste ponto pretendeu-se, fundamentalmente, que as pessoas fizessem um resumo da exposição por palavras, colocando-lhes a possibilidade de descreverem o que predomina no conjunto expositivo. Esta questão pretende avaliar a validade da ideia de elementos básicos na obra de arte. Supõe-se que poderá haver dois tipos de respostas: por um lado, referir que o que se apresenta com mais frequência nas obras é a “cadeira”, e, por outro, que os elementos compositivos da obra se tornam mais evidentes e por isso serão motivo de escolha. Esta pergunta será, digamos assim, aprofundada pela pergunta n^o 12.

- Questão n^o 6:

“As pinturas expostas são obras de arte!”

Será que a relatividade espacial influencia a validade do objecto artístico? Poderá haver, em função do espaço geográfico, flutuações que vão desde a consideração do vulgar objecto, à obra de arte?

- Questões n^{os} 7 e 8:

“Arte é comunicação!”

“Arte é significação!”

Estas são duas questões centrais deste trabalho. A primeira é colocada afirmativamente, desde logo assumindo uma formulação contrária à desta tese. A escolha

maioritária desta opção apenas confirmará a ideia vulgar de que arte é comunicação. A segunda é de igual modo afirmativa, mas vem sugerir uma alternativa à primeira, baseada nos princípios da informação que promovem uma valoração única e pessoal.

- Questões nº 9 (9.1, 9.2) e 10 (10.1, 10.2)

“Quando observa uma obra de arte espera algo dela!”

“O público espera algo da obra de arte!”

“Quando observa uma obra de arte espera algo do artista!”

“O público espera algo do artista!”

Estas questões pretendem averiguar se o público, quando confrontado com uma obra de arte, se encontra numa pré-disposição para a mesma, ou seja, se o fruidor tem esperança de descobrir algo na obra ou se espera que o artista lhe possa veicular alguma coisa. Esta questão é dirigida individualmente a cada inquirido, mas solicita também uma visão que ele próprio tem do outro. Deste modo, poderemos ficar a saber se ele espera algo da obra de arte ou do artista e como ele vê o restante público, relativamente a estas questões. O fruidor poderá julgar não esperar nada da obra ou artista, mas entender que os outros necessitam descobrir, ou, pelo contrário, esperar algo e achar que o público não pensa de igual modo.

- Questão nº 11

“O que espera da obra de arte?”

O público, se esperar algo da obra de arte, esperará o quê? Esta questão vem imediatamente na sequência das perguntas anteriores e pretende de algum modo complementá-las, por meio de uma descrição de opções. Entre outras opções, destaca-se a transmissão de sentimentos, que normalmente muitas pessoas referem serem essenciais à obra de arte.

A opção “Nada” foi introduzida para corresponder às respostas negativas (“discordo”) das perguntas anteriores, nº 9 e 10.

- Questão nº 12

“As obras de arte são constituídas por:”

Esta questão pretende averiguar se existe uma opinião maioritária que considere as obras constituídas por elementos básicos de construção, como a cor, a forma, a

composição, a geometria, etc. Evidentemente que outras respostas são também válidas, como os “significados”, e a “informação”, que não é nada mais, nada menos, do que um complexo de significados. Esta última poderia assemelhar-se a “mensagens”, mas distancia-se, porquanto a informação é um conjunto de dados, em princípio imprevisíveis, recebidos do exterior e as mensagens são um conteúdo significativo ordenado numa sequência de signos. De realçar, que não existe propriamente uma resposta certa. Haverá, com certeza, umas mais que outras, podendo mesmo complementarem-se mutuamente. A opção “comunicação” é indubitavelmente aquela que não é considerada neste trabalho, pelas razões já exaustivamente apontadas nos capítulos anteriores. Já a opção “mensagens” tem grande validade, na medida em que as obras de arte – ainda que julguemos tornar-se difícil elas ultimarem o seu objectivo – não deixarão de se efectivar como transmissoras de mensagens, quer por vontade do criador quer por necessidade do fruidor. Esta possibilidade poderá ser contraditória, visto que o fruidor poderá querer conhecer a mensagem da obra, mesmo sem esta existir, isto porque ele não toma parte absoluta na sua criação.

- Questões n^{os} 13, 14 e 15:

“Na sua opinião qual o significado da obra n^o 1?”

“Na sua opinião qual o significado da obra n^o 4?”

“Na sua opinião qual o significado da obra n^o 14?”

Estas três questões são as que dão a possibilidade aos inquiridos, de opinarem sobre três obras fundamentais no contexto da exposição. É-lhes solicitada uma opinião que refira quais os significados das obras n^{os} 1, 4 e 14. Este questionar pretende averiguar se efectivamente existe, da parte dos fruidores, uma opinião que seja transversal ou, na melhor das hipóteses, coincidente com aquela que foi introduzida neste projecto. Evidentemente que se supõe não surgir tal opinião, antes pelo contrário demonstrando-se que a simples visualização da obra de arte, sem qualquer prévio auxiliar informativo, não permite a sua compreensão, pelo que o fruidor inquirido, na sua descrição explicativa, apenas induzirá uma resposta do domínio da sua significação. Será esta portanto pessoal e intransmissível: pessoal por pertencer às suas vivências anteriores particulares, e intransmissível na medida em que, assentando essa significação em vivências, elas nunca poderão fazer parte de outro universo humano, senão aquele que lhe deu origem. Mesmo num meio envolvente similar, todo o humano recriará sensações diferentes e, logicamente,

isso repercutir-se-á na sua formação individual. Compreende-se, então, que um determinado fruidor não verá uma obra de arte da mesma forma que outro, mesmo que este lhe traduza as suas vivências.

5.3.9 Aspectos éticos

Ainda que este estudo não levantasse grandes questões éticas sobre a identidade dos indivíduos e suas respostas, procedeu-se de modo a proteger a privacidade, através da participação anónima e voluntária.

5.4 Análise estatística

5.4.1 Tipo de estudo e instrumentos de medida

O projecto foi efectuado através de um estudo transversal. Foram utilizadas as medidas estatísticas de tendência central e dispersão, o que possibilitou uma análise e caracterização da amostra

Para a análise estatística, foi usado o programa informático “Statistical Package for the Social Sciences” (SPSS), versão 14 para Windows.

5.5 Apresentação de resultados

5.5.1 Características da amostra: análise superficial

Esta primeira abordagem pretende apenas fazer um enquadramento geral do universo dos inquiridos que responderam ao inquérito em questão, num total de 1186. Para uma análise mais detalhada, cruzar-se-ão, neste ponto, os dados relativos à caracterização dos sujeitos inquiridos.

Por outro lado, esta primeira abordagem tem por intenção apresentar uma análise superficial do conteúdo, com referência às questões colocadas, mas sem qualquer cruzamento de dados. Esta irá ser abordada mais aprofundadamente no ponto subsequente⁶⁸⁴.

Todos os valores apresentados no texto foram arredondados à unidade, podendo ser consultados os valores exactos nas respectivas tabelas que se encontram quer no texto, quer em anexo (o texto não contém todas as tabelas pelo que deverá ser consultado o anexo C1).

Para facilitar a redacção deste trabalho, optou-se por abreviar as perguntas pela letra “P”. Assim, à pergunta 1 corresponderá a abreviatura “P1”.

- Nacionalidade

Do universo de pessoas que responderam ao inquérito, cerca de 42% são de nacionalidade portuguesa, 20% de nacionalidade timorense, 13% brasileira, 9% chinesa, 6% moçambicana, 4% indiana, 3% cabo-verdiana e finalmente 2% de outras nacionalidades. Neste último grupo, podemos encontrar a nacionalidade francesa, alemã, belga, húngara e espanhola.

Taxa de abstenção: 16 pessoas (1,3%)

⁶⁸⁴ cf. *infra*, sec. 5.5.2 (Algumas relações efectuadas – Análise cruzada), pp. 416-445.

Tab. 2 | Nacionalidade

	Frequência	Percentagem
Válidas portuguesa	496	41,8
cabo-verdiana	39	3,3
moçambicana	69	5,8
brasileira	155	13,1
indiana	51	4,3
chinesa	108	9,1
timorense	234	19,7
outra	18	1,5
Total	1170	98,7
Não respondentes	16	1,3
Total	1186	100,0

- Idade

Do ponto de vista etário, os sujeitos mais novos (3) têm 14 anos e o mais velho 82. O grupo mais representativo é o que está compreendido entre os 19 e 26 anos, totalizando cerca de 41%, o que se justifica pela grande quantidade de estudantes inquiridos, mas também pelo interesse suscitado por este tema/domínio nesta faixa etária. Segue-se um segundo grupo que vai de forma relativamente homogênea dos 27 aos 55, com 47%. De forma sintética e destacando o grupo mais representativo (19-26 anos), os grupos etários distribuem-se do seguinte modo:

Tab. 3 | Idade

	Frequência	Percentagem
<19	40	3,2
19 - 26	484	40,8
27 - 35	175	14,8
36 - 45	196	16,5
46 - 55	182	15,3
56 - 65	52	4,4
66 - 75	5	0,4
>75	3	0,26

Taxa de abstenção: 51 pessoas (4,3%)

- Habilitações académicas

Da análise do perfil dos inquiridos, constata-se uma elevada participação (55%) de indivíduos com formação secundária. É no entanto, também relevante o volume de

respostas (25%) de indivíduos com formação académica superior. Já os sujeitos com formação primária (8%) apresentam uma taxa relativamente baixa. Note-se ainda a baixa percentagem de pessoas (0,6%) sem frequência escolar.

Tab. 4 | Habilitações académicas

		Frequência	Percentagem
Válidas	sem frequência escolar	7	,6
	ensino primário	92	7,8
	ensino secundário	650	54,8
	ensino superior	294	24,8
	Total	1043	87,9
Não respondentes		143	12,1
Total		1186	100,0

Taxa de abstenção: 143 pessoas (12,1%)

Convirá, no entanto, notar que Portugal encontra-se, juntamente com o Brasil e Timor-Leste, a partilhar a pior percentagem de habilitações académicas, com 2 sujeitos sem frequência escolar.

Tab. 5 | Nacionalidade x Habilitações académicas

		habilitações académicas				Total
		sem frequência escolar	ensino primário	ensino secundário	ensino superior	
nacionalidade	portuguesa	2 ,4%	15 3,2%	329 70,9%	118 25,4%	464 100,0%
	cabo-verdiana	0 ,0%	3 13,6%	14 63,6%	5 22,7%	22 100,0%
	moçambicana	0 ,0%	2 3,6%	29 51,8%	25 44,6%	56 100,0%
	brasileira	2 1,6%	5 4,1%	45 36,6%	71 57,7%	123 100,0%
	indiana	1 2,2%	1 2,2%	5 11,1%	38 84,4%	45 100,0%
	chinesa	0 ,0%	0 ,0%	108 100,0%	0 ,0%	108 100,0%
	timorense	2 1,0%	66 32,2%	107 52,2%	30 14,6%	205 100,0%
	outra	0 ,0%	0 ,0%	7 50,0%	7 50,0%	14 100,0%
	Total	7 ,7%	92 8,9%	644 62,1%	294 28,4%	1037 100,0%

- Profissão

Entre as 3 possibilidades de resposta que foram propostas, os estudantes dividem com as outras profissões os valores da amostra. Assim sendo, os estudantes e as outras profissões acumulam 42% cada, sendo 6% a população de artistas. Na nacionalidade chinesa, apenas temos estudantes. No universo dos inquiridos, a nacionalidade que tem mais estudantes é a portuguesa, com 47% de representações. Nas outras, profissões lidera a nacionalidade timorense com 83%, e no que respeita aos artistas, é Moçambique que detém o maior valor com 44%. Do grupo de artistas, salienta-se que apenas 1 indivíduo (dentre 70) possui o ensino primário como habilitação profissional, classificando-se ainda 31 pessoas maioritariamente com ensino secundário e 22 com ensino superior. Estes números poderão demonstrar um grande interesse deste grupo profissional pela aprendizagem.

Tab. 6 | Profissão

	Frequência	Percentagem
Válidas		
estudante	501	42,2
artista	70	5,9
outra	493	41,6
Total	1064	89,7
Não respondentes	122	10,3
Total	1186	100,0

Taxa de abstenção: 122 pessoas (10,3%)

As outras profissões têm largamente um grande número de sujeitos (57) com ensino primário comparativamente aos artistas, muito provavelmente pela múltipla diversidade de profissões, muitas delas talvez indiferenciadas.

Tab. 7 | Profissão x Habilitações académicas

		habilitações académicas				Total
		sem frequência escolar	ensino primário	ensino secundário	ensino superior	
profissão	estudante	2 ,4%	17 3,6%	367 78,6%	81 17,3%	467 100,0%
	artista	0 ,0%	1 1,9%	31 57,4%	22 40,7%	54 100,0%
	outra	5 1,1%	57 12,3%	225 48,5%	177 38,1%	464 100,0%
Total		7 ,7%	75 7,6%	623 63,2%	280 28,4%	985 100,0%

- Questão nº 1: As obras nº 1, 2 e 12, não se referem a uma cadeira!

Relativamente a esta questão e acerca das obras nº 1, 2 e 12, conclui-se que 59% das pessoas concorda que elas não têm qualquer referência com a cadeira, 21% discorda e 20% mantém uma posição neutra. Efectivamente, as obras em causa não traduzem no imediato uma realidade que se reporte ao objecto cadeira; daí que não seja de estranhar a opinião maioritária.

Tab. 8 | P1) As obras nº 1, 2 e 12, não se referem a uma cadeira!

		Frequência	Percentagem
Válidas	Concordo	694	58,5
	Nem concordo nem discordo	232	19,6
	Discordo	253	21,3
	Total	1179	99,4
Não respondentes		7	,6
Total		1186	100,0

Taxa de abstenção: 7 pessoas (0,6%)

- Questão nº 2: As obras nº 3, 7 e 10 e 14 referem-se a uma cadeira!

Pelo contrário, nesta questão, o público inquirido não teve qualquer dúvida no que respeita à imagem que se lhe apresentava, ou seja, a representação da cadeira. Seja de modo pictórico, fotográfico, ou ainda pela inscrição da palavra “cadeira”, considera que, de modo inequívoco, existe uma ligação à cadeira. 84% das respostas indicam concordar que

as obras apresentadas se referem a uma cadeira, enquanto que 7% discordam e 9% mantêm-se indiferentes.

A grande disparidade nesta questão, e bem menor na questão nº1, dever-se-á fundamentalmente, àquilo que existe ou não existe na obra de arte, melhor dizendo, àquilo que se torna visível ou que permanece oculto. No caso das obras da questão 1, como já referido, todas elas dizem respeito ao objecto cadeira, seja pela sua dissimulação, seja pela sua desconstrução/deformação; no entanto, essas variações afastam-na do seu verdadeiro significado.

Tab. 9 | P2) As obras nºs 3, 7, 10 e 14, referem-se a uma cadeira!

		Frequência	Percentagem
Válidas	Concordo	994	83,8
	Nem concordo nem discordo	105	8,9
	Discordo	79	6,7
	Total	1178	99,3
Não respondentes		8	,7
Total		1186	100,0

Taxa de abstenção: 8 pessoas (0,7%)

- Questão nº 3: A obra nº 14 pertence ao grupo das obras mais compreensíveis!

São unânimes em concordar com esta questão mais de $\frac{3}{4}$ dos sujeitos (77%), seguindo-se 11% de respostas contrárias, bem assim como igual percentagem para as respostas neutras. A elevada concordância em aceitar a obra nº 14 como pertencente ao grupo das mais compreensíveis, revela uma vez mais que a classificação compreensível/não-compreensível é efectuada por meio do reconhecimento da realidade/tema da obra. Neste caso, aos olhos do fruidor, torna-se indubitável o reconhecimento de uma cadeira, mesmo que expressa num suporte fotográfico.

Tab. 10 | P3) A obra nº 14 pertence ao grupo das obras mais compreensíveis!

		Frequência	Porcentagem
Válidas	Concordo	913	77,0
	Nem concordo nem discordo	129	10,9
	Discordo	134	11,3
	Total	1176	99,2
Não respondentes		10	,8
Total		1186	100,0

Taxa de abstenção: 10 pessoas (0,8%)

- Questão nº 4: As obras nºs 1, 2 e 12 pertencem ao grupo das obras menos compreensíveis!

Esta questão vem uma vez mais demonstrar que o fruidor classifica a compreensão das obras por aquilo que previamente conhece da realidade. 61% das respostas concordam que as obras em causa pertencem ao grupo das obras menos compreensíveis, contra cerca de 18% a discordar. A taxa de indecisão é de 20%.

Verifica-se, portanto, que a taxa de concordância nesta questão é inferior em cerca de 16% à questão nº 3. Tal constatação leva a crer que mais facilmente se aceita uma obra figurativa como compreensível e que, pelo contrário, a atentar pelo dobro (mais 10%) de indecisões nesta questão, uma obra abstracta remete o fruidor para alguma indecisão.

Tab. 11 | P4) As obras nºs 1, 2 e 12 pertencem ao grupo das obras menos compreensíveis!

		Frequência	Porcentagem
Válidas	Concordo	728	61,4
	Nem concordo nem discordo	242	20,4
	Discordo	207	17,5
	Total	1177	99,2
Não respondentes		9	,8
Total		1186	100,0

Taxa de abstenção: 9 pessoas (0,8%)

- Questão nº 5: Qual o(s) elemento(s) que predomina(m) nas pinturas expostas?

Questionadas as pessoas sobre o que achariam que predominava no conjunto expositivo, constatamos que, no cômputo geral, obtivemos uma grande variedade de respostas. Importa referir que, nesta questão (bem assim como nas restantes abertas, P13, P14 e P15), houve a necessidade de agrupar algumas respostas por afinidades, de modo a tornar mais consistente a análise. Assim, a variedade inicial de 154 respostas foi posteriormente aglutinada, dando origem a um grupo de 31 (redução de 80%).

Realça-se ainda que 46% dos inquiridos consideraram ser a “cadeira” o elemento que mais predominava, enquanto que 21% indicaram os “elementos visuais”, tais como a cor, a composição, geometria, etc.

Ainda com valor significativo destaca-se um misto deste dois últimos, ou seja, 10% das pessoas acharam que o que predominava seria a “cadeira e elementos visuais”.

Esta questão leva-nos a verificar que, no contexto geral da exposição, as pessoas avaliam a predominância do elemento presente na mesma, por aquilo que é identificável em termos concretos de realidade objectiva. Entendamos realidade objectiva aquela que é próxima das vivências do fruidor. Num total de 24 obras, apenas 7 são apresentadas sem “equivocidade”, a saber, as obras nºs 3, 14, 16, 18, 20, 22 e 24. As obras nºs 6 e 8 são demasiado ambíguas para se assumirem como totalmente representativas do objecto cadeira⁶⁸⁵ e as obras nºs 4, 7, 11 e 21, embora tenham representado o objecto cadeira, misturam-se com outros elementos, o que em significado poderá ter diversas conotações.

Julgamos poder afirmar que os 46% de respostas apresentadas nesta questão, têm fundamentalmente origem nas 7 obras mais representativas do objecto cadeira, mas são complementadas pelas restantes 6 e pelo significativo da obra nº 10, que vem certificar a globalidade contextual do conjunto expositivo.

Segundo o ponto de vista anterior, os 21% apresentados para os “elementos visuais” são baseados nas 10 obras constituídas apenas por elementos básicos. Provavelmente esta percentagem incluirá também obras figurativas, mas deverá com certeza ser uma muito pequena quantidade, não justificando a sua distinção. O mesmo poderá acontecer com a maioria das respostas, onde alguns inquiridos poderão caracterizar obras abstractas como representativas do elemento “cadeira”. Esta análise carece de

⁶⁸⁵ Ainda que o inquirido não contemplasse nenhuma pergunta para averiguar qual o grau de ambiguidade destas obras, de uma forma *ad hoc*, foram apresentadas visualmente a 30 pessoas, tendo apenas 9 pessoas dito que se tratava de uma cadeira.

comprovação. No entanto, as respostas às perguntas P2 e P3, podem ajudar-nos a deduzir que, se algumas obras pertencem a um grupo restrito de compreensão, então isso significa, que mais facilmente essas obras serão identificáveis por aquilo que é efectivamente reconhecível.

Tab. 12 | P5) Qual o(s) elemento(s) que predomina(m) nas pinturas expostas?

		Frequência	Percentagem
Válidas	Cadeira	548	46,2
	Elementos visuais	248	20,9
	Cadeira e elementos visuais	117	9,9
Total		913	77

Taxa de abstenção: 216 pessoas (18,2%)

- Questão nº 6: As pinturas expostas são obras de arte!

Do universo de pessoas que responderam a esta pergunta, 61% consideram que as obras apresentadas fazem parte do universo artístico, sendo por isso rotuladas de obras de arte. Já 28% dos inquiridos colocam algumas reticências e preferem manter uma posição de incerteza, muito ao contrário dos 10% que peremptoriamente decidem não considerar as obras como arte. Talvez esta taxa bem assim como os 28% de hesitações estejam relacionados com a prévia ideia de que as obras faziam parte de um enquadramento não artístico, antes, procurando atingir um determinado estudo analítico. Isso não só era verificável pela distribuição do inquérito no acto da inauguração, o que prefigura um estudo, mas também por algumas conversas ocasionais que aconteceram entre mim e o público, em que, de modo sucinto, era explanado o desiderato do projecto.

Tab. 13 | P6) As pinturas expostas são obras de arte!

		Frequência	Percentagem
Válidas	Concordo	719	60,6
	Nem concordo nem discordo	331	27,9
	Discordo	114	9,6
	Total	1164	98,1
Não respondentes		22	1,9
Total		1186	100,0

Taxa de abstenção: 22 pessoas (1,9%)

- Questão nº 7: Arte é comunicação!

Quando confrontados com a questão fundamental deste projecto, sobre se a arte é ou não comunicação, a grande maioria dos inquiridos (83%) revelou concordar com tal afirmação. Pelo contrário, apenas 7% discordam e 8% mantêm-se indecisos.

A pertinência desta questão vem reafirmar a máxima popular de que arte é comunicação. Pela análise destes resultados podemos supor que a valoração da obra de arte está centrada quase exclusivamente no critério da comunicação. Esta confirmação pode verificar-se na pergunta 11.

Tab. 14 | P7) Arte é comunicação!

		Frequência	Percentagem
Válidas	Concordo	985	83,1
	Nem concordo nem discordo	96	8,1
	Discordo	87	7,3
	Total	1168	98,5
	Não respondentes	18	1,5
	Total	1186	100,0

Taxa de abstenção: 18 pessoas (1,5%)

- Questão nº 8: Arte é significação!

Quanto à arte ser significação, uma vez mais a grande maioria (72%) concorda. Este valor é ligeiramente abaixo dos 83% da questão anterior, indiciando pois que esta tem maior relevância no contexto artístico do que a significação. Ainda assim, a taxa de indecisão é superior à questão 7 e cifra-se nos 19%, enquanto a discordância atinge os 7%.

Tab. 15 | P8) Arte é significação!

		Frequência	Porcentagem
Válidas	Concordo	850	71,7
	Nem concordo nem discordo	219	18,5
	Discordo	86	7,3
	Total	1155	97,4
Não respondentes		31	2,6
Total		1186	100,0

Taxa de abstenção: 31 pessoas (2,6%)

- Questão nº 9.1: Quando observa uma obra de arte espera algo dela!

Em resposta a esta questão, verifica-se que 75% das pessoas esperam sempre algo da obra de arte, 8% não esperam nada e 16% não têm uma opinião precisa. “Esperar algo” de uma obra é possivelmente aceitar que esta possui características que não são de todo indiferentes a quem as observa. Esta será indubitavelmente uma questão centrada na vontade do fruitor, mas sempre associada à sua significação. Como veremos na questão 11, “esperar algo” está relacionado com o criador por meio de um acto de comunicação.

Esperar que o fruitor da obra “retire” algo dela, por meio de um qualquer processo, como por exemplo de “comunicação”, é considerar que ele lhe atribua uma determinada significação, um determinado proveito próprio.

Tab. 16 | P9.1) Quando observa uma obra de arte, espera algo dela!

		Frequência	Porcentagem
Válidas	Concordo	889	75,0
	Nem concordo nem discordo	186	15,7
	Discordo	92	7,8
	Total	1167	98,4
Não respondentes		19	1,6
Total		1186	100,0

Taxa de abstenção: 19 pessoas (1,6%)

- Questão nº 9.2: O público espera algo da obra de arte!

Esta questão, diferentemente da anterior, está centrada na análise que cada inquirido faz do público relativamente à questão precedente. Assim, cerca de $\frac{3}{4}$ dos inquiridos considera que os outros (o público) esperam sempre alguma coisa da obra de arte. O inquirido, fazendo simultaneamente parte do público, responde como se este se centralizasse nele próprio, justificando-se pois a grande aproximação nos valores percentuais.

Tab. 17 | P9.2) O público espera algo da obra de arte!

		Frequência	Percentagem
Válidas	Concordo	880	74,2
	Nem concordo nem discordo	219	18,5
	Discordo	65	5,5
	Total	1164	98,1
	Não respondentes	22	1,9
	Total	1186	100,0

Taxa de abstenção: 22 pessoas (1,9%)

- Questão nº 10.1: Quando observa uma obra de arte, espera algo do artista!

Relativamente a esta questão verifica-se que 58% dos inquiridos, sempre que observam uma obra de arte, esperam alguma coisa do artista. Já 23% nem concorda nem discorda com a afirmação e 17% discorda.

Tab. 18 | P10.1) Quando observa uma obra de arte, espera algo do artista!

		Frequência	Percentagem
Válidas	Concordo	689	58,1
	Nem concordo nem discordo	269	22,7
	Discordo	206	17,4
	Total	1164	98,1
	Não respondentes	22	1,9
	Total	1186	100,0

Taxa de abstenção: 22 pessoas (1,9%)

- Questão nº 10.2: O público espera algo do artista!

61% das pessoas acham que o público espera algo do artista, contra apenas 10% a não concordarem com a afirmação e 27% a não terem uma opinião formada sobre o assunto.

Tab. 19 | P10.2) O público espera algo do artista!

		Frequência	Porcentagem
Válidas	Concordo	723	61,0
	Nem concordo nem discordo	315	26,6
	Discordo	122	10,3
	Total	1160	97,8
Não respondentes		26	2,2
Total		1186	100,0

Taxa de abstenção: 26 pessoas (2,2%)

- Questão nº 11: O que espera da obra de arte?

Nas questões nº 11 e 12, os inquiridos não responderam tal como tinha sido solicitado no inquérito, ou seja, fazendo a escolha de uma única opção para a mais representativa e outra para a menos representativa. Importa realçar que tal situação não foi detectada na validação dos inquéritos, pelo que se tratou de uma situação inesperada. No entanto, este percalço não foi uma limitação; pelo contrário, permitiu obter uma análise mais refinada dos resultados a esta questão. Se os inquiridos respondessem correctamente ao inquérito, apenas teríamos acesso aos extremos, quer dizer, à opção mais e menos representativa. Ora, como tal não aconteceu, onde pelo contrário as pessoas optaram por atribuir várias possibilidades de resposta para a mais e menos representativa, pudemos averiguar quais as respostas que se situam entre os extremos.

Relativamente à questão 11, podemos constatar que o que as pessoas mais esperam da obra de arte é a “comunicação” e os “sentimentos do autor”, com 42% de predominância. Um pouco abaixo encontram-se a “transmissão de informação” e a “transmissão de elementos visuais”, com 32%. Já os “conhecimentos” descem para os 29% e 4% dos inquiridos consideram não esperar nada da obra de arte.

Para a menos representativa verifica-se, que de forma complementar à “mais representativa”, 54% considera ser “nada”, ou seja, 638 pessoas não esperam nada da obra

de arte. Em virtude de uma tão diminuta percentagem (3,8%) à resposta “nada” da “mais representativa”, seria também de esperar uma elevada percentagem na “menos representativa”, o que não veio a acontecer, ficando-se apenas por uma curta maioria. Com 18% está a opção “conhecimentos”, seguindo-se a “transmissão de elementos visuais” e a “transmissão de informação” com 17% e 14% respectivamente. Relativamente aos “sentimentos do autor”, 10% das pessoas não os esperam encontrar na obra. Entretanto, apenas 7% acham que a “comunicação” é a menos representativa das opções.

Tab. 20 | P11) O que espera da obra de arte?

	Mais representativa		Menos representativa	
	Frequência	Percentagem	Frequência	Percentagem
Transmissão de informação	380	32	168	14,2
Transmissão de elementos visuais	374	31,5	204	17,2
Comunicação	502	42,3	88	7,4
Sentimentos do autor	494	41,7	123	10,4
Conhecimentos	340	28,7	217	18,3
Nada	45	3,8	638	53,8

Taxa de abstenção: 187 pessoas (15,8%)

- Questão nº 12: As obras de arte são constituídas por:

Para a maioria das pessoas inquiridas (53%), as obras de arte são constituídas por “elementos visuais”, seguindo-se as “mensagens” e os “significados”, com 34%. Muito perto deste valor está a “comunicação”, com 33%. Por último, encontramos os “símbolos” e a “informação”, com 29% e 25% respectivamente. Existe, como se pode ver, alguma homogeneidade nos resultados. Destacam-se os “elementos visuais”, mantendo-se depois um grupo muito semelhante de 3 opções em torno de uma média de 34%. Isto leva-nos a crer que, muito embora as pessoas considerem determinante a existência de elementos visuais (explícito), não menos importantes serão as mensagens que a obra possa conter, os seus implícitos significados e a comunicação. Estes resultados vêm ajudar a fundamentar a ideia de que a obra de arte é fundamentalmente elementos visuais, muito antes de ser qualquer outra coisa. Na sua análise é o que é primeiramente depreendido. Repare-se que, em segunda posição, encontram-se os significados, que não são mais do que elementos visuais que assentam em conceitos, perfeitamente compreensíveis pelo fruidor. No entanto,

estes significados também poderão estar relacionados com as mensagens (visto que partilha a mesma posição).

Como menos representativa, temos a “informação”, que obtém cerca de 23%. Também aqui não se estabelece a relação de complementaridade entre os elementos visuais e a informação. Segundo esta tese, defende-se a ideia de que os elementos visuais são informação, que por sua vez é repleta de significados/conceitos. Para justificar tal ponto de vista, seria necessário um equilíbrio entre estes pontos, o que de facto não se verifica nestes resultados. Convirá, no entanto, ressaltar que as opções foram dadas às pessoas sem qualquer explicação prévia, o que em certa medida poderia inviabilizar os resultados. Considera-se ainda que estes resultados não invalidam esta reflexão, porquanto apenas correspondem a formas diferentes de análise, também elas válidas. Verificar que mais de metade das respostas recaiu sobre os “elementos visuais” já é suficientemente importante para a compreensão deste ponto de vista.

Tab. 21 | P12) As obras de arte são constituídas por:

	Mais representativa		Menos representativa	
	Frequência	Percentagem	Frequência	Percentagem
Mensagens	406	34,2	184	15,5
Informação	292	24,6	274	23,1
Elementos visuais	630	53,1	130	11
Comunicação	396	33,4	119	10
Significados	401	33,8	173	14,6
Símbolos	338	28,5	250	21,1

Taxa de abstenção: 178 pessoas (15%)

- Questão nº 13: Na sua opinião qual o significado da obra nº 1?

As questões nº 13, 14 e 15, de resposta aberta, são perfeitamente iguais, ou seja, estão direccionadas exclusivamente para aquilo que, em relatividade, cada fruidor queira julgar sobre as obras em questão.

A única dissemelhança existente está, na obra em análise. Pretendeu-se dar uma maior cobertura à realidade/tema abordado. Desse modo, passamos de uma obra pictórica totalmente sintética (nº 1) a outra, de igual modo sintética, embora fotográfica (nº 14), deixando de permeio a “confusão” imagética de vários elementos em associação (nº 4).

Para a questão nº 13 optou-se por escolher uma obra que fosse paradigmática do grupo de obras consideradas abstractas.

O limite para a consideração de respostas a entrar em estudo nas P13, P14 e P15 foram obtidos até se conseguir um valor percentual que conferisse maioria. Apenas por mero acaso se obtiveram 6 possibilidades de respostas em cada uma das perguntas.

Em todas as três questões existiu uma grande diversidade de respostas, tendo sido posteriormente agrupadas por afinidades. Assim, na pergunta 13, obteve-se um universo de 128 respostas diferentes que, por afinidades, foram reduzidas a 53 (redução de 59%). Neste conjunto, 19% das respostas não tem importância para o estudo, visto que não têm valor de predominância significativo, dispersando-se por 47 respostas diferentes. Significa isto, logicamente, que tomaremos para estudo apenas 6 respostas, totalizando estas 67% repartidas do seguinte modo:

Tab. 22 | P13) Na sua opinião qual o significado da obra nº 1?

		Frequência	Percentagem
Válidas	Elementos visuais	285	24,0
	Sem significado	172	14,5
	Vazio	161	13,6
	Sentimentos	76	6,4
	Múltiplos significados	61	5,1
	Não sabe	43	3,6
Total		798	67,2

Taxa de abstenção: 158 pessoas (13,3%)

Por termos trabalhado com os resultados em formato aglutinado, as tabelas das perguntas abertas que se encontram em anexo (anexo C1 e C2) unicamente dizem respeito às respostas nesse formato, ou seja, às resultantes da prévia selecção de afinidades. No entanto, muito raramente serão evidenciados, a título informativo, valores referentes a respostas não incluídas no formato aglutinado e que fizeram parte da lista inicial de respostas deste estudo.

Da análise da tabela verifica-se que os “elementos visuais” são a resposta com maior frequência, totalizando 24%. Já 15% das pessoas acharam que a obra nº1 não tinha qualquer significado, contra 5% de pessoas a considerarem que esta possuía “múltiplos significados”. Pela natureza da obra, muitos inquiridos entenderam que se tratava de

“vazio”, pelo que esta é outra resposta a considerar, com 14%. Os “sentimentos” preenchem 6% do total de respostas e 4% manifestaram não saber qual o significado da obra.

- Questão nº 14: Na sua opinião qual o significado da obra nº 4?

Relativamente à obra nº 4, constatamos que se trata de uma obra bem mais subjectiva do que a nº 1, desde logo pela quantidade de respostas que foram possíveis a esta questão. Assim sendo, obteve-se um total de 189 respostas diferentes. Em virtude de algumas serem análogas, optou-se, à semelhança da pergunta anterior, por agrupá-las, tendo este número baixado para as 102 respostas (redução de 53%).

Verifica-se então que, no topo da tabela, está o “diálogo/comunicação”, como sendo o significado mais citado pelos inquiridos. De facto, 30% das pessoas acham que à obra nº 4 corresponde o significado de “diálogo/comunicação”. Já em segunda posição, estão os “elementos visuais”, com 8%, seguindo-se a “discussão/confronto”, com 6%. Imediatamente a seguir está a “relação pessoas-cadeira”, com 4%, e com menos relevância, mas a ter em conta neste estudo, são os 3% de respostas indicados para o “domínio/subjugação” e “finalidades da cadeira”.

Tab. 23 | P14) Na sua opinião qual o significado da obra nº 4?

		Frequência	Percentagem
Válidas	Diálogo/comunicação	350	29,5
	Elementos visuais	93	7,8
	Discussão/confronto	69	5,8
	Relação pessoas-cadeira	42	3,5
	Domínio/subjugação	35	3,0
	Finalidades da cadeira	30	2,5
Total		619	52,1

Taxa de abstenção: 162 pessoas (13,7%)

- Questão nº 15: Na sua opinião qual o significado da obra nº 14?

160 foram as respostas possíveis para atribuição de um significado à obra nº 14. No entanto, após agrupar algumas possibilidades de respostas, este valor foi reduzido para 83 (redução de 52%).

Neste item verifica-se que 35% dos inquiridos considerou a “cadeira” como sendo o significado da obra nº 14. Por outro lado, os “elementos visuais” ocupam 9% das respostas. Segue-se o “modelo”, com 6%, e o “descanso”, com 4%, e, em último lugar e com valores muito próximos, estão os “sentimentos” e “sem significado”, obtendo ambos cerca de 3%, com respectivamente 32 e 31 pessoas a escolherem estas opções.

Tab. 24 | P15) Na sua opinião qual o significado da obra nº 14?

		Frequência	Percentagem
Válidas	Cadeira	416	35,1
	Elementos visuais	108	9,1
	Modelo	68	5,7
	Descanso	47	4,0
	Sentimentos	32	2,7
	Sem significado	31	2,6
Total		702	59,2

Taxa de abstenção: 175 pessoas (14,8%)

5.5.2 Algumas relações efectuadas – Análise cruzada

Após termos examinado qual a elementaridade do conteúdo da amostra, interessa verificar que relações se poderão estabelecer entre os diversos resultados, para atingir conclusões que possam ajudar na fundamentação deste trabalho. Tal como na análise anterior todos os valores no texto foram arredondados à unidade, sendo que os valores precisos podem ser consultados quer nas tabelas principais incluídas no corpo do texto, quer nas tabelas em anexo (v. anexos C2 e C3).

Numa exposição com estas características, ou seja, com uma grande diversidade de atitudes artísticas, facilmente encontraremos respostas opostas, para perguntas ou afirmações também contrárias. Assim se percebem algumas respostas.

Importa desde logo fazer uma análise mais detalhada, da pergunta que indagava acerca da qualidade das obras expostas, enquanto obras de arte. Com excepção dos

portugueses e das outras nacionalidades, todas as restantes nacionalidades consideraram, em maioria, que as obras expostas eram obras de arte. Efectivamente, todas as nacionalidades, com excepção da portuguesa (45%) e das 6 pessoas (33%) que pertencem às outras nacionalidades responderam em maioria, totalizando uma média de 74%. Contribuem para esta minoria portuguesa os estudantes e os artistas, que se mostram totalmente indecisos, sobretudo os artistas, cuja percentagem atinge os 83%, ao lado de 53% dos estudantes.

Quando nos reportamos às obras 1, 2 e 12 estamos a tentar criar uma oposição às obras n^{os} 3, 7, 10 e 14, com a pretensão de averiguar a interacção do fruidor com diferentes tipos de obra. O primeiro grupo de obras (n^{os} 1, 2, 12) é claramente despido de figuração, o que dificulta notoriamente a visualização de uma cadeira. Por isso é que, no universo dos inquiridos, a maioria (59%) concorda que estas obras não se referem a uma cadeira, verificando-se uma maioria concordante em todas as nacionalidades, à excepção do Brasil, que se aproxima com 49%. Quando se analisa a pergunta/afirmação oposta (P2) constata-se que a evidência é ainda maior, visto que todas as nacionalidades têm valores acima dos 80%, com excepção da cabo-verdiana, com 77%.

Por outro lado, verifica-se que, nas obras ditas abstractas (n^{os} 1, 2, 12), existe uma maior taxa de discordância comparativamente com as obras figurativas da P2 (n^{os} 3, 7, 10, 14). Os números são conclusivos: 21% é a média correspondente à taxa de discordância da P1, enquanto que, no segundo grupo, a média desce para 7%. Esta evidência talvez justifique que a ausência do elemento cadeira na obra, para algumas pessoas, pode significar a sua presença. Pelo contrário, quando esse elemento está presente na obra, o fruidor não refuta a evidência da sua presença e, como tal, apenas a avalia por aquilo que lhe é mostrado visualmente. Por este raciocínio se compreende que a taxa de indecisão face a estas perguntas/afirmações, seja maior nas obras abstractas do que nas figurativas (20% contra 9% de média).

Talvez por estarem mais predispostos para determinado tipo de conhecimentos, os artistas foram aqueles que mais discordaram na P1. Os artistas: portugueses (43%), Brasileiros (50%) e timorenses (50%) (partilhados com 50% de artistas a concordarem), discordam que aquele grupo de obras não se refira a uma cadeira. Isto levanta a possibilidade das referidas obras se referirem de facto a uma cadeira, mesmo não estando visualmente representada. Tal resposta só é possível num grupo de pessoas que detenha à

partida os conhecimentos essenciais, não para interpretar a obra, mas para lhe abrir uma nova possibilidade de interpretação. É um facto que nem só os artistas discordam da afirmação da P1, mas tal acontece em menor grau. Por exemplo, apenas os cabo-verdianos, da classe estudantil e de outras profissões, se opõem à afirmação, com respectivamente 44% e 38% (igualmente 38% destes nem concordam nem discordam). Por outro lado, em nenhuma das nacionalidades predominam artistas que discordem na P4 (apenas 30% dos artistas brasileiros discordam, contra 20% a concordar, sendo esta superioridade um pouco incerta na medida em que os indecisos adquirem a maioria, com 50%), o que leva a crer que, embora os artistas saibam das diversas possibilidades conceptuais que uma obra de arte pode adquirir, estão conscientes da sua dificuldade de compreensão, de tal modo que não o omitem no inquérito. Para reforçar esta ideia, nalguns casos nem sequer há qualquer referência à discordância. É o caso dos artistas portugueses, indianos e timorenses, em que nenhum deles opta por discordar e contrariamente têm o valor mais elevado de concordância entre as restantes profissões, respectivamente 86%, 80% e 50% (partilhados com 50% de artistas que nem concordam, nem discordam).

Relacionando ainda a P1 com as habilitações académicas, e no sentido de averiguar quais os níveis de ensino que discordam da asserção, verifica-se que os cabo-verdianos com ensino secundário e formação superior opõem-se à pergunta, com respectivamente 50% e 40% (igualmente 40% destes concordam). Também os timorenses com formação primária e superior têm a mesma opinião, com 36% (igualmente 36% destes concordam) e 37% respectivamente. Pelo contrário, na Índia, nota-se uma peremptoriedade, visto que, com excepção do nível de ensino superior que tem 74% de pessoas a concordarem na P1, todos os outros níveis de escolaridade têm 100%. Esta situação talvez se explique por aquilo que os indianos estão habituados a ver. Efectivamente, a arte indiana, ligada a uma forte tradição místico/religiosa, muitas das vezes narrativas de acontecimentos, é uma arte que ostenta realismo e que está um pouco desligada da ideia de “arte pela arte”. Só depois da independência do país em 1947, é que começam a surgir com maior intensidade influências do ocidente, induzindo novas atitudes estéticas, mas sempre muito ligadas às suas raízes culturais, ou então, como aconteceu na década de sessenta, deu-se o surgimento dos estilos indigenistas, ou ainda, na década de 80, as novas tendências exploradas por grupos feministas das quais podemos destacar Nalini Malani (1946-) e Arpita Singh (1937-), sempre com forte influência figurativa, quer na pintura, instalações ou vídeos.

Afirmar-se que uma obra totalmente minimalista não se refere a uma cadeira é esperar que o público aceite a afirmação; no entanto, também é criar-se espaço para a dúvida e para a discordância, visto que é sabido que a abstracção pode remeter para algo figurativo. Como vimos, teremos em média 21% das pessoas a discordarem e 20% de pessoas a manterem uma posição de indecisão, o que perfaz 41% de pessoas a verem nas obras abstractas a possibilidade de uma evidência diferente daquela que lhes é mostrada. Pelo contrário, quando, relativamente a uma obra figurativa, se afirma que esta se refere a uma determinada realidade/tema que está explícita na obra, então, apenas uma reduzida percentagem de pessoas contrariará a afirmação, o que vem demonstrar de forma inequívoca que o fruidor não extrapola para além da visibilidade. Será pois mais fácil “acreditar” numa obra figurativa do que numa obra abstracta, visto que nesta última o “engano” é maior. As obras da exposição foram construídas seguindo alguns critérios para atingir determinados objectivos⁶⁸⁶ e as obras referentes à P1 são a tradução mais que evidente do tipo de “enganos” que podem surgir numa análise artística. Todas as obras a que a P1 diz respeito, seja por ocultação seja por desconstrução/deformação, referem-se a uma cadeira, contrariando pois a sugestão da afirmação. É claro que tais situações não foram reveladas aos fruidores, porque se pretendia que estes fossem levados a descobri-las. Ora, se à obra correspondia um significado e se o público inquirido viu outro, significa isso que quase⁶⁸⁷ todos foram enganados. São estes enganados que evidenciam a incomunicação.

Já verificamos que, quando confrontamos a P1 e a P4, o público, relativamente às obras que carecem visualmente de uma realidade/tema, acaba por inseri-las no grupo das “menos compreensíveis”. Por isso não é difícil perceber a grande proximidade de percentagens no que respeita à concordância com as questões/afirmações P1 (59%) e a P4 (61%). O mesmo sucede com as obras figurativas, que o público insere no grupo das “mais compreensíveis” – P2 obtém 84% e a P3 77%, valores relativamente próximos, portanto. Se nas diferentes profissões, não havia um consenso absoluto acerca da P1, na P2 tal não acontece, visto que todas concordam que as obras da pergunta se referem a uma cadeira. Note-se ainda que todos os artistas de Cabo Verde, Brasil, Índia e Timor são unânimes nas suas escolhas, de tal modo que todos eles consideram que as obras referentes à P2 se reportam a uma cadeira. Apenas os artistas portugueses se dividem, com 43% entre a

⁶⁸⁶ cf. *supra*, sec. 5.2.1.2 (Particularidades das obras), pp. 380-384.

⁶⁸⁷ Quase todos, porque 7 pessoas, ainda que não entrassem verdadeiramente no significado da obra responderam correctamente, dizendo que se tratava de uma “cadeira dissimulada”.

concordância e a indecisão. Todas as restantes profissões ultrapassam largamente a maioria. Relativamente às habilitações académicas, estas acompanham os resultados das profissões, ainda com a excepção dos cabo-verdianos habilitados com o primário, visto que estes totalizam 67% a mostrarem-se indecisos. Se tivermos em conta que esta percentagem pode pender para ambos os lados, seja para o “concordo” ou para o “discordo”, então não se trata de um valor significativo, até porque o valor percentual a concordar ronda os 33%, contra nenhuma pessoa a discordar.

Quanto à P3, esta só vem confirmar a P2, porquanto todas as classes profissionais optam por agrupar a obra nº 14 nas mais compreensíveis. Apenas os artistas brasileiros se dividem entre concordar e discordar, com 40%, e os timorenses partilham a maioria, entre a concordância e a indecisão.

De todos estes resultados podemos concluir que a compreensão da obra de arte, ou pelo menos, o julgamento sobre a sua compreensão por parte do fruidor dependerá sempre do tipo de obra em causa. Isto leva a pensar que uma obra não figurativa será remetida para o grupo das menos compreensíveis precisamente pelo facto de estas não serem inteligíveis. Ora, a não-compreensão é uma dificuldade de aquisição de conhecimento da obra, tendo o mesmo como consequência uma impossibilidade de transmissão dos seus conteúdos informativos, o que inviabiliza portanto a ideia de comunicação. Uma cadeira representada tem uma estreita relação com uma cadeira real e isso é perfeitamente compreensível, o que sugere desde logo duas coisas: primeiro, o entendimento do que é uma cadeira (real) e, segundo, que uma cadeira representada pode ser uma cadeira real. Isto é, a obra de arte na imediatidade da sua compreensão. É o conhecimento (compreensão) do conceito cadeira e associá-lo a uma sua representação que faz estreitar o laço entre o criador e o fruidor. Mas sabemos que nem sempre é assim e esta relação de cadeira-representação de cadeira poderá não corresponder a uma “verdade”, porquanto tantas vezes a figuração é enganosa. Aludir-se a determinadas coisas para “dizer” outras é muito comum e perfeitamente válido.

Sem especificar que tipo de obra de arte, o público espera sempre algo desta. Esta é pelo menos a convicção dos inquiridos. Ora, esperar será julgar-se que a obra transmita alguma coisa, que o mesmo será dizer, aceder à sua compreensão. Por essa razão é que, talvez de forma inconsciente, o fruidor categorize as obras em compreensíveis e não-compreensíveis. Só assim se compreende a catalogação de algumas obras nesses moldes, visto que o público que manifestou opinião incluiu as obras nessas categorias. As taxas

percentuais são semelhantes, ou seja, relacionando a P3 e a P9.1, verifica-se que têm respectivamente 77% e 75%. Isto leva a crer que o público terá julgado ter compreendido a obra, na medida em que ele a classifica como tal. Assim, o que ele considera esperar da obra é a sua compreensibilidade, e só posteriormente a avalia e a classifica em função do julgamento da sua compreensão. Aliás, podemos constatar na pergunta que se dirige especificamente a esta questão, a P11, que a “comunicação” é aquilo que as pessoas mais consideraram esperar da obra de arte. Neste contexto, comunicação e compreensão poderão ser sinónimos. A comunicação tem por objectivo colocar em comum alguma coisa e, neste caso, aceder à compreensão. Será inevitavelmente participar das intenções do outro – do artista. Esperar algo da obra é portanto esperar que esta lhe transmita qualquer coisa, seja os sentimentos do autor, seja os seus elementos constituintes, etc. (cf. P11).

Neste estudo facilmente se constata que existe alguma diferença entre a relação que o público mantém com a obra (P9.1) e com o artista (P10.1). Se 75% da população inquirida espera algo da obra de arte, apenas 58% espera algo do artista. No primeiro caso (P9.1), apenas a população chinesa atinge o valor mais baixo, com 65% de pessoas a concordarem com a afirmação. No segundo caso (P10.1), a nacionalidade chinesa lidera igualmente a percentagem mais baixa, com uma redução para os 48%, acompanhada por uma redução generalizada de todas as outras nacionalidades. Estes resultados evidenciam que o mais importante na tríade artística é de facto a relação que se estabelece entre o fruidor e a obra de arte. Mesmo que o público espere algo do artista, é sempre a obra que se revela, é sempre esta que lhe é mostrada. É a evidência contra o obscuro e a incerteza de algo que se desconhece. Esta evidência pode ser constatada pela pergunta nº 5, onde se verifica que o que mais predomina nas obras expostas seria em primeiro lugar a cadeira, com 46%, seguindo-se os elementos visuais, com 21%. Tanto uma como outra resposta são por isso facilmente identificados na obra; daí que não haja qualquer ligação com o artista, mas antes com a obra em si. Trata-se de uma tradução directa da obra de arte efectuada através de uma análise sensorial. Logicamente, qualquer mensagem é algo que não se torna visível na obra e a sua transmissão também não é facilitada, mesmo que o meio seja a expressão plástica. Talvez seja esta a razão que leva o público a valorizar a imagética da obra, em prejuízo do seu conteúdo. É claro que, como se disse atrás, esta situação poderá, na maioria das vezes, levar ao entendimento pessoal da obra, à sua compreensão singular.

Mas atingir o seu significado não é sustentar a obra apenas por aquilo que ela oferece visualmente, mas também pela penetração nos seus recônditos significados.

De um modo geral, o estudo das profissões acompanha a diferença existente entre a P9.1 e a P10.1. Em todas as nacionalidades, com exceção da timorense, a P10.1 apresenta valores sempre abaixo ou iguais à P9.1. Destaca-se uma particularidade: são os artistas que, em algumas nacionalidades, discordam. É o caso dos portugueses e brasileiros que, na P10.1, se afastam da concordância. Os portugueses têm 40% *ex aequo* entre “concordo” e “nem concordo nem discordo”, só 20% concordando. Os brasileiros discordam, com 50%, sendo apenas 30% o número de pessoas que concordam com a pergunta. Pelo contrário, na P9.1 estas duas nacionalidades mostram valores opostos e muito díspares. Os artistas portugueses totalizam apenas 17% de discordância e nenhum brasileiro discorda. Não se encontra portanto, nestes dois casos, uma relação que seja equivalente à forma generalizada dos restantes resultados. As habilitações académicas confirmam a tendência geral de maior percentagem na P9.1 relativamente à P10.1. Realça-se também uma maior percentagem de cabo-verdianos com o ensino secundário a não concordarem com a pergunta da P10.1. Estes totalizam 46%, sendo que apenas 39% destes concordam. Nos indianos com ensino secundário nota-se também uma queda nos valores percentuais da opção “concordo” da P9.1. Apenas 20% destes concorda e a grande maioria está na indecisão, com 80%.

Esta foi uma análise direccionada para si próprio, ou seja, em que cada inquirido respondia apenas por si, sem ter em conta a análise de outrem. Quando se trata do fruidor fazer um julgamento sobre a apreciação que o público faz das obras (P9.2) ou dos artistas (P10.2), os resultados são semelhantes. Ou seja, 74% (contra 75% da P9.1) acham que o público espera algo da obra de arte e 61% (contra 58% da P10.1) espera algo do artista. Como se pode verificar, os valores são deveras semelhantes, o que leva a concluir que o fruidor inquirido revê no outro a sua posição pessoal. Uma vez mais a nacionalidade chinesa é a que apresenta os valores mais baixos, com respectivamente 60% e 50%. No cômputo geral, também aqui existe um decréscimo nos valores percentuais entre a P9.2 e P10.2, em média cerca de 13 pontos percentuais, o que vem reforçar a ideia de que o mais importante na obra será a sua visibilidade, em detrimento do seu conteúdo oculto.

Em todas as profissões o valor percentual da P9.2 é sempre superior à P10.2, com a única exceção dos artistas e possuidores de outras profissões cabo-verdianos, que

contrariam a tendência. Relacionando esta análise com a das perguntas anteriores (P9.1 e 10.1), verifica-se que existe uma semelhança nalguns resultados. É o caso dos artistas timorenses que, em ambas as questões, dividem a maioria entre a concordância e a opção “nem concordo nem discordo”. Salientando as particularidades da relação da P9.2 e P10.2, destaca-se uma vez mais que são apenas os artistas os que contrariam a generalidade dos resultados. Não existe nenhuma discordância, mas a taxa de indecisão é elevada. Assim sendo, nenhum dos artistas portugueses, brasileiros, indianos e timorenses acha que o público espera algo do artista. Os artistas timorenses ainda dividem a maioria entre “nem concordo nem discordo” e “concordo”, enquanto que os outros mostram-se maioritariamente indecisos, com respectivamente 80%, 60% e 60%.

Estes resultados vêm mostrar que o artista, como fazedor que é, terá uma visão completamente diferente da de um comum fruidor. Ele é simultaneamente fazedor e fruidor e por isso algumas questões terão um duplo sentido. Do universo dos inquiridos, são portanto um grupo muito particular e os únicos a poderem estabelecer sentidos diferentes para perguntas também elas diferentes. Os artistas não só interpretam as perguntas taxativamente como elas lhes são apresentadas, mas também de outro modo. A P9.2 pode ser vista do seguinte modo: “o público espera algo do que eu faço?” – e então jogará com o que ele próprio julga da sua fruição de obras de outros artistas, mas sempre com uma forte influência do intento do seu trabalho. Por outro lado, a P10.2 poderá ser também interpretada pelo artista do seguinte modo: “o público espera algo de mim?”. Se este for desprovido de qualquer intenção “comunicacional”, como parecem indicar os resultados referentes aos artistas portugueses, brasileiros, indianos e timorenses, então prefere manter uma posição de neutralidade, fazendo diminuir conseqüentemente os valores da concordância. Se relacionarmos estes com a P11, verificamos que apenas os artistas indianos e moçambicanos optam por achar que o que esperam da obra de arte é a “comunicação”, enquanto que os portugueses mantêm-se indecisos entre a “comunicação”, a “transmissão de elementos visuais” e os “sentimentos do autor”, com 50%. Também os timorenses se dividem entre a “transmissão de informação” e a “transmissão de elementos visuais”, com 50%. Já os brasileiros optam por considerar os conhecimentos (75%), o mais representativo daquilo que se pode esperar da obra de arte. Se atentarmos nas duas restantes nacionalidades, verifica-se que também existe da parte dos artistas cabo-verdianos uma indecisão, porquanto estes se dividem entre a “comunicação” e os

“sentimentos do autor”, com 83%. Como se pode ver, a “comunicação” apenas ganha consenso absoluto nos artistas de nacionalidade indiana e moçambicana, o que parece pouco significativo.

Os inquiridos demonstraram estar conscientes das dificuldades de análise da obra, sobretudo no que diz respeito àquilo que se pode esperar do artista, ou seja, àquilo o que o artista possa vir a transmitir. Souberam distinguir o que apreenderam sensorialmente daquilo que se mantém oculto na obra, mas que supostamente se deseja dar a conhecer – o conteúdo. Um pouco como se fosse um pacote de bolachas, do qual se conhece a marca e o tipo por virtude do expressamente visível na sua embalagem, mas se desconhece o sabor. Não se estabelece portanto um consenso entre uma e outra parte, quer dizer, visibilidade e conteúdo não andam a par.

Se aceitarmos que, para a compreensão “absoluta” da obra de arte, devemos apreender toda a sua visibilidade e todo o seu conteúdo, então facilmente perceberemos que as obras não são comunicáveis, isto no sentido da transmissão de informação. Informação será tanto a visibilidade como o conteúdo. A visibilidade é manifestamente perceptível, ao passo que o conteúdo mantém-se, além de oculto, totalmente hermético.

Tab. 25 | Graus de importância da obra de arte

	obra de arte	
	visibilidade	conteúdo
Ideia que o fruidor tem de si relativamente à/ao	75%	60%
Ideia que o fruidor tem do outro relativamente à/ao	75%	60%

Se, *grosso modo*, 75% dos inquiridos responderam que o que predominava na exposição era de forma globalizante a cadeira e os elementos visuais, apenas uma muito pequena parte percebeu o seu verdadeiro significado, desde logo a averiguar pelas respostas às perguntas n^{os} 13, 14 e 15. Não há dúvida de que, nestas questões, as respostas foram dadas tendo em conta apenas a visibilidade das obras e muito raramente considerando os seus conteúdos. Ver para além de uma cadeira, cores e formas torna-se uma tarefa difícil, na medida em que não existe um prévio suporte para a compreensão.

Ainda assim, 83% das pessoas que responderam ao inquérito acha que arte é comunicação. Os timorenses são a nacionalidade que apresenta a menor percentagem, com

65%. A nacionalidade a responder em maior número a esta pergunta é a brasileira com 94%, seguindo-se a portuguesa (92%), a moçambicana (91%), a cabo-verdiana (87%), indiana (82%) e chinesa (79%). Como se pode verificar, existe unanimidade relativamente a esta questão, que pode ainda ser comprovada pela P11, onde “comunicação” obteve o maior número de votos (42,3%), sendo considerada a mais representativa, ligeiramente acima de “sentimentos do autor” (41,7%). As profissões e habilitações académicas, não são um factor determinante nesta tendência. Na verdade, apenas 67% dos cabo-verdianos titulares do ensino primário discordam da ideia de arte ser comunicação. No entanto, este valor não adquire importância porque esta percentagem diz apenas respeito a 2 pessoas (sobre 3 em análise).

Se os inquiridos não têm dúvidas quanto à arte ser comunicação, de igual modo existe unanimidade relativamente à P8, sobre se arte é significação. No entanto, os valores estão ligeiramente abaixo, com cerca de 11 pontos percentuais. Em todo o universo dos inquiridos, só os moçambicanos possuidores de habilitação secundária e os artistas, igualmente moçambicanos, não atingem a maioria, quedando-se ambos pelos 48%.

Confrontando o conceito “comunicação” das P11 e P12 averigua-se que existe uma diferença nas taxas percentuais de cerca de 9%. Portanto, ainda que na P12 a “comunicação” não lidere, aproxima-se do valor da P11. Ora, as pessoas esperam que a obra de arte comunique, mas não julgam que esta seja constituída por comunicação. Por outras palavras, esperam que a obra seja veículo de uma mensagem num processo de comunicação. Contudo, esta opinião não é partilhada pela nacionalidade indiana, chinesa e timorense, que apresentam valores abaixo da maioria, a saber, respectivamente 32%, 22% e 43%. O que os indianos mais esperam da obra de arte são os “sentimentos do autor”, com 60%, contribuindo para esta média os estudantes e as outras profissões, respectivamente com 55% e 62%. Os artistas indianos (75%) preferem optar pela opção “comunicação”. Partilham da mesma opinião os chineses (apenas estudantes), com 46%, enquanto que os timorenses admitem ser os “conhecimentos”, aquilo que mais esperam da obra de arte, com 56%. Mesmo assim, nestes últimos, existe uma grande indecisão relativamente às restantes opções de resposta, com excepção da opção “nada”, porque todas elas estão entre os 43% e os 48%.

Tab. 26 | Valores percentuais da relação da variável “nacionalidade” com a P11.

	Mais representativa						Menos representativa					
	a	b	c	d	e	f	a	b	c	d	e	f
nacionalidade portuguesa	32,7	37,6	52,3	44,1	27,3	5,4	16,4	17,0	5,6	13,0	22,9	67,9
cabo-verdiana	48,1	51,9	92,6	66,7	33,3	3,7	29,6	18,5	0	18,5	40,7	74,1
moçambicana	52,9	29,4	62,7	56,9	37,3	5,9	11,8	27,5	7,8	5,9	17,6	62,7
brasileira	55,4	36,2	66,9	65,4	54,6	6,2	20,0	36,2	10,0	13,8	20,0	70,8
indiana	35,1	21,6	32,4	59,5	16,2	2,7	8,1	5,4	5,4	2,7	5,4	78,4
chinesa	14,8	26,9	22,2	45,4	6,5	0	10,2	11,1	6,5	6,5	34,3	44,4
timorense	48,3	47,1	42,5	45,4	56,3	2,9	19,5	24,1	19,0	16,1	12,6	57,5
outra	31,3	56,3	50,0	62,5	31,3	18,8	37,5	18,8	25,0	12,5	31,3	56,3
Total	38,0	37,6	50,1	49,4	34,0	4,5	16,9	20,3	8,9	12,3	21,6	64,0

a: “transmissão de informação”; b: “transmissão de elementos visuais”; c: “comunicação”; d: “sentimentos do autor”; e: “conhecimentos”; f: “nada”.

Já tínhamos verificado anteriormente que a resposta “comunicação”, no seio artístico, não ganha grande projecção. Também na classe estudantil, apenas os portugueses, cabo-verdianos e moçambicanos consideram esperar da obra de arte comunicação, ao passo que nas “outras profissões”, apenas os nacionais de Portugal, Cabo Verde e Brasil escolhem a comunicação. Os restantes inquiridos dividem-se entre os sentimentos e conhecimentos.

Observa-se que, nesta questão, os inquiridos se dividem entre “comunicação” e “sentimentos do autor”, estando mesmo esta opção à frente daquela, nos inquiridos de nacionalidade indiana e chinesa⁶⁸⁸. Podemos ainda referir a amostra brasileira que, apresentando um valor abaixo, apenas dista 1,5% de “comunicação”. A arte também é regularmente aceite como sendo sentimento e isso foi fortemente evidenciado nos ocasionais contactos com cabo-verdianos e moçambicanos, e agora demonstrado pelos resultados deste inquérito.

Já quando se questiona o público sobre a constituição das obras de arte (P12), maioritariamente este opta por considerar os “elementos visuais” como os mais representativos. Isto vem demonstrar que as pessoas entenderam a pergunta, visto que, se assim não fosse, poderiam ter escolhido “comunicação”, à semelhança do que acontece na P11. Em boa verdade, as obras não são constituídas por comunicação: poderiam eventualmente participar de um acto de comunicação. A constituição aqui designada tem

⁶⁸⁸ De somenos importância, mas a considerar é as outras nacionalidades que também subscrevem os “sentimentos do autor” com 63%.

uma forte ligação com a visibilidade da obra, aquilo que na P5 as pessoas consideram ser a cadeira e os elementos visuais. Ora, os inquiridos optarem por considerar os “elementos visuais” como sendo os mais representativos da constituição das obras de arte (53%) é reduzi-las à sua elementaridade plástica. Com esta percentagem, percebe-se, uma vez mais, que a obra é mais visibilidade do que conteúdo. Basta atentarmos no valor obtido por “informação” para perceber que esta ocupa o primeiro lugar entre as menos representativas, com 23%, e o último entre as mais representativas, com um valor sensivelmente igual, ou seja, 25%. Percebe-se que a obra de arte é constituída por elementos visuais, mas quando se questionam as mesmas pessoas sobre o que esperam dela, depreende-se que não é a transmissão desse mesmos elementos visuais que predomina. Isto é um indicador de que o fruidor está consciente do que constitui a obra e não tem dúvidas em afirmar que se trata dos elementos visuais. No entanto, ele espera que esses elementos sejam apenas parte integrante da obra e que personifiquem outras coisas, mormente a comunicação, para um “diálogo” com os sentimentos do autor.

Estranhamente, nesta pergunta fechada, poucos são os artistas a acharem que as obras de arte são constituídas por “elementos visuais”. Apenas os artistas brasileiros e timorenses o consideram, com, respectivamente, 75% e 50% (partilhando 50% com a opção “informação”). Todos os outros divergem entre a opção “mensagens” [caboverdianos (100%), moçambicanos (65%) e portugueses (80%) - partilhando estes a mesma percentagem com a opção “símbolos”] e “comunicação” e “significados” (indianos, 75%). Na classe estudantil, apenas os de nacionalidade moçambicana referem “mensagens”, com uma larga maioria de 87%. Quanto a “outras profissões”, apenas a nacionalidade brasileira opta por escolher “comunicação”, com 66%, e a moçambicana, que escolhe simultaneamente “comunicação” e “mensagens”, ambas com 70%. Quando se trata de verificar o factor menos representativo da pergunta, nota-se que todos os artistas consideram ser a informação, com a excepção dos artistas brasileiros, que opta pelos símbolos (50%). Todos os outros inquiridos se repartem pelas outras opções, com predominância na classe estudantil para “informação” e “mensagens” e nas “outras profissões” para “símbolos” e “mensagens”.

Relacionando as respostas “transmissão de informação”, da P11 e “informação”, da P12, verifica-se que não ocupam lugares de destaque relativamente à outras opções. Estes

termos não são muito vulgarizados no seio artístico, destacando-se mais o conceito “comunicação” e “mensagens”, existindo, porém uma grande proximidade entre todos.

Também poderemos agrupar, para analisar o conteúdo da obra, “mensagens” (16%), “símbolos” (21%) e “significados” (15%), visto que todos são intrínsecos à obra. Todos eles são remetidos para o primeiro lugar das opções menos representativas. Esta “informação” aqui considerada não tem qualquer relação com a “informação” assumida na secção 3.3 (pp. 162-190), distinção aliás facilmente destrinchável pelos inquiridos, porquanto estes sobrevalorizam os elementos visuais. Não se trata aqui da informação relativa aos elementos básicos e constituintes da obra, mas sim da informação que está na base das mensagens e da comunicação. Se no inquérito utilizássemos, “informação” com o sentido de “elementos visuais”, então estaríamos a duplicar as possibilidades de resposta, o que se traduziria numa redundância não desejável. As “mensagens” são, poderemos dizer, o enlace que se poderá criar com os “símbolos” e os “significados”. Os símbolos transportam mensagens através de relações nem todas as vezes convencionais, porque nem sempre estão ao alcance de todos. Por outro lado, as mensagens são significados, ou seja, são o seu sentido que, lembre-se, deve ser único, já que a plurivocidade é consequência da significação. Os significados são o conteúdo nocional de um determinado signo artístico.

Tab. 27 | Valores percentuais da relação da variável “nacionalidade” com a P12.

	Mais representativa						Menos representativa					
	a	b	c	d	e	f	a	b	c	d	e	f
nacionalidade portuguesa	43,0	23,9	58,1	39,5	37,1	27,4	12,2	32,6	13,1	7,5	16,9	27,1
cabo-verdiana	76,9	42,3	80,8	69,2	57,7	50,0	16,0	40,0	16,0	8,0	20,0	28,0
moçambicana	70,0	38,0	56,0	52,0	28,0	40,0	4,0	22,0	14,0	8,0	26,0	34,0
brasileira	61,1	48,1	67,9	62,6	58,0	51,1	14,5	24,4	13,0	11,5	18,3	20,6
indiana	25,0	16,7	44,4	30,6	30,6	16,7	16,7	13,9	8,3	5,6	16,7	30,6
chinesa	6,5	6,5	52,3	7,5	24,3	23,4	33,0	19,8	7,5	16,0	11,3	18,9
timorense	26,9	39,6	75,3	34,1	42,3	38,5	31,9	18,1	16,5	22,5	18,7	22,5
outra	33,3	13,3	73,3	33,3	66,7	46,7	33,3	66,7	13,3	20,0	0	20,0
Total	40,0	28,8	62,1	39,1	39,7	33,2	18,5	27,0	13,1	11,8	17,1	24,9

a: “mensagens”; b: “informação”; c: “elementos visuais”; d: “comunicação”; e: “significados”; f: “símbolos”.

Estranhamente, uma extensa maioria de moçambicanos (70%) considera que as “mensagens” é que constituem as obras de arte, ocupando os símbolos o último lugar, com 34%. Segundo este ponto de vista, mensagens e símbolos são coisas diferentes. Isto leva a crer que os moçambicanos esperam que as obras de arte veiculem mensagens, mas nunca

sob a forma de símbolos. Isto vem abrir caminho para a significação, visto que as mensagens poderão ser passíveis de significação, ao contrário dos símbolos geralmente convencionados de forma tácita e dos elementos visuais, aceites culturalmente em determinadas sociedades. As mensagens serão portanto informação e terão, uma determinada significação para os fruidores,. Neste contexto, verifica-se que todas as nacionalidades consideram que arte é significação.

As últimas três perguntas revelaram-se de extrema importância para este estudo e fundamentalmente para o entendimento da ideia de que a arte não suporta um sistema de comunicação. Com elas pretendeu-se saber se os inquiridos conseguiam atingir o significado das obras em questão e averiguar se haveria uma unanimidade ou pelo menos uma maioria. Esta tarefa tornou-se difícil para os inquiridos, deixando-os muitas das vezes confusos e indecisos nas respostas. Se a obra de arte comunica, então ela deverá possuir características capazes de possibilitar o seu verdadeiro entendimento por cada fruidor. As perguntas abertas vieram revelar que a obra não tem a capacidade de transmitir o que quer que seja de oculto, não passando de um depositário de informação encriptada. O fruidor é que retira da obra a sua significação, em função das suas anteriores vivências.

No nosso estudo temos uma grande variedade de indivíduos, sobretudo pela enorme diversidade de vivências pessoais. É esta plurivocidade de vivências que também permite uma grande variedade de respostas. Como já anunciado anteriormente (cf. *supra*, pp. 414, 415), na P13 obteve-se um total de 128 respostas; na P14, 189 e na P15, 160. Estas respostas por sua vez foram aglutinados, dando origem a, respectivamente, 53, 102 e 83 respostas. Para este estudo e para simplificar a análise, tomou-se em consideração estes últimos valores, ficando os iniciais como seu complemento. Como houve uma redução relativamente proporcional nas três perguntas (média de 55%), não fica anulada a coerência da ideia inicial. Portanto, todos os valores apresentados daqui em diante referem-se, exclusivamente, às respostas em formato aglutinado.

Estes valores são de extrema importância para a compreensão do objectivo deste trabalho. Convirá recordar que as obras sobre que incidiram estas questões foram realizadas segundo uma grande diversidade de atitudes. Interessava saber em qual das três obras haveria uma maior latitude de respostas. Se a obra possui informação e se esta é passível de entrar num circuito de comunicação, então deveremos obter resultados conclusivos a este respeito. Não parece que tal aconteça, ou seja, em qualquer das três

obras, não houve unanimidade nas respostas correspondentes. Ora, se a obra comunica, então deverá colocar em comum toda a sua informação e possibilitar a todos os fruidores a sua compreensão, tal como quando se estabelece um diálogo em que todos os intervenientes se percebem e, caso momentaneamente surja algum lapso na conversa, então não há comunicação, por não haver entendimento de uma das partes (pelo menos), deitando por terra a ideia de comum acordo.

Portanto, já verificamos que não existe uma única resposta a cada uma das perguntas, restando pois perceber a diferença numérica entre as três obras. Podemos dizer que, ao menor número de respostas, corresponde a obra mais sintética, enquanto que a obra mais complexa, aquela que possui mais informação visual, detém o maior número de respostas, ficando de permeio a obra que detém complexidade intermédia. Esta análise vem comprovar parte do “Esquema de dualidades em relação” apresentado na secção 3.3 (cf. *supra*, fig. 32, p. 176), em que a arte abstracta é sinónimo de objectividade devido à sua elementaridade compositiva, ao passo que à arte dita figurativa corresponde uma maior subjectividade, devido à conjugação dos seus elementos constituintes. Ressalta visualmente que a obra nº 1 é totalmente homogénea, enquanto que a obra nº 4 é ricamente ilustrada. Então, facilmente se conclui que, quanto mais sintéticas forem as obras, menores serão as possibilidades de análise, ficando também claro que esta é proporcional à complexificação das obras. Poderá então dizer-se, contrariamente ao que vulgarmente se pensa, que a abstracção é mais facilmente entendível do que qualquer outra atitude artística e que a compreensão da obra dependerá claramente da sua constituição.

É claro que, no cômputo geral, as pessoas não entenderam o significado das obras, mas tiveram a sua própria compreensão das mesmas e expressaram isso nas suas respostas. Essas respostas foram fundamentadas na imediatidade sensorial, ou seja, as pessoas responderam tendo em conta aquilo que as obras de arte são – exterioridade – e não conteúdos interiores. Este pequeno estudo é paradigmático daquilo que se verifica quando o fruitor é confrontado com uma obra de arte. Ainda que ele discursar sobre o que esta possa conter de oculto, é no que se torna visível, que a avalia e classifica. A famosa pergunta “o que quer dizer esta obra?”, será equivalente a “o que quer dizer esta conjugação de elementos visuais?”, porque é no somatório e conseqüente conjugação dos elementos visuais que a obra se hermetiza, perdendo o seu sentido visível.

A pergunta 13 vem então de encontro a esta questão e isso ficou perfeitamente demonstrado nas respostas. 24% dos inquiridos responderam que eram os elementos visuais que preenchiam a obra e que lhe davam significado. Ao dizer-se que o significado da obra é um elemento visual, como a cor por exemplo, isso significa, que à obra não corresponde directamente nenhum significado. A cor não é um significado na obra, mas funda-se num significado nocional baseado na sensorialidade e padronização. Ela é um elemento constituinte. Tais respostas foram dadas em função do que apenas era visível, visto que o verdadeiro significado permanecia oculto. Talvez por isso não se estranhe o segundo maior valor percentual (15%) pertencer precisamente à resposta “sem significado”. Só em terceiro lugar aparece a resposta “vazio” com 14%, no fundo, a dar a indicação de que a obra se encontra despida do que a poderia enriquecer – os elementos visuais. “Vazio”, pela análise das respostas, corresponde a um estado de ausência de qualquer coisa e não tem o sentido de futilidade. Significa isto que a cor utilizada na obra não foi suficiente para que aumentasse a percentagem dos que responderam “elementos visuais”. Isto dever-se-á com certeza à neutralidade da cor cinzenta utilizada.

A P5 pode em certa medida vir corroborar a P13. Se não, vejamos: a maior quantidade de respostas vai para “cadeira” (46%), tendo ficado os “elementos visuais” (21%) em segunda posição. Mas afinal a cadeira não se poderá constituir como um elemento visual? Elemento visual é um estado simples da obra de arte, ou seja, é algo que deverá ser considerado não-decomponível⁶⁸⁹, uma parte de um todo que se pode apreciar em separado através de uma análise. Será um princípio formal básico, que estrutura a obra e lhe dá coerência. Ora a cadeira, neste caso, ainda que seja um somatório de elementos visuais, acaba por ser um elemento. Trata-se de um elemento conceptual de toda a exposição. Já não é mais a cadeira com forma, cor, textura, etc., mas sim um conceito que resume todo o conjunto expositivo. A ser assim, poder-se-iam incluir todas as respostas “cadeira” em “elementos visuais”, o que definitivamente demonstraria que os elementos visuais são de facto o mais realçado numa obra de arte. Aliás, na P15 “elementos visuais” também é a segunda resposta mais escolhida, evidenciando que esta ideia possa ter fundamento. Trata-se obviamente de uma suposição, mas, se juntarmos as respostas

⁶⁸⁹ A não-decomponibilidade dos elementos visuais da obra de arte é relativa. A cor verde poderá ser decomposta em duas primárias, uma linha poderá ser decomposta numa sucessão de pontos, etc. A “cadeira” é um elementos constituintes básicos com vida própria, que ainda assim pode ser decomposto nos seus constituintes elementares (cor, forma, etc.). Para melhor entendimento deste assunto cf. *infra*, o esquema de “Formação da obra de arte”, fig. 95, p. 437.

“elementos visuais” e “cadeira e elementos visuais”, obtemos um total de 31%, o que se torna significativo. Repare-se também que, nesta P5, apenas as respostas “cadeira”, “elementos visuais” e “cadeira e elementos visuais” apresentam valores que podem ser passíveis de estudo. As restantes respostas têm valores abaixo da unidade percentual, contanto apenas, uma vez mais, para confirmar a ideia de não consensualidade.

Entre algumas nacionalidades e ainda na P5, os “elementos visuais” ganham primordial importância, como é o caso da indiana e chinesa que têm respectivamente 45% (contra 31% de “cadeira”) e 49% (contra 34% de “cadeira”). Os estudantes indianos e as “outras profissões” são aqueles que mais ajudam a colocar os “elementos visuais” em primeiro lugar, com respectivamente 50% e 55%. Também a nacionalidade cabo-verdiana divide a primeira posição com a resposta “elementos visuais” e “cadeira”, com 43%, e contribuem para esta posição os artistas que em ambas as respostas têm 33% e os estudantes com 38% na opção “elementos visuais” e 63% na opção “cadeira”. Realce-se ainda a grande maioria de inquiridos (80%) com outras profissões a considerarem “elementos visuais” como o elemento que mais predomina no conjunto expositivo. Ainda a contribuir para uma maior média de “elementos visuais” estão os estudantes chineses, com 49%, e os artistas brasileiros e moçambicanos, com respectivamente 27% e 50%.

Tab. 28 | Valores percentuais da relação das variáveis “nacionalidade” x “profissão” x “habilitações académicas” x P5.

nacionalidades	profissões			habilitações académicas			
	estudantes	artistas	outras	sem frequência	ensino primário	ensino secundário	ensino superior
portuguesa	Ca 54%	Ca 43%	Ca 68%	Ca 100%	Ca 85%	Ca 59%	Ca 66%
cabo-verdiana	Ca 63% Ev 38%	Ca 33% Ev 33%	Ev 80%		Ev 100%	Ca 56%	Ev 100%
moçambicana	Ca 64%	Ev 50%	Ca 43%		Ev 100%	Ca 38%	Ca 52%
brasileira	Ca 59%	Ev 27% CaEv 27%	Ca 48%	Ev 100%	Ca 50%	Ca 58%	Ca 47%
indiana	Ev 50%	Ca 80%	Ev 55%	Ca 100%		Ca 50% Ev 50%	Ev 48%
chinesa	Ev 49%					Ev 49%	
timorense	Ca 69%	Ca 100%	Ca 71%	Ev 100%	Ca 64%	Ca 70%	Ca 90%

Ca: “cadeira”; CaEv: “cadeira e elementos visuais”; Ev: “elementos visuais”.

Voltando à P13 e analisando mais profundamente os resultados, verifica-se que apenas a nacionalidade portuguesa⁶⁹⁰ não considera em primeiro lugar os “elementos visuais” como o significado da obra, preferindo a resposta “vazio”. Esta obtém cerca de 23%, seguindo-se então “elementos visuais”, com 22%, e muito próximo a resposta “sem significado”, com 20%. É também nas nacionalidades portuguesa e timorense que “sem significado” atinge o valor mais elevado, com 20% (destacando-se grandemente de todas as restantes nacionalidades que têm uma média de 10% para esta resposta). Independentemente das diferenças nas respostas, a nacionalidade portuguesa sobressai de todas as outras, isto se considerarmos que existe uma grande homogeneidade nos resultados, visto que as três respostas mais frequentes oscilam entre os 20% e os 23%. Poderá dizer-se que os nacionais portugueses se encontram indecisos sobre o verdadeiro significado da obra nº 1. De igual modo, a nacionalidade indiana apresenta 17% em três respostas distintas, ou seja, para os “elementos visuais”, “múltiplos significados” e “vazio”. É também a nacionalidade que apresenta o valor mais elevado para a resposta “múltiplos significados”, já que nas restantes nacionalidades esta resposta tem uma média de 7%.

Tentam contrariar a média da primeira posição da P13, os estudantes indianos (“preparação artística” e “cadeira dissimulada”, ambas com 33%), os artistas portugueses (“vazio”, 33%) e de “outras profissões”, os portugueses (“sem significado” e “vazio”, ambos com 24%), os cabo-verdianos (“vazio”, 29%), moçambicanos (“sem significado” e “múltiplos significados”, ambos com 27%) e brasileiros (“vazio”, 29%).

⁶⁹⁰ Também as outras nacionalidades deixaram a resposta “elementos visuais” para a segunda posição, no entanto estas não foram consideradas no estudo, por se tratarem de uma pequena minoria (18 pessoas) muito diversificada.

Tab. 29 | Valores percentuais da relação das variáveis “nacionalidade” x “profissão” x “habilitações académicas” x P13.

nacionalidades	profissões			habilitações académicas			
	estudantes	artistas	outras	sem frequência	ensino primário	ensino secundário	ensino superior
portuguesa	Ev 23%	Va 33%	Ss 24% Va 24%	Ss 100%	Ss 50%	Va 24%	Va 26%
cabo-verdiana	Ev 25%	Ev 38%	Va 29%		Ev 50% Ns 50%	Ev 18% Ms 18%	Va 40%
moçambicana	Ev 31%	Ev 27%	Ss 27% Ms 27%		Va 100%	Ev 30%	Ev 21% Ss 21%
brasileira	Ev 34%	Ev 50%	Va 29%	Ms 100%	Im 50%	Ev 38%	Ev 29%
indiana	Pa 33% Cd 33%	Se 25% Ev 25% Ss 25% Va 25%	Ev 21% Ms 21% Va 21%	Va 100%		Ev 100%	Ms 21%
chinesa	Ev 34%					Ev 34%	
timorense	Ev 48%	Ev 100%	Ev 33%	Te 50% Pa 50%	Ev 41%	Ev 32%	Ev 33%

Cd: “cadeira dissimulada”; Ev: “elementos visuais”; Im: “imaginação”; Ms: “múltiplos significados”; Ns: “não sabe”; Pa: “preparação artística”; Se: “sentimentos”; Ss: “sem significado”; Te: “tecnologia”; Va: “vazio”.

Já aqui foi referido que os inquiridos não conseguiram esclarecer o significado da obra nº 1. Das 128 respostas, a grande maioria vai no sentido da imediatidade sensorial. Respostas como “cor cinzenta”, “quadrado cinzento”, “pintura”, “abstracção”, etc. estão direccionadas para o que se realça de mais evidente e não têm outro sentido que não seja esse. Existem também outras respostas que não estão directamente ligadas às obras, mas sim ao criador. É o caso de “criatividade”, “imaginação”, “estado de espírito do artista”, etc. Estas respostas ligam-se mais à criação do que à fruição, têm mais em conta os factores que terão dado origem à obra.

Existe também um tipo de respostas que se liga aos sentimentos e vivências pessoais do fruidor. São respostas que fazem recordar e que despertam outros sentidos. É o caso de “tristeza”, “liberdade”, “tranquilidade”, etc. Nestas podemos ainda incluir aquelas que se estabelecem por conotação e que são obviamente do domínio pessoal visto que não existe qualquer regra ou padrão para confirmar tais respostas e assim torná-las universais. É o caso de “quadro de escrita”, “cidade poluída”, “rede mosqueiro”, ou ainda “creme no café”. Todas estas respostas têm, portanto, apenas validade particular. No universo das respostas podemos também encontrar aquelas que dizem respeito ou que estimulam a

dúvida sobre um processo de transmissão de conteúdos informativos, como é o caso das respostas “comunicação”, “mensagem”, “incomunicação”, “sem informação”.

Destes grupos de resposta, uns têm validade universal, enquanto outros, validade pessoal. Todos eles procuraram responder à pergunta que era solicitada. Temos as respostas e temos o conceito introduzido na obra. Verifica-se, pois, que não são coincidentes. No entanto, convirá aqui realçar um muito pequeno grupo de pessoas que se aproximaram, ao menos quanto à criação plástica. Estas pessoas revelaram ter compreendido a obra e, talvez em parte, o seu conceito. Sete pessoas afirmaram que o significado da obra era uma “cadeira dissimulada”, o que corresponde perfeitamente à verdade. Realce-se ainda que, dessas sete pessoas, quatro são estudantes, dois artistas e uma de outra profissão (dos estudantes, 3 são indianos e 1 português; dos artistas, 1 é moçambicano e outro pertence ao grupo das “outras nacionalidades”; quanto às “outras profissões” temos, 1 brasileiro). A relação de artistas a referirem essa resposta não é proporcional à mesma situação criada pelos estudantes e outras profissões, visto que temos 501 estudantes e 493 nas outras profissões, contra 70 artistas. Ora, as duas pessoas artistas a considerarem a obra nº 1 como uma cadeira dissimulada, ainda que sejam um número reduzido, representam, no cômputo geral, uma grande amostra de que existe uma maior abertura de análise da obra por parte destes. Numa tão grande percentagem a concordar que a obra nº1 não se refere a uma cadeira, como se compreende que algumas pessoas digam precisamente o contrário, conseguindo revelar o intento desta obra? Não existem na exposição elementos que possam evidenciar tais factos, porém parte-se do princípio de que tal sucedeu devido ao facto de estas obras estarem inseridas num meio que prima por ter como realidade/tema, a cadeira. Por consequência, julgam-se umas obras pelas outras, sendo pois uma questão de dedução lógica e não uma constatação pura de factos.

A redução de elementos visuais aumenta a possibilidade de se encontrar o seu verdadeiro significado, mas não explica a obra. Esta carece de uma descrição como complemento. Só assim se poderia juntar o conteúdo em conformidade com a visibilidade. Logicamente, não só as obras abstractas necessitam de apoios externos para o seu entendimento, mas tal é extensível à figuração, onde a dificuldade de compreensão das suas relações internas aumenta. Não podemos então falar de comunicação quando estiverem ausentes determinadas condições essenciais. Por isso, segundo um respondente, a obra nº 1 é «incompreensível; não tem (para mim) qualquer significado, expressão do

autor; não passa qualquer mensagem; não comunica.»⁶⁹¹. Ainda relativamente à mesma obra, outro inquirido refere: «Não faço ideia! Porque se a ideia era comunicar algo, ou falhou profundamente ou só tendo uma memória descritiva ao lado.»⁶⁹²

A obra nº 1 encontra-se perfeitamente concluída. Apesar disso poderia apenas ser, como 13 inquiridos disseram, uma “tela em branco”, ou ainda uma “preparação artística” para o início de outra obra, tal como 31 pessoas o disseram. Poderia evidentemente ser uma preparação artística para uma obra mais complexa, como a nº 4, e assim passaríamos de uma obra “simples” para outra mais complexa, relevando o “Esquema das dualidades em relação” (cf. *supra* fig. 32, p. 176). É claro que esta é uma fotografia e, como tal, não se poderia passar de um estado pictórico para outro fotográfico, a menos que nos aproximássemos deste através de técnicas hiper-realistas. Não se pretende criar um esquema sucessório com estas obras, onde até poderíamos estabelecer uma certa ordem lógica, a saber, obra nº 1, obra nº 14 e finalmente obra nº 4 (isto se tivermos em conta as obras referentes às perguntas abertas)⁶⁹³. Pretende-se sim evidenciar e compreender que é este o princípio que rege este esquema sucessório, onde a passagem do abstracto ao figurativo se faz pela adição de elementos visuais, e que são estes, no seu todo e em ordenação conjugada, os responsáveis por uma dificuldade de compreensão, inviabilizando conseqüentemente qualquer processo de comunicação. Podemos então dizer que a obra nº 4 será um estado avançado da obra nº 1, onde a “cadeira” perde importância. Repare-se que apenas 11 pessoas indicaram que era esse o significado da obra nº 4, ou, se quisermos aglutinar todas as respostas que, embora distintas, estejam relacionadas com a cadeira, então teremos uma percentagem na ordem dos 10%. Estranhamente, as respostas à P13, onde a cadeira não se torna visível, apresentam um valor mais elevado do que para a obra nº 4. Esta situação apenas comprova que a miscelização de elementos visuais na obra vem enriquecer as possibilidades de resposta, deixando estes elementos de fazerem sentido individualmente, mas tornando-se imprescindíveis colectivamente. Ao multiplicarmos elementos visuais, também aumentamos a possibilidade de respostas e, simultaneamente, fazemos prevalecer a interacção daqueles em detrimento das suas unidades (entenda-se elementos) básicas. Por isso, embora a cadeira esteja presente na obra nº 4, esta deixa de

⁶⁹¹ Inquirido nº 632, português, 34 anos.

⁶⁹² Inquirido nº 849, português, 20 anos, aluno da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

⁶⁹³ Outras sequências poderiam ser obtidas como por exemplo: obra nº 13, obra nº 24 e obra nº 21, ou ainda obra nº 9, obra nº 3 e obra nº 7.

ter importância na medida em que esta obra já passou a um outro estado, onde se incluem mais duas pessoas e um espaço. À medida que se complexifica a obra, vão-se agrupando vários elementos visuais, o que dá origem a outros elementos mais complexos, criando-se uma hierarquização (fig. 95). À cadeira da obra nº 4 juntara-se-lhe mais duas pessoas e um espaço. Obviamente que a “leitura” da obra não se verá pelos seus vários elementos constituintes básicos (cadeira, pessoas, espaço), mas sim como um todo, tendo sempre em conta, evidentemente, esses elementos. Talvez por isso, apenas 11 pessoas tenham citado a “cadeira” como resposta à P14, 12 inquiridos referindo serem “pessoas”, e só 1 referiu ser “espaço”. Estes três elementos, que tiveram origem nos elementos visuais, passaram de “elementos constituintes básicos” a “elementos constituintes complexos” e desse modo perderam importância.

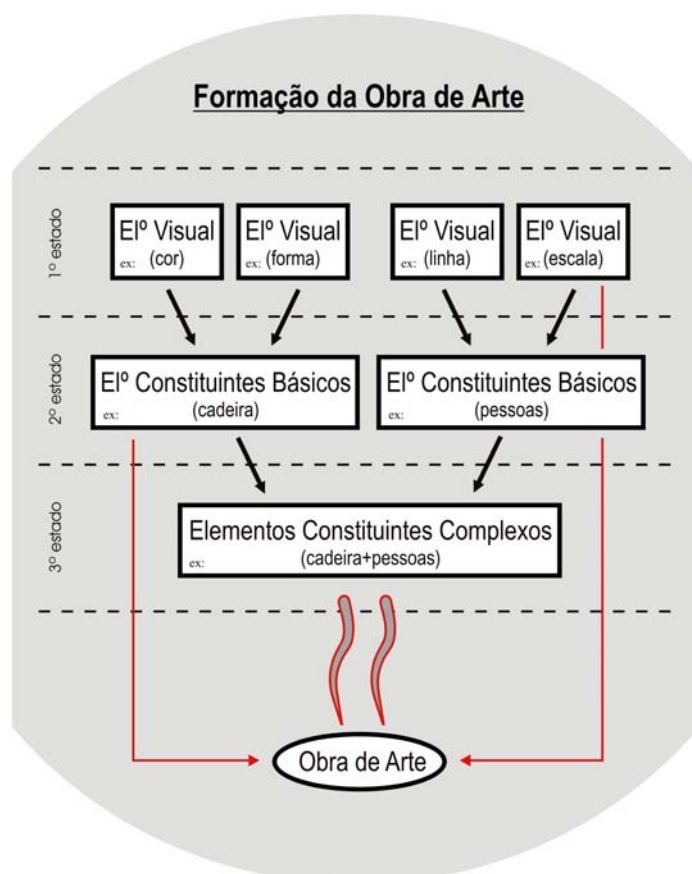


Fig. 95 | Formação da obra de arte (exemplo da obra nº 4).

Em resposta a esta pergunta, 30% dos respondentes disseram ser o diálogo, ou a comunicação, o significado da obra nº 4. Deduz-se portanto que as pessoas avaliaram a obra apenas por aquilo que visualmente ela sugere. Duas pessoas frente a frente são

sinónimo de diálogo ou comunicação e a posição informal do homem na composição da obra remete uma grande quantidade de respostas para “discussão/confronto”, obtendo desse modo 6%, logo atrás dos “elementos visuais”. A todas estas respostas, com excepção da resposta “elementos visuais”, podemos também juntar “domínio/subjugação” e verificar que todas elas estão intimamente ligadas à relação humana, que possa existir entre o homem e a mulher. Talvez não seja por acaso que uma das respostas seja “relacionamento humano”, com 14 pessoas (1,2%) a responderem desse modo, ou ainda a “relação pessoas-cadeira”, com 4%.

Independentemente do que possa significar a obra nº 4, ela continua a ser “elementos visuais”, é pelo menos essa a opinião de 8% dos inquiridos. O carácter figurativo desta obra, não invalida que não seja elementos visuais; pelo contrário, será uma obra mais enriquecida desses elementos, que se tornaram constituintes básicos e que se complexificam harmoniosamente em conjugação. Respostas como «(...) é objectiva na medida em que se vê de imediato duas pessoas, uma cadeira, uma parede, um chão... No entanto, não sabemos o contexto em que foi criada, o que pode originar diferentes significados»⁶⁹⁴, ou ainda, «Na obra nº 4 está uma fotografia, na fotografia estão um jovem e uma menina. O homem está com um pé sobre a cadeira, a mão direita está sobre o joelho, a menina está de pé em posição de sentido»⁶⁹⁵ são totalmente descritivas da imagem, ou melhor dizendo, dos seus elementos constituintes. No entanto, os cabo-verdianos, os brasileiros e os chineses discordam em grande maioria, com respectivamente 4%, 7% e 2%. Contribuem para estes resultados todas as categorias profissionais cabo-verdianas, as “outras profissões” e estudantes brasileiros e os estudantes chineses. Quanto à resposta mais frequente, podemos dizer que todas as nacionalidades convergiram, mas nenhuma delas obteve a maioria, ainda que os cabo-verdianos e os timorenses se aproximassem, ambos com 46%. Podemos dizer que não só todas as nacionalidades convergiram para esta resposta, como também todas as categorias profissionais, excluindo os estudantes e artistas indianos.

Se compararmos a resposta “elementos visuais” da P14 e P15, verifica-se que ambas têm valores semelhantes, pois a P14 tem 8% e a P15, 9%. Esta última, referindo-se a um elemento constituinte básico da obra, acaba por ficar encerrada na mesma complexidade imagética da P14. Daí que as respostas sejam direccionadas apenas para

⁶⁹⁴ Inquirido nº 616, português, 23 anos.

⁶⁹⁵ Inquirido nº 981, timorense, 57 anos.

esses elementos enquanto globalidade e não individualidade, ou seja, os fruidores responderam em função do que viram (pessoas, cadeira e espaço) e não por aquilo de que são formadas/constituídas, o que aliás é perfeitamente compreensível. Constatamos ainda que a resposta “sem significado”, comum às perguntas 13 e 14, tem valores distintos numa e noutra. Na P13 responderam 172 pessoas enquanto que na P14 apenas 27, o que nos permite perceber que existe uma relação inversamente proporcional entre os elementos visuais e a possibilidade de se obter um significado. Quanto maior for a quantidade de elementos visuais numa dada obra menor será a possibilidade dos fruidores não lhe atribuírem um significado. Esta verificação não tem a ver com os valores dos elementos visuais de ambas as questões, mas sim com a quantidade de elementos visuais presente nas obras a que se referem essas perguntas. Portanto, uma obra de arte abstracta, objectiva na sua constituição (elementaridade), será subjectiva na sua análise, levantará dúvidas quanto ao seu significado e será conotada como “sem significado”. Daí que a atribuição de 15% a esta resposta seja perfeitamente compreensível.

Os valores da resposta “não sabe” às três perguntas seguem este princípio, com um valor mais elevado para a P13 relativamente às restantes (3,6% na P13; 1,3% na P14; e 1,4% na P15). Portanto, na dúvida, o fruidor selecciona a resposta “sem significado”, ou “não sabe”. A resposta “sem significado” traduz a existência de um significado – a sua não existência. Este acaba por ser um significado, contrariamente à resposta “não sabe”, que corresponde ao assumir de uma ignorância. O mesmo raciocínio permite perceber as diferenças nos valores da resposta “múltiplos significados”. Embora esta resposta tenha um maior valor na P13 (61 pessoas contra 18 na P14), a verdade é que é na P14 que se encontra a maior quantidade de respostas, num total de 189. A P14 e P15 têm valores muito semelhantes. Esta última com 17 pessoas, portanto menos uma que na P14. Pela análise da quantidade de respostas às três últimas perguntas, percebemos então que a P13 se encontra em último lugar, muito embora tenha o maior valor na resposta “múltiplos significados”.

Se na P13 estabelecemos alguns grupos de semelhança entre as diversas respostas, na P14 esses grupos aumentam substancialmente, não só pelo maior número de respostas disponíveis para esta pergunta, mas também por se tratar de respostas bem mais diversificadas. Assim, temos um grupo que privilegia a relação humana, e neste podemos distinguir outros, como a contenda entre as duas pessoas, expressa pelas respostas

“discussão/confronto” e “provocação”; a relação de autoridade expressa pelas respostas “ordem superior” e “imposição”, ou ainda “professor/aluno” e “chefe/empregada”. Dentro deste grupo, ainda podemos encontrar as respostas que têm a ver com as relações de proximidade, que é como quem diz, de intimidade. São exemplo disso, “engate”, “namoro”, “declaração de amor”. Outro grupo será aquele que apela para o domínio social do homem sobre a mulher. É o caso de “machismo” e “exploração sexual”.

Um outro tipo de respostas liga a obra à situação exposta, como se de um *frame* da vida se tratasse. As respostas “cena comum”, “quotidiano” ou “momento” reportam a situação temática a uma vulgarização generalizada da vida, seja individual ou colectiva. Outras respostas privilegiam o objecto “cadeira” e obrigam tudo o resto a girar em torno dele. É o caso de “cadeira como centro”, “cadeira como união”, “finalidades da cadeira” ou ainda “importância da cadeira”. Assim como na P13, também a P14 tem respostas que realçam o aspecto relativo à mensagem da obra, como “transmissão de informação”, “comunicação/informação”. Curiosamente, na P13, o número de pessoas a responderem “comunicação” (6 no total), é maior do que na P14 (o somatório de “comunicação na arte” e “comunicação/informação” totaliza de 2 pessoas). Não confundir esta “comunicação”, que não tem nenhuma relação com a mútua interacção entre locutores, com a resposta “diálogo/comunicação”. Talvez as pessoas estejam conscientes da dificuldade de compreensão da obra de arte nº 4, para que pudesse ser conotada como um acto de comunicação. Uma outra possibilidade de resposta foi a dada para justificar a composição da obra. Algumas pessoas atribuíram um possível cenário para a situação expressa, e assim temos um grupo de respostas como “interrogatório”, “teatro” ou “telenovela brasileira”, que nos dão uma possível explicação para a situação, caracterizando o elemento “pessoa” como actor, orador, narrador, ou entrevistador.

Tal como em relação à P13, também aqui surgiu outro tipo de respostas, mas que, pela sua grande diversidade, seria fastidioso realçar, até porque não forma um grupo demasiado coeso para ser referido.

Tab. 30 | Valores percentuais da relação das variáveis “nacionalidade” x “profissão” x “habilitações académicas” x P14.

nacionalidades	profissões			habilitações académicas			
	estudantes	artistas	outras	sem frequência	ensino primário	ensino secundário	ensino superior
portuguesa	DiCo 27%	DiCo 33%	DiCo 37%	DiCo 100%	Ev 31%	DiCo 35%	DiCo 30%
cabo-verdiana	DiCo 50%	DiCo 33%	DiCo 50%		DiCo 100%	DiCo 36%	DiCo 50%
moçambicana	DiCo 27%	DiCo 40%	DiCo 36%		Po 100%	DiCo 30%	DiCo 47%
brasileira	DiCo 22%	DiCo 10% Ev 10% Ms 10% Ss 10% DiCon 10% Ca 10% Ob 10% Ol 10% Ve 10% Oa 10%	DiCo 29%	DiCon 100%	DiCo 25% DiCon 25% Fc 25% In 25%	DiCo 49%	DiCon 18%
indiana	DoSu 22%	Ss 25% Sg 25% Fc 25% Se 25%	DiCo 27%	DiCo 100%		Ev 100%	DiCo 16%
chinesa	DiCo 21%					DiCo 21%	
timorense	DiCo 59%		DiCo 45%	Se 100%	DiCo 51%	DiCo 40%	DiCo 57%

Ca: “chamada de atenção”; DiCo: “diálogo/comunicação”; DiCon: discussão/confronto; DoSu: “domínio/subjugação”; Ev: “elementos visuais”; Fc: “finalidades da cadeira”; In: “interrogatório”; Ms: “múltiplos significados”; Oa: “os autores”; Ob: “obstáculo”; Ol: “olhar”; Po: “pose”; Se: “sentimentos”; Sg: “superioridade de género”; Ss: “sem significado”; Ve: “verdade”.

A obra nº 14 é um estado intermédio entre a nº 1 e a nº 4. A esta obra adicionámos o espaço e duas pessoas.

Na pergunta 15, as respostas centram-se fundamentalmente na cadeira. 35% dos respondentes acham que o significado da obra nº 14 é apenas a “cadeira”, seguindo-se 9% de pessoas a acharem que são os “elementos visuais” e 6% a responderem “modelo”. Todas as nacionalidades convergem em dar a primeira posição a “cadeira”, mas nenhuma delas alcança a maioria, ficando a nacionalidade timorense muito perto com 49%. Em todas as categorias profissionais há consenso, muito embora exista nos artistas portugueses e nas “outras profissões” cabo-verdianas igualdade de valores em algumas respostas. Já relativamente às habilitações académicas, encontramos quatro pessoas sem frequência escolar que discordam. São eles um brasileiro respondendo “descanso”, um indiano que responde “importância da cadeira” e dois timorenses a responder “elementos visuais” e “habilidade artística”.

A associação da resposta “cadeira” à obra nº 14 é totalmente semelhante à da questão anterior, em que o fruidor julga em função do puramente visível. Aqui a tarefa é mais facilitada, visto que não existe agrupamento de elementos constituintes básicos. O que permanece na obra é única e exclusivamente vários elementos visuais em conjugação, constituindo no seu todo um objecto de designação “cadeira”. Por isso podemos descrever a mesma em função das suas características, tal como alguns inquiridos o fizeram. Não é por acaso, que algumas pessoas, respondendo objectivamente ao visualmente apresentado, descreviam essa objectividade como: «Uma cadeira de cor marrom e seu assento é arroxeadado»⁶⁹⁶ (aqui estando claramente explícita a junção do elemento cadeira e dos elementos visuais) ou ainda como «(...) uma cadeira que é feita de madeira. Foi pintada pelo pintor com o verniz»⁶⁹⁷, onde se opina sobre o que não é totalmente evidente. É claro que a cadeira pode ser de madeira, mas poderia ser de metal ou outro material, bem assim como não se percebe se está ou não envernizada. Este tipo de respostas, uma vez mais é dada em função da significação do fruidor, por intermédio dos seus conhecimentos e vivências pessoais.

A terceira resposta com maior taxa percentual é “modelo” e, curiosamente, é na nacionalidade portuguesa que surge o valor mais elevado, com 10%. Em oposição temos a nacionalidade cabo-verdiana, que não tem ninguém a responder desse modo. A resposta “modelo” não é uma resposta única, mas sim multiplica-se em 12 diferentes. “Modelo” é a contracção de outras respostas como, por exemplo, “protótipo”. A ausência de espaço confere-lhe uma maior atenção, técnica muito utilizada no marketing para maior venda dos produtos. Algumas pessoas, indo de encontro a esta ideia, responderam “propaganda da cadeira” ou “catálogo”. Talvez por isso as pessoas tenham criado a associação cadeira-modelo.

A resposta “descanso” é uma das que não se aplica à exterioridade da visibilidade imagética da obra, ou seja, ela não se configura com a representação do objecto cadeira, mas antes com o que ele possibilita de prático ao utilizador. Existe uma especificidade nessa caracterização do objecto – trata-se de um objecto de descanso, como se todas as cadeiras tivessem por fim o descanso. A parte é tomada pelo todo.

⁶⁹⁶ inquirido nº 253, brasileiro, 33 anos.

⁶⁹⁷ Inquirido nº 1161, timorense, 50 anos.

Tab. 31 | Valores percentuais da relação das variáveis “nacionalidade” x “profissão” x “habilitações académicas” x P15.

nacionalidades	profissões			habilitações académicas			
	estudantes	artistas	outras	sem frequência	ensino primário	ensino secundário	ensino superior
portuguesa	Ca 39%	Ca 17%	Ca 36%	Ca 100%	Ca 46%	Ca 35%	Ca 41%
cabo-verdiana	Ca 63%	Ca 50%	Ca 14% Se 14% Va 14% Re 14% Des 14% Ed 14% Ob 14%		Ca 100%	Ca 44%	Se 20% Re 20% Des 20% Ed 20% Ob 20%
moçambicana	Ca 58%	Ca 30%	Ca 42%		Ca 50% Mo 50%	Ca 26%	Ca 60%
brasileira	Ca 37%	Ca 20%	Ca 48%	De 100%	Ca 75%	Ca 42%	Ca 36%
indiana	Ca 33%	Ca 67%	Ca 29%	Ic 100%			Ca 38%
chinesa	Ca 43%					Ca 44%	
timorense	Ca 62%		Ca 47%	Ev 50% Ha 50%	Ca 52%	Ca 51%	Ca 48%

Ca: “cadeira”; De: “descanso”; Des: “desenho”; Ed: “estimular uma dúvida”; Ev: “elementos visuais”; Ha: “habilidade artística”; Ic: “importância da cadeira”; Mo: “modelo”; Ob: “objectividade”; Re: “realismo”; Se: “sentimentos”; Va: “vazio”.

A pergunta 15 apresenta evidentemente outras respostas que podemos agrupar por afinidades. Tal como na P14, também nesta pergunta temos respostas que são uma metáfora ao estatuto social privilegiado, como por exemplo, “reinado”, ou “poder”. Outras respostas incidem sobre a ausência de qualquer coisa que a cadeira sugere. É o caso de “vazio”, ninguém”, ou “incompletude”. O “vazio” da P13 assume uma posição mais elementar, enquanto que, na P15, ocupa o lugar de um momento. Daí que o valor percentual da primeira (14%) seja substancialmente superior ao da segunda (2%).

Outro tipo de respostas tem a ver com a descrição da imagem, não no seu conteúdo, mas naquilo que ela é antes de tudo, ou seja uma “fotografia de cadeira” ou uma “concepção gráfica”. Existe também um grupo de respostas que se apoia apenas no objecto e vê nele a sua única justificação. Respostas como “mobiliário” ou “decoreação” centram a sua atenção naquilo que o objecto é ou pode proporcionar.

Por se achar que os dados da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) se desviam dos atrás mencionados, optamos por dedicar, ainda que em separado, uma pequena atenção a estes, para se perceber que diferenças possam existir entre o vulgo

inquirido e o especialista em arte ou, se quisermos, aspirante a tal. Far-se-á apenas referência às questões que se afastam da generalidade dos resultados.

A primeira discordância verifica-se na P1, em que estes alunos se mantêm reticentes em concordar com a afirmação e assim 40% optam por nem concordar nem discordar, afastados oito pontos percentuais acima da opção “concordo”. A “inteligência específica” destes, face a uma obra que pouco revela e que pouco espaço oferece à conotação obriga ao afastamento da dedução lógica. Por isso é que, na pergunta seguinte, os valores já têm paralelismo com a generalidade. Quando se trata de questionar estes estudantes de belas artes sobre se as obras são ou não artísticas, nota-se que prevalece a dúvida. A grande maioria (68%) prefere não dar uma resposta concreta e fica-se pela opção “nem concordo nem discordo”, sendo que apenas 24% concorda que elas sejam obras de arte e 8% discorda. Mas será que afinal são obras de arte? Faltará com certeza o aval de factores externos para o serem e neste trabalho apenas se constituíram como um instrumento de estudo, portanto sem valor artístico. A validade artística destas obras é então questionada por pessoas, cujo meio académico as torna conscientes para este tipo de estudos.

Fica também claro que estes alunos, quando observam uma obra de arte, esperam algo dela, mas já quando se trata de esperar algo do artista, a situação não se torna tão evidente. O maior valor percentual na P10.1 vai no sentido da indecisão: 36% das pessoas nem concorda nem discorda. Podemos ainda dizer que, nas restantes opções, existe uma grande proximidade, já que 32% é o valor da concordância e discórdia. Porventura esta questão é mais inconclusiva por virtude da homogeneidade dos resultados nas três opções, o que demonstra que o mais importante está na obra e não no artista, que é apenas o seu precursor. O valor da concordância na P10.1 não se assemelha ao existente na P10.2, o que demonstra que estes inquiridos não se revêm nas mesmas opiniões do público, mas pelo contrário têm uma ideia deste muito real, ou seja, eles vêem no público um grupo de pessoas que tanto espera alguma coisa da obra de arte como do artista.

Na pergunta subsequente, percebe-se que é a comunicação o que mais esperam da obra, mas se, na generalidade dos resultados anteriormente apontados, a segunda opção era os sentimentos do autor, aqui estes surgem em penúltimo lugar, ficando apenas à frente da opção “nada”. A comunicação adquire 51% e os “sentimentos do autor” descem para os 20%. Nesta pergunta verifica-se que há um privilégio da “transmissão dos elementos

visuais”, que ocupa o segundo lugar com 38%, um pouco acima dos 32% da generalidade das respostas anteriores.

Relativamente às perguntas abertas, também há algumas diferenças. Desde logo, na P5, não há consonância com os resultados anteriores. Os estudantes da FBAUP consideraram que o que mais predominava nas pinturas expostas eram os “elementos visuais”, com 38%, contrariamente à resposta “cadeira” dos resultados anteriores. 34% é a percentagem de alunos a considerarem “cadeira”, enquanto que a resposta “cadeira e elementos visuais” queda-se pelo terceiro lugar, com 19%. A P13 não traz novas alterações: os “elementos visuais”, que lideram a tabela, têm valores semelhantes (23% contra os anteriores 24%) enquanto que, na P14, os elementos visuais voltam a liderar, com 14%, e o “diálogo/comunicação” tem 12%. Estas três questões abertas (P5, P13, P14) são conclusivas em dizer que as pessoas com formação específica na área artística têm uma visão diferente das pessoas que se encontram num estado de ignorância. Percebemos isto, por exemplo, numa das respostas relativas à P13, em que o aluno vê a obra enquanto visibilidade e correlaciona-a com Malevich, coincidindo no fundo com o intento que lhe foi introduzido: «De um ponto de vista especulativo, pode significar apenas o que é: um plano cinzento à semelhança do famoso quadrado branco em tela branca»⁶⁹⁸. Esta resposta não só revela que o inquirido percebeu a indistinção da obra nº 1 entre realidade, tema e fundo, como também percebeu a reivindicação do conceito de “branco sobre branco”. Podemos dizer que, em todas as perguntas abertas, esta será a única resposta minimamente coincidente com o que a obra pretendeu apresentar. A formação do aluno permitiu-lhe ter um julgamento mais ponderado e equilibrado da imagem. Todas as obras expostas, independentemente de serem ou não obras de arte, independentemente de serem ou não figurativas, são imagens e como tal têm uma constituição básica.

A P15 vem reforçar a liderança da resposta “cadeira”, mas estabelece um equilíbrio entre ela e a resposta “modelo”. Esta adquire 20% e “cadeira” apenas a ultrapassa por 0,9 décimas percentuais. Reina portanto a indecisão entre estas opções. A opção “elementos visuais”, nesta P15, não se revela de grande importância visto que apenas ocupa a 5ª posição.

⁶⁹⁸ Inquirido nº 850, português, 21 anos, aluno da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

5.6 Conclusões

A análise dos dados já revelou algumas conclusões. Vamos pois sintetizar e retirar outras ilações que se julguem complementares. Estas conclusões serão, por isso, uma espécie de adenda em que se reafirmam as deduções anteriores de maior relevo.

Como proposição final deste projecto prático e tendo em conta a sua ideia base, que procurava indagar da relatividade “comunicacional” da obra de arte no espaço geográfico, podemos concluir que existe coerência nos dados, que nos indicam a inexistência de significativas flutuações, entre os diversos países em estudo. Por esta razão, as conclusões serão generalistas. Com todas as nacionalidades a concordarem que as obras expostas são obras de arte, estava aberta a porta para as questões subsequentes.

Ficou claro que a análise que as pessoas fazem da obra incide sobre o que ela apresenta de evidente. Por isso, uma dada obra abstracta é vista como uma divisão dela mesma, ou seja, é analisada tendo em conta a essência que a define. Se a obra pertence ao mundo figurativo, já será vista como um conjunto, como se de um somatório de várias obras abstractas se tratasse, e todos os públicos foram categóricos na sua classificação. Outra evidência é a quase inexistência de dúvidas na classificação das obras figurativas em compreensíveis ou não-compreensíveis, contrariamente às obras abstractas que têm uma maior taxa de indecisos. É portanto a natureza da obra que vai definir a sua posterior compreensão. Isto demonstra que os fruidores “acreditam” no artista quando este lhes apresenta obras de carácter figurativo, mas mantêm dúvidas quando estas não representam nem descrevem realidades concretas. Eles “acreditam” no artista quando este junta na sua obra vários elementos constituintes básicos, criando conceitos que o fruitor entenderá perfeitamente por virtude da sua padronização e lógica existencial (aquilo que a obra abstracta não tem).

Este estudo revela que existe uma forte associação entre os conceitos comunicação e compreensão. Talvez possamos dizer que aqui reside a inadequada utilização do termo comunicação, quando exportada para o campo artístico: as pessoas esperam atingir a compreensão da obra, mas através de um processo de comunicação. Esta é pelo menos a convicção maioritária dos nossos respondentes. Mas esperar alguma coisa da obra de arte é também alcançar os sentimentos do autor. A pergunta nº 11 revela isso. Porém, no cômputo geral do inquérito, nunca tiveram grande realce. Nas perguntas abertas nunca

assumiram valores significativos. No condicionamento das perguntas fechadas, porém, os inquiridos revelaram dar uma grande importância aos sentimentos do autor, sendo os países africanos, o Brasil e a Índia os que mais os consideraram. Se, por um lado, as pessoas pretendem alcançar as intenções do artista, também querem fazer parte do conhecimento que resulta da sua experiência de vida e assim participar dos seus sentimentos (“comunicação de sentimentos do autor”?)⁶⁹⁹.

Podemos também concluir que, considerada a tríade artística, a maior importância está centrada na obra de arte, em detrimento do artista. É na obra de arte que o público encontra o *medium* para uma “comunicação”, porque afinal, o artista nada revela, contrariamente à obra, que se expõe e se mostra na sua total evidência. A “cadeira” e os “elementos visuais”, respostas que mais predominam nas perguntas abertas, são precisamente o que se torna visível, aquilo que é passível de “cálculo”, enquanto que a possível mensagem permanece oculta. A obra de arte, além de intermediária, tem um especial destaque na relação criador-fruidor e se *ignoti nulla cupido* também ninguém fala do que desconhece, daí que se torna mais fácil julgar o que é manifestamente perceptível pela sensorialidade, porquanto não está interceptado por coisa que oculte. Esta conclusão também é válida para a imagem que o fruidor tem dos outros. Quer isto dizer que existe uma forte tendência para julgarmos que o fruidor se encontra num estado de egocentrismo, em que apenas prevalece a sua significação, sendo o público visto como uma translação das suas ideias.

Dos resultados deste estudo conclui-se que não só a visibilidade ganha vantagem relativamente ao conteúdo (e a “informação”, as “mensagens”, “símbolos” e “significados” são relegados para outros planos) mas também, segundo larga maioria dos respondentes, que a arte é comunicação. Isto apenas vem revelar que o conceito que as pessoas têm de comunicação não se prende exclusivamente ao conteúdo da obra, mas igualmente, à sua visibilidade. Estes resultados fazem todo o sentido porque, se a obra é as duas coisas, a existir comunicação, ambas teriam de ser comunicadas. Podemos dizer que existe congruência e complementaridade nas respostas. Pensar-se também que arte é comunicação é simultaneamente concordar que ela é significação: esta é pelo menos uma conclusão deste estudo. Se, por um lado, as pessoas esperam que a obra de arte lhes comunique alguma coisa, não descutam igualmente a possibilidade de elas próprias a

⁶⁹⁹ Conjunção das duas respostas mais votadas na pergunta nº 11 – “comunicação” e “sentimentos do autor”.

recriarem a seu modo. Parece que a convergência dos termos comunicação e significação se deve a uma inadequada apropriação daquele termo, fruto de uma padronização instaurada, consequência talvez de uma confusão com o seu verdadeiro conceito. Se omitirmos tal facto, percebemos que existe uma forte relação entre as duas, ou seja, se tomarmos a comunicação como transmissão de qualquer coisa e a significação como a análise que o fruidor fará do que for transmitido, então parece haver coerência. Afinal, a todo o instante mesmo que de forma inconsciente, somos confrontados com situações, em que é a significação que prevalece, não sendo possível decidirmos sem ela. Com efeito, a análise de uma obra de arte também carece de uma decisão, que será tanto mais complexa quanto maior for a vivência que o fruidor possua. Esta decisão é uma convicção, e ela pôde notar-se aquando da leitura das perguntas abertas. Então verificou-se que os inquiridos asseveravam, respondendo com afirmações concretas, não deixando espaço para qualquer dúvida e não colocando como hipótese as suas respostas. Utilizaram frequentemente marcas discursivas como “é isto”, em vez de “talvez seja isto”.

O maior contributo para este estudo vem das perguntas abertas. São elas que vêm reforçar a ideia de que o conteúdo oculto está sujeito à maior quantidade de significações, ao passo que a visibilidade da obra, convencionada e concreta, restringe a significação. Ficamos a saber que não existem respostas únicas para as obras em análise: colocar em comum é portanto uma irrealidade. Por outro lado, também se verificou que algumas respostas estão presentes em obras totalmente diferentes. Ficámos também a saber que uma obra em que predomina o sintetismo (abstracta) dará origem a um menor número de significações, contrariamente a uma obra figurativa, relativamente à qual a diversidade de respostas será directamente proporcional à sua complexidade imagética. Quanto menor for a quantidade de elementos visuais (maior objectividade elementar) na obra, menor será a significação. Dito de outro modo: as significações são inversamente proporcionais à objectividade da obra (no sentido de elementaridade). Na passagem da arte abstracta para a arte figurativa, deixando de permeio um misto das duas, dá-se um aumento do nº de respostas, que o mesmo será dizer de significações. Ainda neste sentido se percebe que as respostas a uma obra abstracta são dadas privilegiando o que lhe é exterior e logicamente visível, omitindo o que lhe é oculto e que por isso mesmo é desvalorizado. Pelo contrário, na obra figurativa, somatório de incomensuráveis elementos visuais, a avaliação é feita por aquilo que ela possa sugerir, não se tendo em conta as suas unidades essenciais. Os

elementos visuais denotam e ajudam a depreender, quer dizer, a conotá-los com outras realidades.

De igual modo se conclui que quanto menos elementos visuais estiverem presentes na obra, maiores serão as dificuldades na atribuição de um significado. As respostas “sem significado” e “não sabe” das perguntas 13, 14 e 15 confirmam-no. Ainda assim, em qualquer tipo de obras, mesmo nas abstractas o significado recai maioritariamente sobre os elementos visuais em detrimento da resposta “sem significado”. Existe portanto, face à obra abstracta, uma maior dificuldade de avaliação, mas também uma maior concordância nos significados e significações, ao passo que, na obra figurativa, as respostas “sem significado” diminuem substancialmente, dando lugar a uma maior recriação pessoal e consequentemente a um aumento no número de significações. As pessoas, na impossibilidade de encontrar o verdadeiro significado das obras, descrevem-nas tendo em conta aquilo a que acedem visualmente. Por exemplo, na pergunta 15, as pessoas maioritariamente atribuem como significado dessa obra apenas o que realmente está expresso, ou seja, uma cadeira.

A predominância da resposta “elementos visuais”, que vem afirmar toda a obra como visibilidade e menos como conteúdo, pode ser reforçada pelo somatório desta resposta nas três perguntas. Facilmente se conclui que a resposta directa a “elementos visuais” é ligeiramente superior à de “cadeira”, com respectivamente 41% e 37%⁷⁰⁰. Esta indicação poderá dizer-nos que, no cômputo geral, os elementos visuais resumem a exposição.

Tab. 32 | Tabela resumo

	P13	P14	P15
respostas	Ev 24%	DiCo 30%	Ca 35%
	Ss 15%	Ev 8%	Ev 9%
	Va 14%	DiCon 6%	Mo 6%

Ca: “cadeira”; DiCo: “diálogo/comunicação”; DiCon: discussão/confronto; Ev: “elementos visuais”; Mo: “modelo”; Ss: “sem significado”; Va: “vazio”.

Será então que esta conclusão se cinge apenas às obras que foram mostradas ou poderemos generalizar? No mundo da arte são incontáveis as atitudes estéticas: desde as

⁷⁰⁰ Para apurar o somatório da resposta “cadeira” foram tidos em conta os valores dessa resposta apresentados nas perguntas P13, P14 e P15 respectivamente 1,3%, 0,9% e 35%.

mais primordiais às mais actuais, todas elas têm existência física. É esta existência que lhes dá corporeidade e visibilidade. Portanto, parece que estas conclusões se podem aplicar a todo o tipo de obra de arte. Todas elas são passíveis de serem “medidas” por aquilo que deixam transparecer – os elementos visuais. As obras de arte são então constituídas por elementos visuais e o que o fruidor espera delas é a “comunicação” desses elementos visuais. Os fruidores esperam que a obra veicule uma determinada mensagem num processo de comunicação, por meio da utilização de elementos visuais. A maioria das pessoas espera que a obra lhes comunique algo (cf. P11), por meio das mensagens que os elementos visuais corporizam⁷⁰¹.

Podemos dizer que, sobre a exposição não existe uma opinião que seja transversal a todos os inquiridos e tal só acontece por virtude da ausência de conhecimento de causa. Se todo o processo fosse acompanhado por uma prévia explicação, como ansiava um inquirido quanto à pergunta 14, talvez os resultados fossem outros: «Necessito de um discurso exterior (...) porque senão torna-se demasiado subjectiva e passo eu a dar-lhe toda a significação com os meus “modos de ver”»⁷⁰².

*
* *

⁷⁰¹ Visto que estes lideram a tabela na P12.

⁷⁰² Inquirido n° 847, português, 24 anos, aluno da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

CAPÍTULO VI

Conclusões e comentários

Como proposição final desta investigação podemos em primeiro lugar concluir que é possível problematizar conceitos bem firmados no ideário artístico. O conceito de comunicação, longamente explorado no domínio artístico, foi questionado, no sentido de o comprometer. A exploração da comunicação no seio artístico veio revelar que existe uma grande confusão relativamente ao seu conceito. A comunicação é a colocação em comum de algo, contrariamente à arte que não prima por essa definição e que assenta fundamentalmente numa actividade subjectivamente humana, melhor dizendo, intersubjectivamente humana. A confusão surge então quando se troca e se confunde o termo comunicação com informação ou, para sermos mais rigorosos, com significação.

A comunicação sempre foi um meio necessário à sobrevivência da espécie, daí que se percebam todas as modificações e melhorias que sofreu ao longo dos tempos, sempre com o sentido de tornar mais confortável a vida humana. A arte também é uma actividade que sempre caminhou ao lado do homem, sendo naturalmente imprescindível para o seu bem-estar. O cruzamento destas duas actividades é provavelmente uma das causas determinante para a confusão existente entre arte e comunicação. Paralelamente, a tecnologia vem reforçar o desentendimento entre estes dois conceitos. A Galáxia de Gutenberg abriu as portas para a era das comunicações e a Galáxia Marconi mudou as sociedades, obrigando-as a viver em função dos meios que disponibilizam e de acordo com modificações que induzem. Esta evolução que a tecnologia sempre promoveu, transformando as sociedades, condiciona também tudo o que a rodeia. Deste modo, as sociedades não só vivem na era das comunicações, como também o desejam. Ora, esta aspiração reflecte no seu espaço circundante toda uma série de nomenclaturas muito próximas do termo comunicação. Nasceram assim termos como comunicação social, comunicação de máquinas, comunicação de massas, comunicação estética, etc.

No contexto actual, a comunicação liberta-se da sua raiz etimológica e sobrepõe-se à informação, que perdeu toda a sua força. Até o modelo da teoria da informação foi posteriormente publicado com o título “Uma teoria matemática da comunicação”, sem respeitar em absoluto as regras gerais da comunicação e ainda presa aos ideais da industrialização do século XVIII.

Mas se esta tese trata das relações entre a arte e a comunicação, então a análise de uma e de outra seria o seu alicerce. Por isso se analisaram alguns modelos de comunicação e também por isso relacionamos a arte com os mesmos, tentando encontrar algum ponto que pudesse desencorajar a ideia principal de não-comunicação na arte. Se realmente arte é comunicação e sendo também uma actividade social, então ela deveria enquadrar-se nos referidos modelos, o que constatamos não acontecer. Pelo contrário, constatamos que os modelos de comunicação não se perspectivam no contexto artístico. Obviamente que fomos sensíveis aos modelos que se dizem comunicativos, mas que pouco têm de comunicacional e que, embora outros, sejam paradigmas de uma verdadeira comunicação, não contemplam a arte. Da linearidade de Norbert Wiener até à semiótica de Saussure, não se visualiza nenhuma relação que possibilite um enquadramento da arte no sentido de uma verdadeira comunicação. Podemos dizer que a arte em todos os modelos tem aplicabilidade, mas, se quisermos estudá-la indexada à exactidão do conceito de comunicação, então verificamos que nenhum deles oferece condições para se efectivar como tal.

Tomámos contacto com uma evidência comum a todos os modelos, ou seja, a unilateralidade. Ao artista compete a elaboração de uma determinada mensagem e ao fruidor compete interpretá-la a seu modo. Por outro lado, todos os modelos apresentam uma ausência de simetria. Quer isto dizer que, por virtude da unilateralidade criador e fruidor, serão diferentes. O papel que cada um desempenha no processo artístico é dissímil. Mesmo em situações em que a criação está a cargo do fruidor (ou pelo menos quando este é chamado a completá-la) existe sempre uma recriação, isto porque o fruidor nunca se desvincula do seu estatuto de recriador – essa criação será sempre uma recriação.

Se assumimos a ideia de que a arte não é comunicação é porque acreditamos que ela não se enquadra na definição do conceito de comunicação, mas que possui características que se aproximam da informação. Mas informação de quê? Quando alguém contacta com uma obra de arte, apenas consegue atingi-la pelo seu exterior, pelo explícito,

por aquilo que demonstra ser. A informação é portanto o que “demonstra ser”. Esta foi, inclusivamente, a ideia que explorámos e que comprovámos na prática através da inquirição em diversos espaços geográficos e que serviu de título a este trabalho. Deduzimos então que o explícito da obra de arte é a informação perceptível através dos nossos sentidos – é a sua objectividade. Ninguém contacta com uma obra por meio do que desconhece e o que desconhece é o seu implícito, é o que estrutura interiormente a obra e lhe dá valor integral constitutivo.

Demonstrámos portanto que toda a objectividade assenta em conceitos, que são aprioristicamente apreendidos, seja pela via da educação, seja pela interiorização vivencial das variadíssimas situações que enriquecem o humano, como diria Moles⁷⁰³, por meio da “cultura viva” e da “cultura adquirida” A arte revela-nos qualquer coisa espontânea e subjectiva, sendo no entanto uma forma de expressão lógica e objectiva. E por isso mesmo consideramos que a formatividade ou objectividade (principalmente) da obra é a sua visão ontológica. É ela que nos permite compreendê-la. Quanto ao subjectivo, embora de grande importância, não possibilita ao fruidor o entendimento da obra. O facto da objectividade da obra ser acessível não significa que venha a conotá-la como comunicativa, isto porque a objectividade não tem por intenção vir a fazer parte de um processo de comunicação, mas sim criar uma imagem da realidade, seja ela física ou imaginária. Talvez possamos então inverter o aforismo e dizer que “uma palavra vale por mil imagens”, dado que são as palavras que se traduzem em imagens e que podem ser plurais, consoante a plurivocidade dos sujeitos fruidores.

Ao contrário de René Huyghe que apelida o século XX de “civilização da imagem”,⁷⁰⁴ Barthes⁷⁰⁵, diz que vivemos mais numa civilização da escrita do que da imagem. A imagem é o momento último de análise é o ponto máximo no processo de interpretação de uma obra de arte. É pela associação de palavras, ou ideias, às imagens que a identificação de uma obra se faz. É a partir deste tipo de informações que o fruidor expressa significações. Em suma, a arte não assenta em nenhuma relação com a comunicação, mas, antes, ela provoca significações. São estas que enriquecem o domínio artístico e que renovam a sua prossecução no tempo.

⁷⁰³ MOLES, Abraham – **Sociodynamique de la culture**. 2ª ed. Paris: Mouton, 1971. p. 36.

⁷⁰⁴ HUYGHE, René – **O poder da imagem**. Lisboa: Edições 70, D.L.. 1998. (Arte & Comunicação; 29). p. 10.

⁷⁰⁵ BARTHES, Roland – Rhétorique de l’image. **Communications**. Paris: Seuil. nº 4, (1964), p. 43.

Verificámos também que toda a obra de arte resulta de uma oscilação entre a objectividade e subjectividade. Esta ciclicidade é caracterizadora da arte. Por um lado, a obra é objectiva, pelo que permite uma correcta visualização do representado em virtude da harmonia retiniana que se apresenta, consequência da conjugação dos elementos visuais. Mas esta conjugação coerente de elementos visuais (elementaridade) promove a hermetização da mesma e remete-a para a subjectividade. Por isso podemos dizer, que qualquer obra figurativa (objectiva) é simultaneamente subjectiva e portanto próxima da abstracção. Analisámos o processo contrário e percebemos que algo similar acontece. Se tomarmos em conta uma obra abstracta, verificamos que ela pouco revela para além da sua visibilidade e logicamente isso torna ininteligível o seu conteúdo. Dizemos que ela é subjectiva. A redução do número de elementos que a constitui encaminha-a para a objectividade, e ela será tanto mais objectiva quanto menos elementos contiver. O “Quadrado preto sobre fundo branco” de Malevich é um paradigma do que acaba de se referir. Daqui se deduz que se pode constituir uma obra figurativa a partir de uma obra abstracta e vice-versa. Em qualquer dos casos, a obra de arte é observável na sua imediatidade sensorial e objectiva.

Como já anteriormente referimos, consideramos a arte repleta de informação (podemos pois dizer, informação objectiva), e é aqui que reside a enorme confusão que remete a arte para o campo da comunicação. Nenhuma obra é comunicação, mas sim informação objectiva que sensorialmente percebemos e que traduzimos de diferentes modos conforme as nossas vivências e aprendizagens e que se traduz *a posteriori* numa significação. Substitui-se então a comunicação pela significação e isso demonstra o acento que se colocou neste trabalho sobre a participação do humano. De outro modo não seria possível, porque parece ser consensual que a variabilidade artística tem origem no humano. É a diversidade de vivências que fundamenta as variadíssimas interpretações de uma dada obra e que compromete desse modo a arte, entendida como comunicação de qualquer coisa. Se a obra é informação, esta é invariável e, por conseguinte, o elemento humano é o único a quem nos devemos remeter para perceber a compreensão, por uns, e o absoluto desentendimento, por outros. A arte é transmissão sensorial de informação à qual corresponde uma dada significação e é esta que complementa a obra na ausência da compreensão. Por isso se deduz que a diversidade de significações explica a relatividade da realidade, na medida em que existe algo que é comum a todos – a informação – e qualquer

coisa que adultera individualmente essa informação – a nossa capacidade de apreciação e consequente valoração. As realidades são ajustadas particularmente, em função das vivências pessoais de cada fruidor.

Todas estas deduções são comprovadas pela parte prática, que mostra notoriamente que a significação é uma representação individual calculada num determinado espaço e tempo (demonstrado pela diacronia histórica) e que assenta no puramente visível da obra (no estudo empírico, designado por elementos visuais). Pela análise das perguntas abertas, ficou também provado que o verdadeiro sentido do termo comunicação (pôr em comum) não tem aplicabilidade nas artes e que a objectividade das obras restringe a significação, mas, por outro lado, possibilita uma “leitura” clara e unívoca (quase) dos seus conceitos (constituintes). A consequência disto é que o número de significações é maior em obras de cariz figurativo e menos nas abstractas, precisamente porque estas são puramente objectivas e, por conseguinte sem grandes possibilidades de variação da parte dos fruidores. Elas são o que são na sua imediatidade sensorial.

Vulgarmente, associa-se a ideia de comunicação mais às obras figurativas do que às abstractas (todas de um modo geral). O estudo empírico veio demonstrar que as obras que aparentemente são “comunicativas”, ou seja as obras figurativas, pouco têm de “comunicativo”, porque não só dão lugar a um maior número de significações como também a revelação do seu conteúdo permanece menos acessível, comparativamente às abstractas, que apenas revelam o que objectivamente representam. Então quando uma obra é abstracta, ela é vista pelo que é e consequentemente a significação é reduzida; se, pelo contrário, a obra é figurativa, os fruidores têm uma maior margem de manobra para poderem extrapolar no sentido da busca do seu significado e logicamente haverá uma maior plurivocidade de opiniões, o mesmo será dizer, de significações. Assim (erradamente falando) diremos que uma obra abstracta “comunica” mais do que uma obra figurativa.

Em todo o trabalho fizemos sempre questão de associar a comunicação à compreensão, isto porque não parece ser possível a dissociação de ambas em qualquer contexto de relações humanas e muito menos no artístico. Assim como «(...) a recepção é a condição fundamental para a compreensão»⁷⁰⁶ também esta última é condição fundamental de qualquer acto comunicacional, daí que “Não se poderá comunicar sem

⁷⁰⁶ FERREIRA, António Quadros – **Painéis das gares marítimas de Lisboa - Análise e recepção da modernidade em Almada Negreiros**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994. p. 150.

compreender” foi o pressuposto que se teve sempre presente; por isso, na tese não só se desenvolveu um ponto sobre este assunto como também de um modo geral em toda a tese, este foi desenvolvido tendo em consideração o princípio de que, para um acto de comunicação, terá de prevalecer o critério da compreensão. A este respeito, dividimos as sociedades fruidoras em “conhecedoras” e “leigas” e verificámos que as sociedades “conhecedoras” fazem parte de um grupo restrito e exclusivo que lhes possibilita o entendimento das obras, ao passo que as sociedades “leigas” reduzem os equívocos (sobretudo da actualidade artística) pela comparação com a realidade social que as envolve, se quisermos aos padrões que convencionam a realidade.

A dificuldade de compreensão não deve ser imputada ao criador, porque este limita-se a desempenhar o seu papel, mas sim à obra em si e também, fundamentalmente, à dificuldade que o fruidor tem em associar as causas aos correspondentes efeitos. Os efeitos podem ser avaliados e até categorizados, isto porque são o explícito. Já as causas não são observáveis e, por conseguinte, o entendimento da lógica de uma dada obra não se revela. E se uma obra de arte é um conjunto de causas e efeitos e se são mormente estes últimos que se clarificam, isto permite-nos asseverar que a arte não é comunicação. A compreensão da obra de arte perde-se inevitavelmente pela dificuldade em conseguir aliar esses dois domínios, ou seja, associar as causas que levam o artista a agir, ao efeito que provoca nas diversas sociedades um determinado modo de actuação. É por isto que surge a crítica e o que se apelida, na tese, de assessores de compreensão (catálogos, jornais culturais, revistas de arte, guias de museus, etc.).

O verdadeiro objectivo da crítica é o “crivo”, ou seja, a ligação das causas ao efeito. Ela pressupõe aspectos axiológicos e fenomenológicos. A crítica não é objectiva, mas também não se trata de uma actividade exclusivamente subjectiva, pelo que se compreende que a crítica falhe no cumprimento dos seus objectivos – cabe-lhe a tarefa de adjectivar, de melhor esclarecer (explicando) as obras de arte, a arte de um modo geral e o público não esclarecido. Muitas universidades têm, nos seus currículos, programas de crítica de arte não só ligadas à interpretação moderna e contemporânea mas também abrangendo outros períodos desde a Antiguidade Clássica. Por essa razão entende-se que a crítica de arte é uma disciplina contígua à história da arte, que se preocupa em revelar o que superficialmente não é observável, mas que, na busca de uma verdade artística, faz uso da linguagem verbal e escrita, provocando inevitavelmente uma rotura com os verdadeiros

significados inerentes às obras. Ficou claro também que, embora a crítica pretenda a exegese de conteúdos herméticos, acaba por produzir um discurso também ele ininteligível, o que em certa medida a encaminha para a criação de uma obra de arte (poética), fazendo uso da mesma linguagem plurívoca que a arte utiliza.

Outra questão que se reveste de grande importância e que contrariámos é a impossibilidade dos sentimentos serem transmitidos de criador para fruidor. Vulgarmente a comunicação está associada aos sentimentos, porque com frequência se diz, acerca de uma dada obra, que a arte comunica ou transmite um determinado sentimento. Este tentam anular a incompreensão das obras porque, embora estas possam ser julgadas tendo em conta suposições mais ou menos vagas, os sentimentos geralmente complementam essas suposições e afirmam-se vulgarmente como definidores das obras. Mas obviamente que os sentimentos não são universais e, por conseguinte, percebe-se que nenhuma relação comunicacional possa ser tecida tendo como matéria-prima algo que assenta no não-universal. Se a comunicação carece de códigos convencionais e universais em determinados grupos, como se poderá conceber uma comunicação na arte, tendo por base a transmissão de algo não convencional e não universal? Se nos sentimos tristes ou alegres perante a visualização de uma determinada obra ou após a audição de uma música, é porque as objectividades dessas obras induzem em nós esses sentimentos; mas evidentemente que se tratará de um estado afectivo particular e nunca tendo origem em qualquer transmissibilidade de sentimentos da parte do criador.

Nos encontros que mantive com os públicos das diversas nacionalidades inquiridas (projecto prático), evidenciou-se uma elevada preocupação com os sentimentos. Com efeito, à pergunta “o que espera da obra de arte?” as respostas “comunicação” e “sentimentos do autor” foram as mais escolhidas, com valores percentuais idênticos (42%). Podemos daí inferir que ambas as respostas, por serem tão próximas uma da outra, nos indiciam que se trata de uma só, a saber, “comunicação de sentimentos do autor”.

Outro complemento deste trabalho demonstrou a importância do factor tempo, como indicador da inversão do “poder comunicacional” das obras de arte. Ou seja, à medida que se caminha no tempo e nos aproximamos da actualidade, assistimos ao periclitar das formas académicas, ao surgimento de novas concepções artísticas e à libertação de qualquer referência “comunicacional”. O surgimento das academias, principal aliado do factor comunicação, pretendia aproximar o fruidor da realidade – uma

arte para todos. Os fruidores, mais do que simples observadores sentiam-se passivamente actores de um determinado acontecimento, tal era a destreza de execução das obras. Os seus pontos de vista, por meio de diversas características técnicas, apresentam-se ao olhar do contemplador, o que tem por efeito uma alteração da relação obra-espectador. É como se existisse um prolongamento do espaço da obra até nós e este nos fizesse incluir nele, como parte integrante, fazendo-nos participar num jogo virtual, onde não se acham diferenças substanciais e isoladas na concepção da obra, mas sim, que toda ela ganha igual importância aos olhos de qualquer observador. Toda a obra ganha uma dimensão única e não diferenciada e é isso que facilita o reconhecimento das realidades/temas representados e que possibilita uma associação da arte à comunicação, ainda que esta seja uma associação limitada porque apenas contempla o observável.

As obras seguem critérios pré-definidos e os criadores não ousam desviar-se deles. Só assim se percebe o surgimento de obras que, embora diferentes tecnicamente, têm características comuns. Mas, como vimos em alguns exemplos, as obras necessitam da aquisição prévia de conhecimentos, para que se aceda à sua compreensão. Esta pressupõe o acesso não só aos modelos de narração mas também ao conhecimento da estética em vigor em cada momento. Isto resume, no fundo, a complexidade necessária para se atingir a plenitude “comunicativa” de uma obra de arte, de resto, só acessível a uma minoria de pessoas (sociedades “conhecedoras”). Portanto, não se pode afirmar que as obras, por mais imediatas e convincentes que sejam, explicitem coerentemente o que pretendem designar. E esta abstrusidade na compreensão é directamente proporcional às modificações da história da arte no tempo. A diacronia histórica faz perder o poder “comunicacional” das obras de arte. Por isso, associamos a “evolução” da arte à sua não-comunicação ou, se quisermos, à sua decadência. Mas a não-comunicação na arte não é a sua violação e a sua decadência não é a sua morte, porque por definição a arte, como os fantasmas, nunca morre.

Demonstrámos então que, à medida que nos afastamos do passado, diminuem as convenções, até que chegamos à contemporaneidade artística, onde nada é convencional. Esta será uma das razões para a não-comunicação na arte. O afastamento temporal, implica o “caminhar do significar”. Julgamos que o caminhar do informar induzirá o caminho do significar, por várias razões, quer de ordem técnica, quer de ordem social ou vivencial quer das relações destas três. Por isso, quando perguntamos se “arte é comunicação?”,

respondemos que, num acto isolado e individual, será “comunicação” se for dado o “resultado da operação”, se for explicitada a obra *a priori*, sem contudo nos desvincularmos da ideia de que esse resultado é informação que será trabalhada em prol de uma dada significação, fruto das vivenciações pessoais. Ainda assim, apesar de se tornar comum não se possibilita uma retroacção entre criador e fruidor, o que inviabiliza o verdadeiro sentido da palavra “comunicação”

Se o século XIX trouxe uma lufada de ar fresco à arte pela introdução de novos valores técnicos e ideológicos, os séculos XX e XXI acentuaram fortemente esses valores artísticos, introduziram novos critérios heteróclitos e demoveram definitivamente a arte das anteriores pragmáticas tidas como universais, sendo até reavaliados os conceitos de criadores e fruidores. A mútua participação destes estende-se a todas as possíveis relações comunitárias da arte, com o único objectivo de encontrar um sentido para a obra. No momento actual, as anteriores lutas entre criadores (rubenistas e poussinistas, e.g.) foi substituída pela luta entre criadores e espectadores. A criatividade de uns é sinónimo de incompreensão para outros. Independentemente deste dissentimento, haverá sempre uma relação de afectividade que reúne a arte e o humano: uma correlação humano-objecto, que tem como consequência a aproximação de vários humanos, mas que *a priori* se funda no anonimato. Muito raramente se contacta com o criador, para além dos processos mediáticos e de difusão que o possam envolver. Porém, são todos estes processos paralelos ao ambiente artístico que geram aproximação entre os diversos humanos (fruidores) e que simultaneamente opõem as suas significações à expressão do criador. Esta relação é um eficiente contributo para que os humanos se sintam mais humanos. Afinal, só isso importa.

Todo o artista procura dar forma a uma experiência (vivência): se quisermos, numa linguagem corrente, procurar “comunicar”. Qualquer obra de arte é pois uma doação afectiva de si para si, que se repercute numa relação incommunicante e incongruente de si com o outro. Toda a fruição estética é uma experiência própria e individual, e por essa razão não coloca em comum. Neste sentido, podemos dizer que a arte mais original é aquela que cada um de nós elabora. Mas a arte, por dizer directamente respeito à sensibilidade, é unificadora: qualquer humano é interiormente afectado por um sentimento que ela provoca e a relação suscitada entre criador e fruidor faz-se no plano da sensibilidade, pelas emoções.

Antes de ser um fenómeno de contemplação colectiva, a arte é uma paixão individual. A sua aventura não é a da representação das formas do mundo, mas a da reelaboração desse mundo, numa “linguagem” artística, que vai dizer e fazer repensar esse mundo. Mas se consideramos a arte uma “linguagem”, não pode ser por se entender esta vinculada a uma forma de comunicação. A linguagem aprende-se, mas a comunicação “reside”, ou seja, ela é produto resultante de uma linguagem. Mas a linguagem ocupa uma maior seriedade terminológica no contexto linguístico, visto que, no campo artístico, a construção de uma “linguagem” parece acontecer sem um fim exacto. Por exemplo, o Realismo continua a ser uma prática artística actual. No entanto, todo o conhecimento que se tem do Realismo, desde a sua origem até aos dias de hoje, não foi suficiente para que possamos perceber que, independentemente de se ter instaurada como “linguagem”, não se evidencia o que estes pintores pretendem significar.

AFIRMADO

Fica demonstrado, em definitivo:

- Que a arte não é comunicação no sentido de pôr em comum, mas sim expressão do humano e consequentemente significação.
- Que a obra de arte é fonte de informação de conceitos objectivos.
- Que a compreensão da obra de arte é a principal condição da “comunicação”.
- Que a diacronia histórica é co-responsável pela não-comunicação na arte.
- Que a arte como papel fundamental no humano é o factor da variabilidade subjectiva.
- Que a profusão de elementos constituintes da obra restringe o significado e valoriza a significação e que inversamente, aumentando a objectividade elementar da obra, diminui a variabilidade de significações.

Fica claro, a demonstrar melhor no futuro:

- Que na arte não é possível estabelecer um modelo protocolar de comunicação.
- Que a análise/compreensão da obra faz-se erradamente pela sua imediatidade sensorial.

Trabalhos realizados / frequentados no âmbito desta tese

- **Foram realizados os seguintes trabalhos:**

2005

CHUVA VASCO, Nuno – **Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística.** In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, Aveiro. “Repensar os Media: novos contextos da Comunicação e da Informação”, [Actas em CD-ROM]. Aveiro: SOPCOM [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação], 2005. ISBN 972-789-163-2. pp. 107-118. Também disponível em WWW:<URL:<http://www.bocc.ubi.pt/pag/vasco-oliveira-santos-objectividade%20elementar-subjectividade%20artistica.pdf>>.

2007

CHUVA VASCO, Nuno – **Holografia: Palimpsestos de realidades existenciais** [Em linha]. In CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 5, Braga. “Comunicação e cidadania”. Braga: SOPCOM [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação], 2008. ISBN 978-989-95500-1-8. pp. 1580-1582. Disponível em WWW:<URL:<http://lasics.uminho.pt/ojs/index.php/5sopcom/article/viewFile/144/140>>.

2008

CHUVA VASCO, Nuno – **A afectividade na tríade artística. Promoção de um humano mais enriquecido.** In SIMPÓSIO SOBRE A AFECTIVIDADE, Porto. “Afectividade, a ostracizada”. Porto: [no prelo], 2008.

- **Foram apresentadas as seguintes comunicações/palestras:**

2004

IV Congresso Nacional dos Artistas Plásticos

Local: Paços da Cultura, Guarda

Entidade promotora: Associação Nacional dos Artistas Plásticos

Tema: “Comunicação na arte” e “Falência da arte”

Data: dias 24 e 25 de Setembro de 2004

2005

1ª Comunicação no âmbito da prospecção sobre a relatividade espacial da obra de arte

Local: Centro Cultural Português – Instituto Camões, cidade da Praia, ilha de Santiago, Republica de Cabo Verde

Entidade promotora: Centro Cultural Português – Instituto Camões da Praia

Tema: “Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística”

Data: 16 de Março de 2005

2ª Comunicação no âmbito da prospecção sobre a relatividade espacial da obra de arte

Local: Centro Cultural do Mindelo, cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, Republica de Cabo Verde

Entidade promotora: Centro Cultural Português – Instituto Camões (Pólo do Mindelo)

Tema: “Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística”

Data: 18 de Março de 2005

**4º SOPCOM, Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação:
"Repensar os media, novos contextos da comunicação e da informação"**

Local: Universidade de Aveiro

Tema: “Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística”

Data: 21 de Outubro de 2005

3ª Comunicação no âmbito da prospecção sobre a relatividade espacial da obra de arte

Local: Centro Cultural Português – Instituto Camões, cidade de Maputo, Republica Popular de Moçambique

Entidade promotora: Centro Cultural Português em Maputo – Instituto Camões

Tema: “Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística”

Data: 08 de Novembro de 2005

2006

4ª Comunicação no âmbito da prospecção sobre a relatividade espacial da obra de arte

Local: Centro Educacional 01 do Guará, cidade do Guará - Brasília, Brasil

Entidade promotora: Centro Cultural Português em Brasília – Instituto Camões

Tema: “Uma objectividade elementar para uma subjectividade artística”

Data: 16 de Março de 2006

2007

**5º SOPCOM, Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação:
"Comunicação e cidadania"**

Local: Universidade do Minho (Braga)

Tema: “Holografia: palimpsestos de realidades existenciais”

Data: 06 de Setembro de 2007

2008

Simpósio “Afectividade, a ostracizada”

Local: Universidade Lusíada (Porto)

Tema: “A afectividade na tríade artística. Promoção de um humano mais enriquecido”

Data: 11 de Abril de 2008

- **Foram frequentados os seguintes cursos/congressos:**

2003

Curso de Formação “As leituras da obra de arte”

Nome da organização: Centro de Formação de Professores Almada Negreiros

Local: Escola EB 2-3 João de Barros (Figueira da Foz)

Datas: 05/09/2003 - 19/09/2003

2004

Curso intensivo “Sensibilização à arte moderna e contemporânea”

Nome da organização: Centro Cultural de Belém – Ministério da Cultura

Local: Centro Cultural de Belém (Lisboa)

Datas: 02/08/2004 - 13/08/2004

IV Congresso Nacional dos Artistas Plásticos

Nome da organização: Associação Nacional dos Artistas Plásticos, Porto

Local: Paços da Cultura da Guarda

Datas: 24 e 25/09/2004

Módulo I de formação desenvolvimento de competências pessoais

Linha 6 de investigação – Promoção do desenvolvimento pessoal e educação para a saúde e bem-estar, no âmbito do laboratório de estudo e intervenção no ensino superior (LEIES)

Nome da organização: Departamento de Matemática da Universidade de Aveiro

Local: Universidade de Aveiro

Datas: 14/12/2004

2005

Curso “Caminhos da abstracção”

Nome da organização: Centro Cultural de Belém – Ministério da Cultura

Local: Centro Cultural de Belém (Lisboa)

Datas: 02/2005 - 03/2005

Curso intensivo “Arte em Portugal – Século XX”

Nome da organização: Centro Cultural de Belém – Ministério da Cultura

Local: Centro Cultural de Belém (Lisboa)

Datas: 01/08/2005 - 12/08/2005

Seminário “Arte contemporânea – A actualidade a partir dos anos 60 e 70”

Nome da organização: Serviço educativo do Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz

Local: Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz (CAE)

Datas: 14/01/2005

Programa completo (seminário e debates) do “Encontro arte e comunicação – novos media novas práticas”

Nome da organização: CECL – Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens

Local: Centro Cultural de Belém (Lisboa)

Datas: 02 e 4/06/2005

2006

Curso “História da pintura portuguesa na 1ª Metade do século XX”

Nome da organização: Serviço educativo do Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz

Local: Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz (CAE)

Datas: 6, 13, 20 e 27/05/2006

Curso “História da pintura portuguesa na 2ª Metade do século XX”

Nome da organização: Serviço educativo do Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz

Local: Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz (CAE)

Datas: 3, 10, 17 e 24/06/2006

2007

Seminário “Potencialidades e Aplicações Práticas de Ferramentas Informáticas: SPSS, NUD*IST, EndNote, B-ON”

“Pesquisa, análise, compreensão e gestão da informação no Ensino Superior – P.A.C.G.I.”

Nome da organização: Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade de Aveiro

Local: Universidade de Aveiro

Datas: 24/10/2007

Curso Introdutório de edição de texto científico/técnico em LaTeX

“Pesquisa, análise, compreensão e gestão da informação no Ensino Superior – P.A.C.G.I.”

Nome da organização: Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade de Aveiro

Local: Universidade de Aveiro

Datas: 19/12/2007

2008

Designação: Simpósio "Afectividade a ostracizada"

Nome da organização: Departamento de Psicologia da Universidade Lusíada, Porto

Local: Universidade Lusíada, Porto

Datas: 10/04/2008 - 11/04/2008

Perspectivas de futuro

As reflexões apresentadas neste trabalho não se pretendem findas ou definitivas, antes representam a possibilidade de estabelecer um ponto de partida para questionamentos futuros, nomeadamente nas relações entre a arte e o público. Portanto, interessará no futuro dar continuidade a alguns dos temas aqui abordados.

«Tornar-se humano», é como disse um dia Albert Camus, a passagem do discurso à acção, usando esta premissa, pretende-se realizar um projecto artístico que permita atestar a ideia axial defendida no trabalho. Será uma perspectiva artística considerada como uma continuidade e demonstração empírica da temática da tese. No fundo é a demonstração prática daquilo que se defende, porque estou convicto que qualquer teoria adquire mais validade se sustentada por uma práxis. Além de se fundar em termos de criação pessoal, esse projecto terá uma vertente de investigação teórica, permitindo cruzar e relacionar os dados recolhidos com os presentes no capítulo V desta tese. Mais do que a procura de respostas e afirmações pretende-se que essa investigação seja fundamentalmente um trabalho de sensibilização do público para novas concepções teórico-práticas.

Outro desiderato é num futuro próximo desenvolver um modelo que traduza a realidade artística, considerando alguns factores determinantes, tais como as realidades interna e externa do humano, factores culturais, etc... Pretende-se um esquema teórico representativo que circunstancie o fenómeno artístico, qualquer que ele seja. Não será com certeza um modelo de comunicação, porque não parece que uma comunicação na arte venha a ser possível no futuro. No sentido da compreensão da arte, isso obrigaria a uma arte para todos e conseqüentemente passaríamos a ter uma nova forma de linguagem (no seu verdadeiro sentido), assente na total descaracterização da arte. Seria uma arte dogmática ou doutrinária ao serviço do poder.

Por fim, desejo colocar-me no panorama artístico actual e desenvolver um trabalho artístico de investigação sobre arte e ciência (arte e tecnologia) que possibilite a participação do público. Desejo tomar contacto com novos domínios científico-tecnológicos, somá-los à minha formação de base artística, e relacioná-los aos conhecimentos adquiridos nesta tese, mormente aqueles que questionam a tríade artística e

que assentam nas relações que se estabelecem entre o criador e o fruidor, e entre este e a obra.

Bibliografia

AA. VV. – **L’Oeuvre d’art & l’imagination**. Paris: Librairie Hachette, imp. 1970. (Textes et Documents Philosophiques).

AA. VV. – **Art now**. Colónia: Taschen, 2002.

AA. VV. – **Impressionismo**. Colónia [et al.]: Taschen, 2006.

AA. VV. – **L’Art et l’homme**. 2ª ed. Paris: Larousse, 1957-1961. 3 vol.

AA. VV., Catálogo da exposição **Anos 80**. Realizada na Culturgest, de 12 de Maio a 31 de Agosto de 1998. Lisboa: Culturgest, 1998.

AA. VV. Catálogo da exposição **Fernando Lanhas** realizada no Museu de Serralves, de 10 de Abril a 17 de Junho de 2001. Porto: ASA, 2001.

AA. VV., Catálogo da exposição **Ilya Kabakov: C’est ici que nous vivons**, realizada no Forum do Centro nacional de arte e de cultura Georges Pompidou, de 17 Maio a 4 de Setembro 1995. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.

AA. VV. Catálogo da exposição **KWY Paris 1958-1968** realizada no CCB [Centro Cultural de Belém], de 16 de Março a 22 de Julho de 2001. Lisboa: CCB, 2001.

AA. VV. Catálogo da exposição **Noronha da Costa revisitado, 1965-1983** realizada no Centro Cultural de Belém, de 7 de Novembro de 2003 a 19 de Fevereiro de 2004. Lisboa: ASA [etc.], 2003.

AA. VV., Catálogo da exposição **O novo alfabeto**, de Franz Erhard Walther, realizado no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, de 20 de Março a 15 de Junho de 2003. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 2003.

AA. VV., **Esthétique des arts médiatiques**. Sainte-Foy [Quebec]: Université du Quebec, 1995. 2 vol. (Esthétique).

ABERCROMBIE, Margaret – **The anatomy of judgement: An investigation into the processes of perception and reasoning**. Londres: Hutchinson, 1960.

ADORNO, Theodor – **Experiência e criação artística**. Lisboa: Edições 70, imp. 2003. (Arte & Comunicação; 81).

_____ **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970. (Arte & Comunicação; 14)

AGÚNDEZ GARCÍA, José António – **10 Happenings de Wolf Vostell**. 1ª ed. Mérida [etc.]: Editora Regional de Extermadura [etc.], 1999.

ALBERS, Joseph – **Interaction of color**. New Haven [etc.]: Yale University Press, 1963.

ALMEIDA, Aires – **O valor cognitivo da arte**. Lisboa: Faculdade de Letras, 2005. Tese de Mestrado em Filosofia da Linguagem e da Consciência apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ALMEIDA, Bernardo Pinto – **As imagens e as coisas**. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____ **Espaço de representação e lugar do espectador**. Braga: Universidade do Minho, 1992. Tese de Doutoramento em Estética e História da Arte apresentada ao Instituto de História e Ciências Sociais da Universidade do Minho.

_____ **O plano da imagem**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. (Arte e Produção; 11).

ALVES, José Augusto; CAMPOS, Pedro; BRITO, Pedro Quelhas – **O futuro da internet: estado da arte e tendência de evolução**. Matosinhos: Centro Atlântico, 1999. (Desafios).

AMEY, Claude – **Expérience esthétique et agir communicationnel: autour de Habermas et l'esthétique** [Em linha]. Paris: Multitudes, Junho 1990. [Consult. 24 Mar. 2004]. Disponível em WWW:<URL:http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1533>.

AMPÈRE, André-Marie – **Essai sur la philosophie des sciences, ou exposition analytique d'une classification naturelle de toutes les connaissances humaines**. Paris: Bachelier, 1834.

ANDRÉS, Maria Helena – **Vivência e arte**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1966.

ARANTES, Priscila, **Tudo o que é sólido, derrete – da estética da forma à estética do fluxo**. In Encontro da Compós, 16, na UTP [Universidade Tuiuti do Paraná], Curitiba/PR. “Estéticas da Comunicação”. Curitiba: Compôs [Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação], 2007. Disponível em versão Postscript em: <URL: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_233.pdf>.

ARASSE, Daniel – **On n’y voit rien - descriptions**. Paris: Denoël, imp. 2003. (Folio/Essais; 417).

ARAÚJO, Kátia Silva – **Morte da arte? O tema do fim da arte nos cursos de estética de Hegel**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2006. Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

ARGAN, Giulio Carlo – **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. (Imprensa Universitária; 66).

ARISTÓTELES – **Art rhétorique et art poétique**. Paris: Librairie Granier Frères, imp. 1944. (Classiques Garnier).

_____ **De l'âme**. 2ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1995. (Universités de France).

_____ **Poética**. trad. de Eudoro de Sousa. 4ª ed. Lisboa: Edições IN-CM [Imprensa Nacional-Casa da moeda], D.L. 1994 (Estudos gerais/Série Universitária. Clássicos de filosofia).

_____ **Retórica**. Lisboa: Edições IN-CM [Imprensa Nacional-Casa da moeda], 1998. (Estudos gerais. Série Universitária. Clássicos de filosofia).

ARNHEIM, Rudolf – **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2001.

_____ **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (coleção a).

_____ **Para uma psicologia da arte. Arte e entropia**. Lisboa: Dinalivros, 1997. (Saber Mais).

Arquitectura e Vida. Lisboa: Loja da Imagem. (Set. 2000), nº 8.

ARTnews. Nova Iorque: ARTnews. (verão de 1957), nº 4.

ASCOTT, Roy – **Arte emergente: interactiva, tecnoética, e úmida**; trad. Cléria Maria Costa. In ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 1, Brasília. “Imaginário, real, virtual”. Brasília: IdA [Instituto de Artes/UnB], 1999. pp. 9-29.

ATTALLAH, Paul – **Théories de la communication: histoire, contexte, pouvoir**. Quebec: Télé-Université, 1997. (Communication et Société).

_____ **Théories de la communication: sens, sujets, savoirs**. Quebec: Télé-Université, 1994. (Communication et Société).

AUGUSTO FRANÇA, José – **(In)Definições de cultura**. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

AVOCAT, M. L. – **Dictionnaire portatif des beaux-arts**. Paris: Veuve Estienne & Fils, 1752.

AZEVEDO, Maria Isabel – **A luz como material plástico**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. Tese de Doutoramento em Estudos de Arte apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

BACHELARD, Gaston – **L’Air et les songes: essai sur l’imagination du mouvement**. Paris: José Corti, 1998. (Le livre de poche).

_____ **L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière**. Paris: José Corti, 1992.

BAECKER, Dirk – **O endereçamento da arte**; trad. Mônica Fichtner [Em linha]. [Consult. Set. 2008]. Disponível em

WWW:<URL:http://www.ufrgs.br/setordealemao/projetos_pesquisa/michael_korfmann/teoria_dos_sistemas_o_enderecamento_da_arte.pdf>. Original publicado em BAECKER, Dirk – Die Adresse der Kunst. In: FOHRMANN, Jürgen; MÜLLER, Harro (Hrsg.) – **Systemtheorie der literatur**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996.

BARBOSA, Pedro – **Arte, comunicação & semiótica**. Porto: UFP [Universidade Fernando Pessoa], 2002.

_____ **Metamorfoses do real: arte, imaginário e conhecimento estético**. Porto: Afrontamento, 1993.

BARNES, Rachel [et al.] – **O livro da arte do século XX**. 1ª ed. Lisboa: Texto Editora, 1999.

BARRY, Gerald [et al.] – **O mundo do homem**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1969. Vol. VII [Os meios de expressão].

BARTHES, Roland – **Éléments de sémiologie. Communications**. Paris: Seuil. nº 4, (1964), pp. 91-144.

- _____ L'effet de réel. **Communications**. Paris: Seuil. n° 11, (1968), pp. 84-89.
- _____ **Mythologies**. Paris: Seuil, 1957. (Points; 10).
- _____ **O grau zero da escrita seguido de elementos de semiologia**. Lisboa: Edições 70, 1981. (Signos; 3).
- _____ **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, imp. 1984. (Signos; 42).
- _____ **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984. (Signos; 44).
- _____ Rhétorique de l'image. **Communications**. Paris: Seuil. n° 4, (1964), pp. 40-51.
- BÁRTOLO, José – **Corpo e sentido - estudos intersemióticos** [Em linha]. Covilhã: Livros Labcom, 2007. [Consult. 14 Dez. 2007]. (Estudos em comunicação). Disponível em WWW:<URL:http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/pdfs/bartolo-jose-corpo-e-sentido.pdf>.
- BASTOS, Paulo Bernardino – **Intersecção das novas tecnologias na criação da imagem nas artes plásticas no final do séc. XX: a imagem, a tecnologia e a arte**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2000. Tese de doutoramento em Estudos de Arte apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- BATAILLE, Georges – **Lascaux ou la naissance de l'art - La peinture pré-historique**. Genebra: Skira, 1980.
- BATCHEN, Geoffrey – **Burning with desire: the conception of photography**. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles – **O pintor da vida moderna**. Lisboa: Vega, 1993. (Passagens; 16).
- _____ **Salon de 1859**. [Em linha]. [S.l.]: baudelaire.litteratura.com. [Consult. 23 Fev. 2005]. Cap. IV [Le gouvernement de l'imagination]. [Consult. 23 Fev. 2005]. Disponível em WWW:URL:http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=4&s=>.
- BAUDRILLARD, Jean – **A sociedade de consumo**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2007. (Arte & Comunicação; 54).
- _____ **L'Échange symbolique et la mort**. Paris: Gallimard, 1976. (Bibliothèque des sciences humaines).
- _____ **Le complot de l'art: illusion et desillusion esthétiques**. Paris: Sens & Tonka, 1997.
- BAUDRY, Yves – **Sémiologie d'une photographie, l'imprévu et le visible**. Paris: Armand Colin, 1997. (Communication et Langages; 111).
- BAYER, Raymond – **História da estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979. (Imprensa Universitária; 12).
- BAYLON, Christian; MIGNOT, Xavier – **La communication**. Paris: Nathan, 1991. (FAC. Linguistique).
- BECKETT, Wendy – **História da pintura**. [S.l.]: Livros e Livros, D.L. 1995.

- BELTING, Hans – **L’histoire de l’art est-elle fini?**. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.
- BENJAMIN, Walter – **Sobre arte, técnica linguagem e política**. Lisboa: Relógio D’Água, 1992. (Antropos).
- BENVENISTE, Emile – **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Companhia Editora, 1976. (Biblioteca Universitária. Letras e linguística; 8).
- BERELSON, Bernard – The State of Communication Research. **Public Opinion Quarterly**. Cary [EUA]: Oxford University Press. Vol. XXIII, (1959), pp. 1-17.
- BERGER, John – **Modos de ver**, Lisboa: Edições 70, 1980. (Arte & Comunicação; 3).
- BERGER, René – **Art et communication**. Paris: Casterman, 1972. (Mutations. Orientations; 18).
- BERNAYS, Edward – **Propaganda**. Nova Iorque: Horace Liveright, 1928.
- BERTALANFFY, Ludwig von – **Théorie générale des systèmes**. Paris: Dunod, 1973.
- BEUYS, Joseph – **Par la presente, je n'appartient plus à l'art**. Paris: L'Arche, 1995.
- BIZET, Ange – **Image graphique, image langage**. Paris: Armand Colin, 1993. (Communication et Langages; 103).
- BLANCHOT, Maurice – **A conversa infinita**. São Paulo: Editora Escuta, 2001.
- BLOCH, Susana – **Emotions et communication: le cas de l'acteur approche psychophysiologique**. In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. “Art et communication”. Paris: Osiris, 1986. pp. 67-71.
- BOUGNOUX, Daniel – **La communication contre l'information**. Paris: Hachette, 1995.
- BOULEAU, Charles – **Charpentes: la géométrie secrète des peintres**. Paris: Seuil, 1981.
- BOURDIEU, Pierre – **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996. (Biblioteca do século; 3).
- _____ Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique. **Revue Internationale des Sciences Sociales**. Paris: Éditions Erès; UNESCO. Vol. XX, n° 4, (1968), pp. 640-644.
- _____ **L’Amour de l’art**. Paris: Éditions de Minuit, 1968.
- BOURRIAUD, Nicolas – **Esthétique relationnelle**. Paris: Presses du Réel, 2001. (Documents sur l’art).
- BRETON, André – **Clair de terre. Précédé de Mont de piété, Suivi de Le revolver a cheveux blancs et de L'air de l'eau**. Paris: Gallimard, D.L. 1976.
- _____ **Manifestos do Surrealismo**. 4ª ed. Lisboa: Edições Salamandra, imp. 1993. (Minotauro; 1).

BRETON, Philippe – **A Utopia da comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, D.L. 1994. (Epistemologia e Sociedade; 11).

_____ **L'explosion de la communication: la naissance d'une nouvelle idéologie**. Paris: La Découverte, 1993. (Sciences et Société).

BURGELIN, Olivier – Échange et déflation dans le système culturel. **Communications**. Paris: Seuil. n° 11, (1968). pp. 122-140.

BURGIN, Victor – **The end of art theory**. Londres: Macmillan, 1986.

BUTLER, Adam; CLEAVE, Claire Van; STIRLING, Susan – **O livro da arte**. 2ª ed. Lisboa: Texto Editora, 2000.

CADAVIECO, Fombona Javier – **Diseño de informativos en televisión: estudio y análisis de categorías y variables**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la información, 1996. Tese de doutoramento apresentada no Departamento de Periodismo II, da Universidad Complutense de Madrid (Estructura y Tecnología de la Información).

CALABRESE, Omar – **A linguagem da arte**. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1986. (Dimensões; 19).

_____ **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, imp. 1997. (Arte & Comunicação; 64).

CALHEIROS, Luís – **Feio e modernidade em Portugal** [Em linha]. [S.l.: s.n.], 2005. [Consult. 22 Dez. 2006]. Disponível em WWW:<URL:http://www.ipv.pt/millennium/15_pers4.htm>

CAMPOS, Augusto de – **Verso, reverso, controverso**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Signos; 6).

CANTRIL, Hadley – **The psychology of social movements**. Nova Iorque: Wiley, 1941

CARAÇA, João – O canto das cigarras. **Jornal de Letras Artes e Ideias**. (21 Ago. 2002). p. 34.

CARNOT, Nicolas Léonard – **Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres a développer cette puissance**. Paris: Bachelier, 1824.

CASTRO, Gabriela – **O simbolismo na criação artística e na obra de arte**. In JORNADA DE ESTUDOS FILOSÓFICOS E TEMAS LIVRES, 4, Ponta Delgada. “Arquipélago”. Ponta Delgada: Centro de Estudos Filosóficos, 1998. (Filosófica; 6), pp. 177-185.

CAUNE, Jean – **Esthétique de la communication**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1997. (Que Sais-je?; 3259).

CENNINI, Cennino – **Traité de la peinture**. Paris: Mottez, 1858.

CENTENO, Maria João – **O conceito de interação na obra de Gregory Bateson**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. (Comunicação & Linguagens), pp. 1107-1113.

CHAKOTIN, Serge – **The rape of the masses: the psychology of totalitarian political propaganda**. Nova Iorque: Haskell House Publishers, 1971.

CHARBONNIER, Georges – **Entretiens avec Claude Lévi-Strauss**. Paris: Librairie Plon René/Julliard, D.L. 1969. (10|18; 441).

CHUVA VASCO, Nuno – **A afectividade na tríade artística. Promoção de um humano mais enriquecido**. In SIMPÓSIO SOBRE A AFECTIVIDADE, Porto. “Afectividade, a ostracizada”. Porto: [no prelo].

_____ **Holografia: Palimpsestos de realidades existenciais** [Em linha]. In CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 5, Braga. “Comunicação e cidadania”. Braga: SOPCOM [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação], 2008. ISBN 978-989-95500-1-8. pp. 1580-1582. Disponível em WWW:<URL:http://lasics.uminho.pt/ojs/index.php/5sopcom/article/viewFile/144/140>.

_____ **Uma Objectividade elementar para uma subjectividade artística**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, Aveiro. “Repensar os Media: novos contextos da Comunicação e da Informação”, [Actas em CD-ROM]. Aveiro: SOPCOM [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação], 2005. ISBN 972-789-163-2. pp. 107-118. Também disponível em WWW:<URL:http://www.bocc.ubi.pt/pag/vasco-oliveira-santos-objectividade%20elementar-subjectividade%20artistica.pdf>.

CLOUTIER, Jean – **A era do emerec ou a comunicação áudio-scripto-visual na hora dos self-media**. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Tecnologia Educativa, 1975.

_____ **Petit traité de communication: EMEREC à l’heure des technologies numériques**. Reillanne [França]: Atelier Penousseaux, cop. 2001.

COCHOFEL, João José – **Iniciação estética**. Lisboa: Publicações Europa-America, 1958. (Saber).

COELHO NETTO, J. Teixeira – **Introdução à teoria da informação estética**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____ **Semiótica, informação e comunicação: diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates; 168).

_____ **Semiótica, informação, comunicação: diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates; 168).

COLÓQUIO, 1, Sorbonne – **Art et communication**. Paris: Osiris, 1986.

CoMA – Colectivo de mestrado em artes. Brasília: IdA [Instituto de Artes/UnB]. 2005, Ano 2, nº 2 [Arte e conhecimento].

CoMA – Colectivo de mestrado em artes. Brasília: Programa de pós-graduação em arte/UnB. Set. 2004, Ano 1, nº 1.

COMBALÍA, Victoria – **La poética de lo neutro**. 1ª ed. Barcelona: Random House Mondadori, 2005. (DeBolsillo; 124).

CONDE, Idalina – **Desentendimento revisitado**. In ENCONTRO DO OBSERVATÓRIO DAS ACTIVIDADES CULTURAIS, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. “Públicos da Cultura”. Lisboa: OAC [Observatório das Actividades Culturais], 2004. pp. 173-197.

_____ O sentido do desentendimento – Nas bienais de Cerveira: arte, artistas e público. **Sociologia – Problemas e práticas**. Lisboa: Publicações Europa-América. nº 2, (Mai. 1987). pp. 47-68.

CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30, Santos, 29 Agosto a 2 Setembro de 2007 – **Mercado e comunicação na sociedade digital**. [Actas em CD-ROM]. Santos: Intercom [Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação], 2007. ISBN 978-85-88537-26-6.

CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa, 22-24 de Março de 1999 – **As ciências da comunicação na viragem do século**. Lisboa: Vega [etc.], 2002. (Comunicação & Linguagens).

CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 3, Covilhã, 21-24 de Abril de 2004. Covilhã: UBI [Universidade da Beira Interior], 2005, 2007. 4 vol. [**Vol. I: Estética e tecnologias da imagem; Vol. II: Teorias e estratégias discursivas; Vol. III: Visões disciplinares; Vol. IV: Campos da comunicação**]. (Estados da arte). Também disponível em versão Postscript em: <URL:<http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/pdfs/ACTAS%20VOL%201.pdf>>; <URL:<http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/pdfs/ACTAS%20VOL%202.pdf>>; <URL:<http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/pdfs/ACTAS%20VOL%203.pdf>>; <URL:<http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/pdfs/ACTAS%20VOL%204.pdf>>.

CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, Aveiro, 20-21 de Outubro de 2005 – **Repensar os media: Novos contextos da comunicação e da informação**. [Actas em CD-ROM]. Aveiro: SOPCOM [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação], 2005. ISBN 972-789-163-2.

COSTA, João Bénard – Os filmes que nos vêem/os olhos que nos filmam - Branca de Neve. **O Independente**. (10 Nov. 2000). pp. 64-65.

COSTA, Mario – **Esthétique de la communication et perspective anthropologique**. In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. “Art et communication”. Paris: Osiris, 1986. pp. 27-32.

_____ **O sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.

COUCHOT, Edmond – **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: UFRGS [Universidade Federal do Rio Grande do Sul], 2003.

_____ ; HILLAIRE, Norbert – **L'art numérique: comment la technologie vient au monde de l'art**. Paris: Flammarion, 2002.

CRANE, Diana – **The production of culture - Media and the urban arts**. Newbury Park, [Califórnia]: Sage Publications, 1992.

CRUZ, João Cardoso – **Introdução ao estudo da comunicação: imprensa, cinema, rádio, televisão, redes multimédia**. Lisboa: ISCSP [Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas], 2002.

CRUZ, Maria Teresa – **Arte e experimentação. A tecnociência e os laboratórios da arte**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. (Comunicação & Linguagens). pp. 235-248.

_____ A obra de arte entre dois nomes. O ready-made. **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: Cosmos. nº 10/11 [O corpo, o nome, a escrita], (1990), pp. 117-141.

_____ Arte e media. **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: CECL [Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens]. nº 37 [Arte e comunicação], (2006-2007), pp. 143-148.

_____ Artes visuais e conceito. **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: Cosmos. nº 17/18 [O não verbal em questão], (Jan. 1993), pp. 81-86.

_____ Experiência estética e estetização da experiência. **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: Cosmos. nº 12/13 [A experiência estética], (Jan. 1991), pp. 57-65.

Culture et communication. Paris: Ministério da Cultura e da Comunicação. 1980, nº 28, 29 [Approches de la photographie].

CUNHAL, Álvaro – **A arte, o artista e a sociedade**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

D'AGOSTINHO, Carmelo – **Arte moderna - Uma monstruosidade: análise fria da sua incompreensão e aberrações**. São Paulo: [s.n.], 1968.

DAIX, Pierre – **Nouvelle critique et art moderne**. Paris: Seuil, 1968. (Tel Quel).

DAMÁSIO, António – **Ao encontro de Espinosa - As emoções sociais e a neurologia do sentir**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2004. (Fórum da Ciência; 58).

_____ **O erro de Descartes - emoção, razão e cérebro humano**. 3ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, D.L. 1995. (Fórum da ciência; 29).

_____ **O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000. (Fórum da Ciência; 50).

DAMPÉRAT, Marie-Hélène – **Supports-surfaces: 1966-1974**. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000.

DANTO, Arthur – **Después del fin del arte**. Barcelona: Paidós, 1999.

_____ **L'assujettissement philosophique de l'art**. Paris: Seuil, cop. 1993. (Poétique).

_____ The Artworld. **The Journal of Philosophy**. Nova Iorque: The Journal of Philosophy, Inc.. Vol. 61, nº 19, (Outubro 1964). pp. 571-584.

DEBRAY, Régis – **Cours de médiologie générale**. Paris: Gallimard, 1991. (Bibliothèque des Idées).

DEFLEUR, Melvin Lawrence; BALL-ROKEACH, Sandra – **Teorias da comunicação de massa**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

DELARGE, Jean-Pierre – **Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains**. Paris: Gründ, 2001.

DELEUZE, Gilles – **Qu'est-ce que l'acte de création?**. [Em linha]. [S.l]: webdeleuze, 1987. [Consult. 2 Mar. 2005]. Disponível em

WWW:<URL: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – **O que é a filosofia**. Lisboa: Editorial Presença, 1992. (Biblioteca de textos universitários; 128).

DELEUZES, Gilles; PARNET, Claire – **L'Abécédaire de Gilles Deleuzes** [DVD]. [s. l]: Editions Montparnasse, 2004. 3 DVDs, 453 min.

DENIS, Michel – **Image et cognition**. 2ª ed. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1994. (Psychologie d'Aujourd'hui).

DERRIDA, Jacques – **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 1978. (Champs).

DESCARTES, René – **Discurso do método**. Porto: Porto Editora, D.L. 1992.

DIAKOV, V.; KOVALEV, S. – **História da antiguidade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1976. Vol. III [Roma], (Biblioteca Estampa; 12).

DIAS, Fernando Nogueira – **Sistemas de comunicação de cultura e de conhecimento: Um olhar sociológico**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001. (Epistemologia e Sociedade).

DIAS, Geraldo – **Palavra e imagem: a incorporação de códigos da escrita no trabalho de pintura**. In ENCONTRO A ARTE PESQUISA 2003, Brasília. “A Arte pesquisa”. Brasília: Mestrado em Artes/UnB, 2003. Vol. I, pp. 246-251.

Dicionário da língua portuguesa. 6ª ed. Porto: Porto Editora, 1986.

Dicionário francês/português, português/francês. Porto: Porto Editora, 1988.

Dicionário inglês/português, português/inglês. Porto: Porto Editora, 1985.

DIDEROT, Denis – **Écrit sur l'art et les artistes**. Paris: Hermann, 1967.

DOGUET, Jean-Paul – **L'art comme communication - Pour une re-définition de l'art**. Paris: Armand Colin, 2007.

DOMENACH, Jean-Marie – **La propagande politique**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1973. (Que sais-je?; 448).

DONDIS, Donis – **La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual**. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. (Comunicación visual).

_____ **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

D'OREY, Carmo – **A exemplificação na arte: um estudo sobre Nelson Goodman**. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian] [etc.], 1999. (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).

DORFLES, Gillo – **O devir das artes**. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. (Arte e Sociedade; 7).

DROSTE, Magdalena – **Bauhaus: 1919-1933**. Colónia: Taschen, 2004.

DUARTE, Rodrigo – **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte: UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais], 1998.

DUCHAMP, Marcel – **Duchamp du signe - Ecrit**. Paris: Flammarion, D.L. 1976.

_____ **O acto criativo**. Lisboa: Água Forte, 1997.

DUFRENNE, Mikel – **A estética e as ciências da arte**. Lisboa: Bertrand, 1982. Vol. I, (Ciências Sociais e Humanas; 26).

_____ **A estética e as ciências da arte**. Lisboa: Bertrand, 1982. Vol. II, (Ciências Sociais e Humanas; 27).

_____ **Esthétique et philosophie**. Paris: Klincksieck, 1980. Vol. I.

_____ **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1967. Vol. I [L'object esthétique].

_____ **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1967. Vol. II [La perception esthétique].

DURAND, Gilbert – **A imaginação simbólica**, Lisboa: Edições 70, 1995. (Perspectivas do Homem; 45).

DYENS, Maurice – L'identification et l'implosion, l'explosion et les tentatives d'émergence de l'holographie artistique de 1984 à 1993. In AA. VV. – **Esthétique des arts médiatiques**. Sainte-Foy [Quebec]: Université du Quebec, 1995. Vol. I. pp. 131-155.

ECO, Umberto – **A definição da arte**. Lisboa: Edições 70, 2000. (Arte & Comunicação; 13).

_____ **Arte e beleza na estética medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____ **História da beleza**, Lisboa: Difel, 2004. (Álbuns Ilustrados).

_____ **História do feio**. Lisboa: Difel, 2007. (Álbuns Ilustrados).

_____ **O signo**, 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença, imp. 1985. (Biblioteca de Textos Universitários; 45).

_____ **Obra aberta**. Lisboa: Difel, 1989. (Documento e Ensaio).

_____ **Os limites da interpretação**. Lisboa: Difel, 1990. (Documento e Ensaio).

_____ **Sémiologie des messages visuels. Communications**. Paris: Seuil. n° 15, (1970).

_____ **Tratado geral de semiótica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva. (Estudos; 73).

EHRlich, Marie-France; TARDIEU, Hubert; CAVAZA, Marc – **Les modèles mentaux. Approche cognitive des representations**. Paris: Masson, 1993.

ENCONTRO A ARTE PESQUISA 2003, Brasília, 25-28 de Junho de 2003 – **A Arte pesquisa**. Brasília: Mestrado em Artes/UnB, 2003. 2 vol.

ENCONTRO DO OBSERVATÓRIO DAS ACTIVIDADES CULTURAIS, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 24-25 de Novembro de 2003 – **Públicos da Cultura**. Lisboa: OAC [Observatório das Actividades Culturais], 2004.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 1, Brasília, 31 de Agosto a 2 Setembro de 1999 – **Imaginário, real, virtual**. Brasília: IdA [Instituto de Artes/UnB], 1999.

ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13, Brasília, 10-13 de Novembro de 2004 – **Arte em pesquisa: especificidades**. Brasília: Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. 2 vol.

Entrevista de Francisco Cardoso Lima a André Rangel [Artista/Professor], **Arte, ciência e tecnologia**, Porto, 23 Abr. 2005. [Consult. 21 Out. 2005]. Disponível em WWW:<URL:http://www.clinik.net/ua/act/andre_rangel.pdf>.

Entrevista de José Sousa Machado e Pedro Teixeira Neves a Pedro Cabrita Reis [artista plástico] – **Realidades utópicas**. In “Arte Ibérica”. Lisboa: Edições Arrábida, nº 30, (Fev. de 2000), pp. 68-74.

Entrevista de Vanessa Rato a Julião Sarmento [artista plástico], aquando da exposição colectiva **Arte de Portugal**, no Kunst Museum em Bona [Alemanha], in “Público”. (27 Mar. 1999). p. 30.

ESCARPIT, Robert – **Théorie générale de l'information et de la communication**. Paris: Hachette, 1976. (Langue, linguistique, communication).

ESCOUBAS, Eliane – A obra de arte como comunicação não verbal. **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: Cosmos. nº 17/18 [O não verbal em questão], (Jan. 1993). pp. 55-60.

FABRE, Maurice – **História da comunicação**. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980. (Problemas sociais).

FÉLIBIEN, André – **Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes**. Paris: Les Belles lettres, 1987.

FERRATER MORA, José – **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

FERREIRA, António – **Dicionário de latim-português**. Porto: Porto Editora, 1997.

_____ **Dicionário de português-latim**. Porto: Porto Editora, 1997.

FERREIRA, António Quadros – **Painéis das gares marítimas de Lisboa - Análise e recepção da modernidade em Almada Negreiros**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

FERREIRA, Gil Baptista – **Como um choro a que faltam lágrimas** [Em linha]. [S.l.]: BOCC [Biblioteca on-line de ciências da comunicação], Junho 2000. [Consult. 12 Jun. 2005]. Disponível em WWW:<URL:http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferreira-gil-arte-interpretacao.pdf>.

FIELD, D. – **Leonardo da Vinci**. Hertfordshire, Inglaterra: Regency House, 2005.

FIELL, Charlotte; FIELL, Peter – **1000 Chairs**. Colónia: Taschen, 2005.

FISCHER, Hervé – **Art et communication marginale I**. Paris: Balland, 1974.

_____ **Art et communication marginale II**. Genebra: Écart, 1977.

_____ **L'Histoire de l'art est terminée**. Paris: Balland, 1981. Também disponível em versão HTML em:

<http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art_sociologique.pdf>.

_____ **Théorie de l'art sociologique**. Paris: Casterman, 1977. (Synthèses contemporaines). Também disponível em versão HTML em:

<http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art_sociologique.pdf>.

FISKE, John – **Introdução ao estudo da comunicação**. 5ª ed. Porto: Asa, 1999.

FLICHY, Patrice – **Une histoire de la communication moderne: Espace public et vie privée**. Paris: La Découverte & Syros, 1997. (Sciences humaines et sociales; 24).

FLORES, Victor Manuel – **Minimalismo e pós-minimalismo** [Em linha]. Covilhã: Livros Labcom, 2007. [Consult. 23 Out. 2007]. (Estados da arte). Disponível em WWW:<[URL:http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/pdfs/flores-victor-minimalismo-pos-minimalismo.pdf](http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/pdfs/flores-victor-minimalismo-pos-minimalismo.pdf)>.

FOREST, Fred – Manifeste pour une esthétique de la communication. In AA. VV. – **Esthétique des arts médiatiques**. Sainte-Foy [Quebec]: Université du Quebec, 1995. Vol. I. pp. 25-62.

_____ **Pour une esthétique de la communication**. In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. “Art et communication”. Paris: Osiris, 1986. pp. 55-60.

FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981. (Ensino Superior).

_____ **O que é um autor?**. Lisboa: Vega, 1992. (Passagens; 6).

FRANCASTEL, Pierre – **Études de sociologie de l'art**. Paris: Denoël-Gonthier, 1985. (Bibliothèque médiations; 74).

_____ **Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique**. Paris: Denoël-Gonthier, 1977 (Œuvres; 1).

FRANCÈS, Robert – **A percepção**. Porto: Rés Editora, 1997. (Cultura geral).

FREUD, Sigmund – **Psychopathologie de la vie quotidienne, application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie quotidienne**. Paris: Payot, 1975.

FRUTIGER, Adrian – **Signos, símbolos, marcas, señaes**. 8ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FURTADO, Fernando – Estética e comunicação de massa: uma introdução. **Revista de Biblioteconomia & Comunicação**. Porto Alegre: UFRGS [Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Vol. VI, (1994). pp. 131-141.

GABLIK, Suzi – **Le Modernisme et son ombre**. Paris: Thames & Udson, 1997.

GADAMER, Hans-Georg – **l'Art de comprendre**. Paris: Aubier-Montaigne, D.L. 1991. Vol. 2 [Écrit II: herméneutique et champ de l'expérience humaine], (Bibliothèque philosophique). p. 17.

GAGE, John – **Color y cultura**. Madrid: Siruela, 1997.

GAUTHIER, Yvon; RICHER, Simon – **L'activité symbolique et l'apprentissage scolaire en milieux favorisé et défavorisé**. Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 1977.

GAUTIER, Théophile – **Mademoiselle de Maupin**. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895.

GENETTE, Gérard – **L'œuvre de l'art**. Paris: Seuil, 1994. Vol. I [Immanence et transcendance], (Poétique).

_____ **Palimpsestes – La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982. (poétique).

GERVEREAU, Laurent – **Ver, compreender, analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2007. (Arte & comunicação; 89).

GIBSON, Michael – **Simbolismo**. Colónia [et al.]: Taschen, 2006.

GIL, Fernando – **Mimesis e negação**. Lisboa: IN-CM [Imprensa Nacional-Casa da moeda], 1984.

GIL, José – A confusão como conceito In AA. VV., Catálogo da exposição **Anos 80**. Realizada na Culturgest [Lisboa], de 12 de Maio a 31 de Agosto de 1998. Lisboa: Culturgest, 1998, pp. 45-56.

_____ **A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

GOMBRICH, Ernst – **Norma e forma - estudos sobre a arte da renascença**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990. (Colecção a).

GOMES, Helder – **Relativismo axiológico e arte contemporânea. De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto. Critérios de recepção crítica das obras de arte**. Porto: Afrontamento, 2004. (Biblioteca de Filosofia; 7).

GONÇALVES, Flávio – **História da arte - iconografia e crítica**. Lisboa: IN-CM [Imprensa Nacional-Casa da moeda], imp. 1990.

GOODMAN, Nelson – **L'Art en théorie et en action**. Paris: L'Éclat, 1996. (Tiré à part).

_____ **Languages of art: an approach to a theory of symbols**. Indianapolis: Hackett, 1976.

_____ **Modos de fazer mundos**. Porto: ASA, 1995. (Argumentos: biblioteca do pensamento contemporâneo).

GOULART, Fernanda Guimarães – **Entre a comunicação e a arte: experiência estética e vida ordinária em Calle, Dias e Riedweg**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2005. Tese de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do Programa e Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

GOURDON, Anne-Marie – Le public du théâtre et sa perception. **Théâtre/Public**. Paris: Théâtre de Gennevilliers. n° 55, (1984).

GRAZ, Reinhard – Não há mais nada para ver.... **NADA**. Lisboa: Urbanidade Real. n° 3, (2004), pp. 114, 115.

GREENBERG, Clement – Modernist painting. In HARRISON, Charles, e WOOD, Paul [ed.] – **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford [etc.]: Blackwell Publishers, 1999. pp. 754-760.

GRIFFIN, Em – **A first look at communication theory**. 3ª ed. Nova Iorque: McGraw Hill Companies, 1997.

GROUPE μ [Edeline, Francis; Klinkenberg, Jean-marie; Minguet, Philippe] – **Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image**. Paris: Seuil, 1992 (La Couleurs des Idées).

GUIMARÃES, César – O campo da comunicação e a experiência estética. In WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ione; HOHLFELDT, António – **Tensões e objetos da pesquisa em comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

GUIMARÃES, Fernando – Do modernismo à “morte da arte”. **Jornal de Letras Artes e Ideias**. (3 Out. 2001). p. 20.

_____ Modernidade e legitimação. **Jornal de Letras Artes e Ideias**. (18 Set. 2002). p. 21.

GUIRAUD, Pierre – **A semiologia**. 4ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

HABERMAS, Jürgen – **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. (Biblioteca tempo universitário; n° 84).

_____ **De l'éthique de la discussion**. Paris: Editions du Cerf, 1992. (Passages).

HARRISON, Charles; WOOD, Paul [ed.] – **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford [etc.]: Blackwell Publishers, 1999.

HARVEY, Pierre-Léonard – **Ciberespaço e comunática - Apropriação, redes, grupos virtuais**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001. (Epistemologia e Sociedade).

HEGEL, Georg Friedrich. – **Estética**. Lisboa: Guimarães & Cª. Editores, 1952-1953. Vol. I [A ideia e o ideal], Vol. II, [O belo artístico ou o ideal], (Filosofia e ensaios).

HEIDEGGER, Martin – **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1992. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea; 12).

HENCKMANN, Wolfhart [et al] – **Diccionario de estética**. 1ª ed. Barcelona: Crítica, 1998. (Crítica/Filosofia; 32).

HESS, Walter – **Documentos para a compreensão da pintura moderna**. 2ª ed. Lisboa: Livros do Brasil, 1989.

HOCHBERG, Julian; McALISTER, Edward – A quantitative approach, to figural “goodness”. **Journal of experimental psychology**. Washington: APA [American Psychological Association]. Vol. 46, (Nov. 1953), pp. 361-364.

HOUAISS, António – **Dicionário electrónico Houaiss** [CD-ROM]. Rio de Janeiro: Objectiva, 2007. Versão 2.0.

HUISMAN, Denis – **L'incommunication: essai sur quelques effets pléthoriques abusifs ou pervers de la communication actuelle**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1985. (Problèmes & Controverses).

HUTCHEON, Linda – Fringe interference: postmodern border tensions. **Style Journal**. Illinois: Northern Illinois University. Vol. XXII, nº 2, (1988), pp. 299-323.

HUYGHE, René – **O poder da imagem**. Lisboa: Edições 70, D.L. 1998. (Arte & Comunicação; 29).

_____ **Sentido e destino da arte**. Lisboa: Edições 70, . Vol I, (Arte & Comunicação; 31).

_____ **Sentido e destino da arte**. Lisboa: Edições 70, . Vol II, (Arte & Comunicação; 32).

ILHARCO, Fernando – **Newton e Yavlinsky: Uma análise hermenêutica e autopoietica sobre imprevisibilidade e conhecimento** [Em linha]. Lisboa: UCP [Universidade Católica Portuguesa], 2005. [Consult. 14 Mar. 2006]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.ucp.pt/site/resources/documents/FCH/F%20Ilharco/Newton%20e%20Yavlinsky%20Sopcom%2041.pdf>>.

IMDAHL, Max – **Couleur: les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay**. Paris: Maison des sciences de l'homme, 1996.

INGARDEN, Roman – **A obra de arte literária**. 3ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 1965.

JACKSON-SMITH, Posy – En perspective. Histoire du développement de l'holographie de 1947 à 1982. In AA.VV. – **Esthétique des arts médiatiques**. Sainte-Foy [Quebec]: Université du Quebec, 1995. Vol. I. pp. 115-129.

JACQUES, Francis – **L'espace logique de l'interlocution**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1985. (Philosophie d'Aujourd'hui).

JAKOBSON, Roman – **Essais de linguistique générale: les fondations du langage**. Paris: Éditions de Minuit, 1963. (Arguments; 14).

_____ **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.

JANSON, Horst – **História da arte**. 6ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 1998.

JAUSS, Hans Robert – **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.

JEAN-PAUL, Sartre – **L'imaginaire: psychologie, phénoménologie de l'imagination**, Paris: Gallimard, 1998. (Folio/Essais; 47).

JIMENEZ, Marc – **La critique. Crise de l'art ou consensus culturel ?**. Paris: Klincksieck, 1995. (Esthétique).

_____ **La querelle de l'art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.

JOLY, Martine – **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, imp. 2003. (Arte & Comunicação; 80).

_____ **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 1994.

Jornal de Letras Artes e Ideias. (3 Out. 2001, 21 Ago. 2002, 4 Set. 2002, 18 Set. 2002).

KABAKOV, Ilya – L'installation totale. In AA. VV., catálogo da exposição **Ilya Kabakov: C'est ici que nous vivons**, realizada no Forum do Centro nacional de arte e de cultura Georges Pompidou, de 17 Maio a 4 de Setembro 1995. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995. pp. 26-28.

KANDINSKY, Wassily – **Do espiritual na arte**. 3ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998. (Arte e Sociedade; 6).

KANT, Emmanuel – **Anthropologie du point de vue pragmatique**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970. (Bibliothèque des Textes Philosophiques).

_____ **Crítica da razão pura**. 4ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 1997. (textos clássicos).

_____ **Critique de la faculté de juger**. 3ª ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974. (Bibliothèque des Textes Philosophiques).

KERN, Maria – **Historiografia da arte e o debate sobre a crise da disciplina**. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13, Brasília. "Arte em pesquisa: especificidades". Brasília: Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. Vol. I, pp. 205-211.

KIERKEGAARD, Sören – **Les miettes philosophiques**. Paris: Seuil, 1967.

_____ **Post-scriptum aux miettes philosophiques**. Paris: Gallimard, 1989.

KIVY, Peter – **Introduction to a philosophy of music**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

KLOSSOWSKI, Pierre – **La ressemblance**. Marselha: André Dimanche, 1984.

KOFFKA, Kurt – **Principles of gestalt psychology**. Nova Iorque: Harcourt Brace, 1935.

KORZYBSKI, Alfred – **Manhood of humanity: the science and art of human engineering**. Montana: Kessinger Publishing, 2004. Também disponível em versão HTML em: <<http://books.google.com/books?id=7tY4DznBrYAC&printsec=frontcover&dq=Manhood+of+Humanity:+The+Science+and+Art+of+Human+Engineering&hl=pt-PT&sig=VlxeR07P5U02iMcu2uTSrXKhXOU#PPP1,M1>>.

KUHN, Samuel Thomas – **The structure of scientific revolutions**. 3ª ed. Chicago [etc.]: The University Chicago Press, 1996.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark – **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein – **Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology**. Oxford: Blackwell, 2003.

LAMING-EMPERAIRE, Annette – **La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications**. Paris : A. & J. Picard & Cie, 1962.

LANGER, Susanne – **Feeling and form: a theory of art developed from philosophy in a new key**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1953.

_____ **Problems of art: ten philosophical lectures**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1957.

LARSEN, Lars Bang [et al.] – **A arte na viragem do milénio**. Colónia: Taschen, 1999.

LASSWELL, Harold Dwight – **Propaganda technique in the world war**. Nova Iorque: Alfred Knopf, 1927.

_____ The structure and function of communication in society. In BRYSON, Lyman (ed.) – **The communication of ideas**. Nova Iorque: Harper & Brothers, 1948. pp. 37-51.

LAZARFELD, Paul Felix; BERELSON, Bernard e GAUDET, Hazel – **The People's Choice**. 3^a ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 1968.

LE BON, Gustave – **Psychologie des foules**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1947. (Bibliothèque de philosophie contemporaine).

LE BOT, Marc – **L'art ne communique rien a personne**. In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. "Art et communication". Paris: Osiris, 1986. pp. 141-143.

LEACH, Edmund – **Cultura e comunicação**. Lisboa: Edições 70, imp. 1992. (Perspectivas do Homem; 42).

LEACH, Neil – **A anestésica da arquitectura**. Lisboa: Antígona, 2005.

LEENHARDT, Jacques – Recepção da obra de arte. In DUFRENNE, Mikel – **A estética e as ciências da arte**. Amadora: Bertrand, 1982.

LEMAIRE, Gérard-Georges; D'AUREVILLY, Barbey; [et. al.] – **La critique est-elle un art?**. Paris: Christian Bourgois, 1990. (L'Ennemi).

LEROI-GOURHAN, André – **Préhistoire de L'art occidental**. Paris: Mazenos, 1965.

LEVY, Pierre – **L'idéographie dynamique: vers une imagination artificielle?**. Paris: La Découverte, 1991.

LEWIS, Clive Staples – **Expérience de critique littéraire**. Paris: Gallimard, 1965.

LIMA, Francisco Cardoso – **O atelier enquanto lugar e processo de criação artística**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007. Tese de Mestrado em Criação Artística Contemporânea apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

LINDEKENS, René – **Essais de sémiotique visuelle: le photographique, le filmique, le graphique**. Paris: Klincksieck, 1976. (Sémiosis; 1).

LIPPMANN, Walter – **Public opinion**. Nova Iorque: Free Press, 1922.

LOBO, Huertas – **História contemporânea das artes visuais**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. (Estudos de Arte).

LOPES, Anabela de Sousa – **O papel da técnica na recepção estética**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. (Comunicação & Linguagens). pp. 217-221.

LOPES, Conceição – **Comunicação humana. Contributos para a busca dos sentidos do Humano. Projecto direitos humanos em acção**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2004. Vol. I.

LOPES, João Teixeira – **A boa maneira de ser público** [Em linha]. [S.l.]: BOCC [Biblioteca on-line de ciências da comunicação], [200-?]. [Consult. 30 Dez. 2005]. Disponível em WWW:<URL:http://bocc.ubi.pt/pag/lopes-jt-publico.pdf>.

_____ Reflexões sobre o arbitrário cultural e a violência simbólica. **Sociologia – Problemas e Práticas**. Lisboa: Celta Editora. n° 49, (2006). pp. 43-49.

LUHMANN, Niklas – **A improbabilidade da comunicação**. Lisboa: Vega, 1992. (Passagens; 10).

Lumina: revista da Facom/UFJF. Juiz de Fora: UFJF [Universidade Federal de Juiz de Fora]. vol. II, n° 1, 2, (1999).

LUSSATO, Bruno – **Informação, comunicação e sistemas**. Lisboa: Dinalivro, 1991.

LYOTARD, Jean-François – **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1999. (Viragem; 34).

_____ **O Inumano - Considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. (Margens; 3).

_____ **La condition postmoderne: rapport sur le savoir**. Paris: Éditions de Minuit, 1994. (Critique).

MAGALHÃES, Maria Luísa – **Iconicidade e conhecimento: Peirce no limiar do 3º milénio**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. pp. 468-475.

MAGRITTE, René – **Les mots et les images: choix d'écrits**. Bruxelas: Labor, 1994. (Espace Nord; 98).

MALEBRANCHE, Nicolas – **De la recherche de la verité**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1946. (Bibliothèque des textes philosophiques).

MALETZKE, Gerhard – **Sicología de la comunicación social** [sic]. 4ª ed. Quito [Equador]: Ciespal [etc.], 1976.

MALRAUX, André – **La Tête d'Obsidienne**. Paris: Gallimard, 1974.

_____ **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, D.L. 2003. (Folio/Essais; 300).

MANVELL, Roger – **O filme e o público**. Lisboa: Editorial Aster, 1959. (filme; 1).

MARCELINO, Maria – **Da palavra à imagem**. 1ª ed. Porto: Edições ASA, 2001. (Cadernos Pedagógicos; 51).

MARCOS, Lucília – As incertezas da comunicação e as incertezas da arte. **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: CECL [Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens]. n.º 37 [Arte e comunicação], (2006-2007), pp. 83-89.

MARHEY, François – **O Impressionismo**. Lisboa: Editorial Verbo, imp. 1972.

MARTIN BARBERO, Jesús – **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ [Universidade Federal do Rio de Janeiro], 1997.

MARTINEZ, Elisa – **O sistema das exposições de arte e seus modos de transtextualidade**. In CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30, Santos. “Mercado e comunicação na sociedade digital”. [Actas em CD-ROM]. Santos: Intercom [Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação], 2007. ISBN 978-85-88537-26-6. Também disponível em versão Postscript em:
<URL:<http://www.adevento.com.br/intercom/2007/resumos/R1058-1.pdf>>.

MASSIRONI, Manfredo – **Ver pelo desenho – aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. Lisboa: Edições 70, 1996.

MATRAVERS, Derek – **Art and emotion**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

MATTELART, Armand – **A comunicação-mundo: história das ideias e das estratégias**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. (Epistemologia e sociedade; 57).

_____ **A invenção da comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. (Epistemologia e Sociedade; 42).

_____ **A mundialização da comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. (Economia e Política; 49).

_____ ; MATTELART, Michel – **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.

_____ ; NEVEU, Erik – **Introduction aux Cultural Studies**. Paris: La Découverte, 2003. (Repères).

MAUSS, Marcel – **Manuel d’ethnographie**. Paris: Payot, 1947.

McLUHAN, Herbert Marshall – **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, cop. 1972. (Cultura, Sociedade, Educação; 19).

_____ **Media research technology, art, communication**. Amsterdam: OPA [Overseas Publishers Association]. cop. 1997. (Critical voices in art, theory and culture).

_____ **Message et message**. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1968.

_____ **O meio são as massa-gens**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Marshall McLuhan, 1969.

_____ **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MEDEIROS, Maria Beatriz de – **Arte contemporânea, transdisciplinaridade e arte-educação** [Em linha]. [S.l.]: Corpos Informáticos, [200-?]. [Consult. 7 Abr. 2006]. Disponível em WWW:<URL:http://www.corpos.org/papers/transdisciplinaridade.html>.

_____ **Arte e pesquisa: linguagem**. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13, Brasília. “Arte em pesquisa: especificidades”. Brasília: Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. Vol. I, pp. 178-183.

_____ **Performance em telepresença** [Em linha]. [S.l.]: Corpos Informáticos, [200-?]. [Consult. 7 Abr. 2006]. Disponível em WWW:<URL:http://www.corpos.org/papers/perfoteleport.html>.

MELO E CASTRO, Ernesto – **A Proposição 2.01, Poesia Experimental**. Lisboa: Ulisseia, 1965. (Poesia e Ensaio). Extraído de Poesia experimental. In Dicionário 2005 [CD – ROM]. Porto: Porto Editora, 2004. ISBN: 972-0-65257

MÉRIDIÉU, Florence de – **Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne**. Paris: Bordas, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **L’Oeil et l’esprit**. Paris: Gallimard, D.L. 2008. (Folio Essais; 13).

METZ, Christian – Le cinéma: langue ou langage?. **Communications**. Paris: Seuil. n° 4, (1964), pp. 52-90.

_____ Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d’un vraisemblable. **Communications**. Paris: Seuil. n° 11, (1968), pp. 22-33.

_____ **Le signifiant Imaginaire**. 3ª ed. Paris: Christian Bourgois, 1993. (Choix Essais).

MEUNIER, Jean-Pierre – **Essai sur l’image et la communication**. Louvain-La-Neuve: Cabay, 1980. (Questions de Communication; 1).

MEYER, Úrsula – **Conceptual art**. Nova Iorque: Dutton, 1972.

MICHAUD, Yves – **La crise de l’art contemporain**. Paris: PUF, 1998.

MINK, Janis – **Marcel Duchamp**. Colónia: Taschen, 2004.

MOEGLIN, Pierre – Ce qu’il ya d’esthétique dans la communication et réciproquement. In AA. VV. **Esthétique des arts médiatiques**, Sainte-Foy [Quebec]: Université du Quebec, 1995. Vol. I. pp. 63-75.

MOLES, Abraham – **Arte e computador**. Porto: Afrontamento, 1990. (Grand’ Angular; 3).

_____ **Sociodynamique de la culture**. 2ª ed. Paris: Mouton, 1971.

_____ **Théorie de l’information et perception esthétique**. Paris: Flammarion, 1958.

_____ **Théorie structurale de la communication et société**. Paris: Masson, 1988. (Technique et scientifique des télécommunications).

MOLES, Abraham; ROHMER, Elisabeth – **L'image: communication fonctionnelle**. Paris: Casterman, 1981. (Synthèses Contemporaines).

MONTASSIER, Gérard – **Le fait culturel**. Paris: Fayard, D.L. 1980.

MONTEIRO, Paulo Filipe – **A Realidade das imagens do real**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. pp. 485-491.

MONTESQUIEU – **Ensaio sobre o gosto; elogio da sinceridade**. [S.l.]: Usus, D.L. 1995.

MORIN, Edgar – **L'esprit du temps**. Paris: Bernard Grasset, D.L. 1975. Vol. I [Névrose].

_____ **L'esprit du temps**. Paris: Bernard Grasset, D.L. 1975. Vol. II [Nécrose].

MORRIS, Charles – **Sign, languages and behaviour**. Nova Iorque: George Braziller, 1946.

MOUNIN, Georges – **Introduction à la semiologie**. Paris: Éditions de Minuit, 1970. (Le sens commun).

MÜELLER-BROCKMANN, Josef – **Historia de la comunicación visual**. Barcelona: Gustavo Gili, 1988. (GG Diseño).

MUKAROVSKY, Jan – **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1981. (Imprensa Universitária; 20).

MUNARI, Bruno – **Design e Comunicação Visual**. Lisboa: Edições 70, 1982. (Arte & comunicação; 1).

_____ **Fantasia, invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

MUMFORD, Lewis – **Arte e técnica**. Lisboa: Edições 70, 2001 (Arte & Comunicação; 5).

NADA. Lisboa: Urbanidade Real. n° 2, 3, (2004).

NADA. Lisboa: Urbanidade Real. n° 4, (2005).

NAUDIN, Claude – **A comunicação: das origens à Internet**. Porto: Edições Campo das Letras, 1998. (Enciclopédia dos Jovens).

NEIL, Postman – **Tecnopolia: quando a cultura se rende à tecnologia**. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.

NÉRET, Gilles – **Kazimir Malevitch**. Colónia: Taschen, 2003.

NEVEU, Eric – **Une société de communication?**. 2^a ed. Paris: Montchrestien, 1997. (Clefs. Politique).

NIETZSCHE, Friedrich – **Crepúsculo dos ídolos**. Lisboa: Edições 70, D.L. 1985. (Textos filosóficos; 3).

NP 405-1. 1994, Informação e Documentação. **Referências bibliográficas : documentos impressos.** Lisboa : IPQ.

NP 405-4. 2002, Informação e Documentação. **Referências bibliográficas : documentos electrónicos.** Lisboa : IPQ.

OGDEN, Charles Kay; RICHARDS, Ivor Armstrong – **O significado de significado.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

OLAIO, António – **Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp.** Porto: Dafne, 2005. (Equações de Arquitectura; 18).

OLIVEIRA, Emídio – **A pintura de Noronha da Costa.** Lisboa: IN-CM [Imprensa Nacional-Casa da Moeda], 1989.

OLIVEIRA, Rosa Maria – **Novas tecnologias, novas fronteiras de criação artística: percursos e desafios.** In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, Aveiro. “Repensar os Media: novos contextos da Comunicação e da Informação”, [Actas em CD-ROM]. Aveiro: SOPCOM [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação], 2005. ISBN 972-789-163-2. pp. 21-28.

_____ **Pintar com luz – Holografia e criação artística.** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2000. Tese de doutoramento em Design apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

OLIVEIRA, Sandra – **Imagem + tempo = arte?.** In ENCONTRO A ARTE PESQUISA 2003, Brasília. “A Arte pesquisa”. Brasília: Mestrado em Artes/UnB, 2003. Vol. II, pp. 279-288.

PADRÃO, Maria Helena – **A expressão artística configuradora de uma ecologia da comunicação.** In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. (Comunicação & Linguagens). pp. 229-234.

PAGLIARO, Antonino – **A vida do sinal: ensaios sobre a língua e outros símbolos.** 2ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 1983.

PANOFSKY, Erwin – **Idea - Contribution à l’histoire du concept de l’ancienne théorie de l’art.** Paris: Gallimard, 1989. (Tel; 146).

_____ **O significado nas artes visuais.** 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989. (Dimensões/SérieEspecial; 14).

PARDAL, Adriana de Freitas – **Os discursos museológicos – Arte e públicos.** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008. Dissertação de Mestrado em Criação artística Contemporânea apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

PARRET, Herman – **L’esthétique de la communication: l’au-delà de la pragmatique.** Bruxelas: Ousia, 1999. (Ousia; 37).

PASCAL, Blaise – **Pensées.** Bruxelas: Didier, 1969. (Les classiques de la civilisation française).

PASTOUREAU, Michel – **Dicionário das cores do nosso tempo. Simbólica e sociedade.** Lisboa: Editorial Estampa, 1993. (Imprensa universitária; 101).

PECEGUEIRO, José – **Caderno auxiliar de filosofia**. 2ª ed. Porto: Livraria Athena, 1971.

PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre – **Introduction aux theories de la communication: analyse semio-pragmatique de la communication mediatique**. Bruxelas: De Boeck Université, 1993. (Culture & Communication).

_____ **Vers une sémiotique cognitive** [Em linha]. [S.l.: s.n.], [199-?]. [Consult. 28 Dez. 2004]. Disponível em WWW:<URL:<http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/riat140/0203/edito.pdf>>.

PEREIRA, Jorge – **A comunicação multimédia e a construção mediada da mensagem**. Porto: FBAUP [Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto], 2007. Tese de mestrado em Arte Multimédia apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Também disponível em versão HTML em:

<<http://repositorio.up.pt/aberto/bitstream/10216/7318/2/Jorge%20Pereira%20%20MAMFBAUP.pdf>>.

PERNIOLA, Mario – **La estética del siglo veinte**. Madrid: A. Machado Libros, 2001. (La balsa de la Medusa; 111).

PERRIAULT, Jacques – **La logique de l'usage: essai sur les machines à communiquer**. Paris: Flammarion, 1989.

PICADO, Benjamim – **Do instante ao estado de coisas: formas da estabilidade no discurso visual do fotojornalismo**. In Encontro da Compós, 17, na UNIP, São Paulo. “Estéticas da Comunicação”. São Paulo: Compós [Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação], 2008. Disponível em versão Postscript em:

<URL:http://www.compos.org.br/data/biblioteca_361.pdf>.

_____ **Modos de Compreender Imagens - questões de método sobre a análise textual das representações visuais**. In Encontro da Compós, 16, na UTP [Universidade Tuiuti do Paraná], Curitiba/PR. “Estéticas da Comunicação”. Curitiba: Compós [Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação], 2007. Disponível em versão Postscript em:<URL:http://www.compos.org.br/data/biblioteca_229.pdf>.

PINTO, Jorge Cruz – A câmara plight de Joseph Beuys. **Arquitectura e Vida**. Lisboa: Loja da Imagem. nº 8, (Set. 2000), pp. 68-69.

PINTO, José Madureira – **Para uma análise sócio-etnográfica da relação com as obras culturais**. In ENCONTRO DO OBSERVATÓRIO DAS ACTIVIDADES CULTURAIS, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. “Públicos da Cultura”. Lisboa: OAC [Observatório das Actividades Culturais], 2004.

PLATÃO – **A república**. 9ª ed. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 2001.

_____ **Timée; Critias**. Paris: Les Belles Lettres, 1985. Tomo X, (Universités de France).

POMBO, Fátima – **A arte entre dois tempos: criação e recepção** [Em linha]. Barcelona: [s.n.], 2006. [Consult. 21 Mar. 2008]. Disponível em

WWW:<URL:http://www.idmais.org/investigadores/fatima_pombo/pdfs/Zaragoza.pdf>

PORCIUNCULA DE MORAES, Raymundo – **Estética desfigurada – Decadência da arte pela “Arte Moderna”**. Estado da Guanabara [Brasil]: [s.n.], 1967.

PRICE, Betsey – **Introdução ao pensamento medieval**. 1ª ed. Porto: ASA, 1996.

PRICE, Derek de Solla – **Little science, big science**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1963.

PRIETO, Luis Jorge – **Messages et signaux**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1972. (Le Linguiste; 2).

_____ **Pertinence et pratique - essai de sémiologie**. Paris: Éditions de Minuit, imp. 1975. (Le Sens commun).

QUÉRÉ, Louis – **Des miroirs équivoques : aux origines de la communication moderne**. Paris: Aubier Montaigne, 1982. (col. Babel).

QUITAUD, Gerald – **Le voyage vers l'oeuvre**. Toulouse: Érès, 1993. (Psycho.Clinique).

RAMONET, Ignacio – **A tirania da comunicação**. Porto: Campo das Letras, 1999. Campo dos Media.

_____ **Révolution dans la communication**. Paris: Le Monde Diplomatique, 1999. (Manière de voir).

RAPOSO, Maria Tereza – O Conceito de Imitação na pintura Renascentista e Impressionista. **Metanoia**. [Em linha]. nº 1, (1998/1999), pp. 43-50. [Consult. 9 Out. 2006]. Disponível em WWW:URL:<http://gabi.ufsj.edu.br/Pagina/metanoia1/Arquivos/tereza4.pdf>.

READ, Herbert – **O significado da arte**. 2ª ed. Lisboa: Ulisseia, [s.d.]. (Biblioteca Ulisseia do conhecimento actual; 12).

RÉCANATI, François – **La transparence et l'énonciation pour introduire a la pragmatique**. Paris: Seuil, 1979. (L'ordre philosophique).

REINHARDT, Ad – Art as art. In HARRISON, Charles, e WOOD, Paul [ed.] – **Art in Theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford [etc.]: Blackwell Publishers, 1999. pp. 806-809.

Revista de Biblioteconomia & Comunicação. Porto Alegre: UFRGS [Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Vol. VI, (1994).

Revista de comunicação e linguagens. Lisboa: Cosmos. nº 10/11 [O corpo, o nome, a escrita], (1990).

Revista de comunicação e linguagens. Lisboa: Cosmos. nº 12/13 [A experiência estética], (D.L. 1990).

Revista de comunicação e linguagens. Lisboa: Cosmos. nº 17/18 [O não verbal em questão], (Jan. 1993).

Revista de comunicação e linguagens. Lisboa: CECL [Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens]. nº 29 [O campo da semiótica], (Abr. 2001).

Revista de comunicação e linguagens. Lisboa: CECL [etc.] [Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens], nº 37 [Arte e comunicação], (2007).

Revista Psychologica. Coimbra: FPCEUC [Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra]. nº 22, (1999).

Revista Psychologica. Coimbra: FPCEUC [Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra]. nº 30, (2002).

reVISTA. Brasília: Ida [Instituto de Artes/UnB]. nº 1 [Arte e tecnologia da imagem], (1999).

reVISTA. Brasília: Ida [Instituto de Artes/UnB]. nº 2 [Arte e tecnologia da imagem], (1999).

reVISTA. Brasília: Ida [Instituto de Artes/UnB]. Ano 4, nº 4 [Arte e conhecimento], (Set. 2005).

RICOEUR, Paul – **Teoria da interpretação.** Porto: Porto Editora, 1999. (Filosofia. Textos; 2).

ROBIN, Marie-Monique – **100 fotos do século.** Colónia: Evergreen, 1999.

ROCHLITZ, Rainer – **Communication de l'incommunicable.** In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. "Art et communication". Paris: Osiris, 1986. pp. 111-115.

RODRIGUES, Adriano Duarte – **A comunicação social: noção, história, linguagem.** Lisboa: Vega, [199-?]. (Ciências da Linguagem; 15).

_____ Arte e experiência. **Revista de comunicação e linguagens.** Lisboa: Cosmos. nº 12/13 [A experiência estética], (Jan. 1991). pp. 25-33.

_____ **Comunicação e cultura. A experiência cultural na era da informação.** Lisboa: Editorial Presença, 1994. (Biblioteca de Textos Universitários; 134).

ROGERSON, Sidney – **Propaganda in the next war.** Nova Iorque: Garland Pub, 1972.

ROHDEN, Valério – Aparências estéticas não enganam - Sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant. In DUARTE, Rodrigo – **Belo, sublime e Kant.** Belo Horizonte: UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais], 1998. pp- 54-88.

ROSENBERG, Harold – **The de-definition of art.** Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

ROUBINE, Élie – **Introduction à la théorie de la communication.** Paris: Masson, 1970. 3 vol. (Monographies d'électronique).

RUHRBERG, Karl [et al.] – **Arte do século XX.** Colónia [etc.]: Taschen, 1999. 2 vol.

SALAVISA, Eduardo; MATOS, Margarida – **Linguagem Visual: cadavre-exqui com Cruzeiro Seixas.** [S.l.]: Luso Livro, 1993.

SANTAELLA, Lúcia – Por que a semiótica de Peirce é também uma teoria da comunicação. **Revista de comunicação e linguagens.** Lisboa: CECL [Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens]. nº 29 [O campo da semiótica] , (Abr. 2001), pp. 43-52.

SANTOS, Alexandre – **Do cinematográfico na arte contemporânea.** In ENCONTRO A ARTE PESQUISA 2003, Brasília. "A Arte pesquisa". Brasília: Mestrado em Artes/UnB, 2003. Vol. II, pp. 15-21.

SANTOS, Álvaro Miranda – Apostar na ciênciapsicologia. **Revista Psychologica**. Coimbra: FPCEUC [Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra]. nº 30, (2002), pp. 487-510.

_____ Enigma indecifrável?. **Revista Psychologica**. Coimbra: FPCEUC [Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra]. nº 22, (1999), pp. 103-122.

_____ Os “outros” factos científicos ou – clínica, a Psicologia?. **Revista Psychologica**. Coimbra: FPCEUC [Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra]. nº 3, (1999), pp. 123-142.

SANTOS, José Rodrigues – **O que é a comunicação**. Lisboa: Difusão Cultural, 1992.

SAPERAS, Enric – **Manual básico de teoría de la comunicación**, Barcelona: Editorial CIMS, 1998. (Libros de comunicación global).

SAPIR, Edward – **Linguistique**. Paris: Éditions de Minuit, 1968. (Le Sens Commum).

SATIÉ, Alain – **Réflexions sur le Carré blanc sur blanc de Malévitch et sur l’oeuvre imaginaire, vierge d’intervention, d’Isidore Isou**. Paris: Mona Lisait, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de – **Cours de linguistique générale**, Paris: Payot, 1975. (Payothèque).

SCHAPIRO, Meyer – **Modern art: 19th and 20th Centuries - selected papers**. Nova Iorque: Georges Braziller, 1978. Vol. II.

_____ The Liberating Quality of Avant-Garde Art. **ARTnews**. Nova Iorque: ARTnews. nº 4, (verão de 1957), pp. 36-42.

SCHAEFFER, Pierre – **Machines a communiquer: genèse des simulacres**. Paris: Seuil, 1970. Vol. I, (Pierres vives).

SCHRAMM, Wilbur – **The process and effects of mass communication**. Urbana, [Illinois]: University of Illinois Press, 1977.

SCRUTON, Roger – **Art and Imagination**. London: Methuen, 1974.

Seara Nova. Lisboa: Seara Nova. (1958).

SEEL, Martin – Razão estética. **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: Cosmos. nº 12/13 [A experiência estética], (Jan. 1991). pp. 9-24.

SEMINÁRIO PEDRO NUNES DOS ESTUDOS GERAIS DA ARRÁBIDA – CONFERENCIAS DO CONVENTO, Lisboa, Julho de 1993 – **Engenharia da linguagem**. Lisboa: Colibri, 1995.

SERRA, Paulo – **Comunicação e transparência - a comunicação indirecta**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, Aveiro. “Repensar os Media: novos contextos da Comunicação e da Informação”, [Actas em CD-ROM]. Aveiro: SOPCOM [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação], 2005. ISBN 972-789-163-2. pp. 2031-2041.

_____ **Manual de teoria da comunicação** [Em linha]. Covilhã: Livros Labcom, 2007. [Consult. 6 Nov. 2007]. (Estudos em comunicação). Disponível em

WWW:<URL:<http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/pdfs/serra-paulo-manual-teoria-comunicacao.pdf>>.

SFEZ, Lucien – **A comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, cop. 1991. (Epistemologia e Sociedade; 26).

_____ **Crítica da comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. (Epistemologia e Sociedade; 13).

_____ **Dictionnaire critique de la communication**. Paris: PUF [Presse Universitaire de France], 1993. 2 vol.

SHANNON, Claude Elwood; WEAVER, Warren – **The mathematical theory of communication**. Urbana, [Illinois]: University of Illinois Press, 1971.

SILVA, Carlos Eduardo – **Muito além do jardim botânico**. São Paulo: Summus Editorial, 1984. (Novas buscas em comunicação)

SILVEIRA, Paulo – **Arte, comunicação e o território intermedial do livro de artista**. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13, Brasília. “Arte em pesquisa: especificidades”. Brasília: Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. Vol. I, pp. 242-253.

SILVESTER, David – **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SKAPINAKIS, Nikias – Inactualidade da arte moderna. **Seara Nova**. Lisboa: Seara Nova. (1958).

SOULAGES, François – **Critique, art et communication**. In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. “Art et communication”. Paris: Osiris, 1986. pp. 117-124.

SOURIAU, Etienne – La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. **Revue internationale de filmologie**. Paris. n° 7-8, (Maio de 1951), pp. 231-240.

SOUSA, Rocha de – Air Liquide. **Jornal de Letras Artes e Ideias**. (4 Set. 2002). p. 30.

STECKER, Robert – **Aesthetics and the philosophy of art: an introduction**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

STIEGLER, Bernard – **Arraînement de l’art, épokhè de la communication**. In COLÓQUIO, 1, Sorbonne. “Art et communication”. Paris: Osiris, 1986. pp. 87-93.

TAVARES, Mónica – **Arte-Design: a produção de sentido**. In Encontro da Compós, 16, na UTP [Universidade Tuiuti do Paraná], Curitiba/PR. “Estéticas da Comunicação”. Curitiba: Compôs [Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação], 2007. Disponível em versão Postscript em: <URL:http://www.compos.org.br/data/biblioteca_234.pdf>.

_____ **As raízes poéticas da arte: aberta à recepção**. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13, Brasília. “Arte em pesquisa: especificidades”. Brasília: Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. Vol. I, pp. 226-238.

_____ **Em busca do "sensível"... À luz da práxis da arte e da comunicação**. In Encontro da Compós, 17, na UNIP, São Paulo. “Estéticas da Comunicação”. São Paulo: Compôs [Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação], 2008. Disponível em versão Postscript em: <URL:http://www.compos.org.br/data/biblioteca_363.pdf>.

- THAYER, Lee – **Comunicação: fundamentos e sistemas**. São Paulo: Atlas, 1976.
- THIBAUT-LAULAN, Anne-Marie – **Image et communication**. Paris: Éditions Universitaires, 1972. (Encyclopédie universitaire).
- TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús – **Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX: el nuevo orden informativo**. Barcelona: Editorial Ariel, 1987. (Ariel comunicación).
- TOLSTOÏ, Léon – **Qu'est-ce que l'art?**. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], D.L. 2006. (Quadrige).
- TOTA, Anna Lisa – **A sociologia da arte - do museu tradicional à arte moderna**. 1ª ed. Lisboa: Editorial estampa, 2000. (Temas de sociologia; 12).
- TOUSSAINT, Bernard – **Introdução à semiologia**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, D.L. 1994. (Saber; 159).
- TRESIDDER, Jack – **Os símbolos e o seu significado**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- UPJOHN, Everard M. – **História mundial da arte**. Lisboa: Bertrand, 1974. Vol. V [Oriente e Extremo Oriente].
- VALLIER, Dora – **A arte abstracta**. Lisboa: Edições 70, imp. 1986. (Arte & Comunicação; 33).
- VALVERDE, Monclar – **Comunicação e experiência estética**. In Encontro da Compós, 17, na UNIP, São Paulo. “Estéticas da Comunicação”. São Paulo: Compôs [Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação], 2008. Disponível em versão Postscript em: <URL:http://www.compos.org.br/data/biblioteca_362.pdf>.
- VANDEVELDE, Louis; ELST, Vand – **Peut-on préciser les objectifs en éducation?**. 2ª ed. Paris: Fernand Nathan, 1977. (Pédagogie-efficacité: pourquoi? Comment?).
- VEIGA, José – **Citações para críticos**. Cascais: Editorial Lio, D.L. 1993. (citações).
- VENTURI, Lionello – **História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1984. (Arte & Comunicação; 24).
- VIEIRA, Amaral – **O Futuro da comunicação**. Rio de Janeiro: Livros-cadernos, 1974. (Cadernos Didáticos).
- VILCHES, Lorenzo – **La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión**. Barcelona: Paidós, 1995. (Paidós comunicación; nº 11)
- _____ **Manipulación de la información televisiva**. Barcelona: Paidós, 1995.
- VILLAFANE, Justo – **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.
- VIVEIROS, Paulo – **A desinstalação das formas**. In CONGRESSO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1, Lisboa. “As ciências da comunicação na viragem do século”. Lisboa: Vega [etc.], 2002. pp. 476-485.

_____ **A imagem à superfície ou a modernidade da pintura** [Em linha]. [S.l.]: Recensio, 1998. [Consult. 22 Jul. 2006]. Disponível em WWW:<URL:http://bocc.ubi.pt/pag/viveiros-paulo-Cezanne-moderna.html>.

WALTHER, Franz Erhard – O novo alfabeto deve cantar. In AA. VV., catálogo da exposição **O novo alfabeto**, de Franz Erhard Walther, realizado no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, de 20 de Março a 15 de Junho de 2003. Lisboa: FCG [Fundação Calouste Gulbenkian], 2003. pp. 5-7.

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON, Don – **Une logique de la communication**. Paris: Seuil, 1972.

WEITEMEIER, Hannah – **Yves Klein**. Colónia: Taschen, 2001.

WIENER, Norbert – **Cybernetics or control and communication in the animal and the machine**. Nova Iorque: John Wiley & Sons; Paris: Hermann & Cie. Editeurs, 1948.

WILDE, Óscar – **O declínio da mentira**. 2ª ed. Lisboa: Vega, 1991. (Passagens; 1).

WINKIN, Yves – **Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain**. Bruxelas: De Boeck, 1996. (Culture & communication).

_____ **La nouvelle communication**. Paris: Seuil, 2000. (Points, Essais; 136).

WISKE, Martha Stones – **La enseñanza para la comprensión: vinculación entre la investigación y la práctica**. Barcelona: Paidós, 1999. (Redes en educación).

WITTGENSTEIN, Ludwig – **O livro azul**. Lisboa: Edições 70, 1992. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea; 19).

WOLF, Mauro – **Teorias da comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 1995. (Textos de apoio; 21).

WÖLFFLIN, Heinrich – **Conceptos fundamentales de la historia del arte**. 6ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1976.

WOLTON, Dominique – **Penser la communication**. Paris : Flammarion, 1997. (Champs; 413).

WOODFORD, Susan – **A arte de ver a arte**. São Paulo: Círculo do Livro, cop. 1983. (História da Arte da Universidade de Cambridge).

WRIGHT MILLS, Charles – **Power, politics and people**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1963.

ZEMAN, Jay – **Peirce's theory of signs**. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

ZOLA, Émile – Mes Haines. In Émile Zola – **Œuvres complètes**. MITTERAND, Henri, ed. Paris: Cercle du Livre Précieux, imp. 1968. Tomo X.

ZUMTHOR, Paul – **Performance, recepção, leitura**, São Paulo: Educ, 2000.

Sítios consultados

<http://132.208.118.245/Accueil.html> [Consult. 22 Jul. 2006]

<http://3kta.net/> [Consult. 2 Nov. 2006]

<http://accessolivre.capes.gov.br/> [Consult. 15 Nov. 2004]

<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=4&s=>> [Consult. 23 Fev. 2005]

<http://br.youtube.com/watch?v=b-jfrFSHCW0> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://br.youtube.com/watch?v=HznkNwdcp0A> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://br.youtube.com/watch?v=mWuF4Sx68Ms> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://br.youtube.com/watch?v=NdFEATDcvJI> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://br.youtube.com/watch?v=P3j1HvIY8a0> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://br.youtube.com/watch?v=qVLPGX3LB0k> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://br.youtube.com/watch?v=rA199y6kbPg> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://br.youtube.com/watch?v=uUE3Sr7cDiE> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://br.youtube.com/watch?v=VuyiyMgODSw> [Consult. 29 Set. 2004]

http://br.youtube.com/watch?v=xti6hC0fU_8 [Consult. 29 Set. 2004]

<http://ciberduvidas.sapo.pt/> [Consult. 5 Set. 2007]

<http://classiques.uqac.ca/> [Consult. 15 Jan. 2005]

<http://classiques.uqac.ca/> [Consult. 28 Dez. 2004]

<http://criticanarede.com/> [Consult. 8 Ago. 2005]

<http://dited.bn.pt> [Consult. 9 Set. 2006]

<http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/lexico.html> [Consult. 3 Fev. 2006]

<http://fiszer.free.fr/> [Consult. 27 Set. 2005]

<http://foulger.info/davis/research/unifiedModelOfCommunication.htm> [Consult. 27 Fev. 2006]

<http://gabi.ufsj.edu.br/Pagina/metanoia/> [Consult. 9 Out. 2006]

<http://museum.helnwein.com/helnwein/navigation/indexhome.html> [Consult. 3 Out. 2006]

http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal [Consult. 4 Jan. 2004]

<http://purl.pt/index/geral/PT/index.html> [Consult. 7 Abr. 2004]

<http://scholar.google.pt/> [Consult. 29 Out. 2005]

<http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/riat140/0203/edito.pdf> [Consult. 28 Dez. 2004]

<http://userwww.sfsu.edu/~infoarts/links/wilson.artlinks2.html#ecology> [Consult. 16 Ago. 2006]

http://webopac.sib.uc.pt/search*por~S17 [Consult. 2 Dez. 2003]

http://www.acmi.net.au/AIC/DRAWING_MACHINES.html [Consult. 2 Mar. 2006]

<http://www.adtevento.com.br/intercom/2007/resumos/R1058-1.pdf>

<http://www.agitkom.net/index.php?2007/01/28/227-gilles-deleuze-l-acte-de-creation-video> [Consult. 2 Mar. 2005]

<http://www.agitkom.net/index.php?2007/05/17/81-abecedaire-de-gilles-deleuze-r-comme-resistance> [Consult. 2 Mar. 2005]

<http://www.andresserrano.org/> [Consult. 3 Set. 2006]

<http://www.apa.org/journals/xge/> [Consult. 14 Jan. 2007]

<http://www.artecapital.net/home.php> [Consult. 22 Set. 2006]

<http://www.artforum.com/> [Consult. 12 Set. 2005]

<http://www.banksy.co.uk/menu.html> [Consult. 14 Jul. 2007]

<http://www.barbery.net/> [Consult. 20 Jun. 2004]

<http://www.bib.uevora.pt/bbsoft2/bbhtm/pesqu01.htm> [Consult. 22 Fev. 2004]

<http://www.biblarte.gulbenkian.pt/main.asp> [Consult. 22 Fev. 2004]

<http://www.billviola.com/> [Consult. 29 Set. 2005]

<http://www.bloguesia.blogspot.com/> [Consult. 10 Set. 2007]

<http://www.bn.pt> [Consult. 9 Set. 2005]

<http://www.bocc.ubi.pt/> [Consult. 5 Jun. 2005]

<http://www.bodyworlds.com/en/pages/home.asp> [Consult. 29 Set. 2007]

<http://www.brumaria.net/> [Consult. 19 Dez. 2005]

<http://www.caiguoqiang.com/> [Consult. 22 Set. 2004]

<http://www.ci-philos.asso.fr/C-papier.asp> [Consult. 1 Out. 2006]

<http://www.clinik.net/ua/> [Consult. 21 Out. 2005]

http://www.coe.l.u-tokyo.ac.jp:8080/e_index_01.html [Consult. 3 Dez. 2006]

<http://www.compos.org.br/> [Consult. 9 Ago. 2008]

<http://www.corpos.org/papers/portugues.html> [Consult. 7 Abr. 2006]

<http://www.critical-art.net/> [Consult. 7 Abr. 2006]

http://www.dailymotion.com/video/xx6dr_gilles-deleuze-lacte-de-creation_events [Consult. 3 Mar. 2005]

<http://www.damianloeb.com/> [Consult. 17 Mai. 2006]

<http://www.dan.sperber.com/> [Consult. 3 Set. 2006]

<http://www.danielspoerri.org/> [Consult. 1 Out. 2003]

<http://www.dicocitations.com/> [Consult. 27 Dez. 2007]

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp> [Consult. 13 Nov. 2004]

<http://www.emerec.com/tmi> [Consult. 2 Fev. 2004]

<http://www.ekac.org/> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://www.fredforest.com/> [Consult. 22 Jul. 2006]

<http://www.fredforest.org/> [Consult. 22 Jul. 2006]

<http://www.hervefischer.net/> [Consult. 11 Jan. 2005]

<http://www.howardschatz.com/> [Consult. 3 Set. 2006]

<http://www.hrgiger.com/> [Consult. 24 Set. 2005]

<http://www.ilharco.com/> [Consult. 14 Mar. 2006]

<http://www.impressionniste.net/> [Consult. 17 Jan. 2006]

<http://www.interzona.org/mapa.htm> [Consult. Fev. 2003]

<http://www.jeffrey-shaw.net/> [Consult. 24 Set. 2005]

<http://www.journalofphilosophy.org/> [Consult. 10 Fev. 2005]

<http://www.labcom.ubi.pt/ec/02/> [Consult. 7 Jun. 2005]

<http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/> [Consult. 7 Jun. 2005]

<http://www.latindex.unam.mx/> [Consult. 3 Mar. 2007]

<http://www.lxxl.pt/index.html> [Consult. 6 Mar. 2006]

<http://www.ma-g.net/> [Consult. 29 Set. 2004]

<http://www.marshallmcluhan.com/main.html> [Consult. 14 Mar. 2005]

<http://www.mcescher.com/> [Consult. 23 Set. 2005]

<http://www.museovostell.org/> [Consult. 26 Out. 2004]

<http://www.nalinimalani.com/> [Consult. 13 Set. 2005]

<http://query.nytimes.com> [Consult. 22 Ago. 2004]

<http://www.observacionesfilosoficas.net/index.htm> [Consult. 4 Mar. 2005]

<http://www.olats.org/schoffer/> [Consult. 18 Set. 2003]

<http://www.orlan.net/> [Consult. 23 Set. 2005]

<http://www.patriciapiccinini.net/> [Consult. 6 Nov. 2006]

<http://www.pauladawson.com.au/> [Consult. 29 Jul. 2007]

<http://www.pedrocabritareis.com/> [Consult. 12 Jan. 2004]

http://www.pochanostra.com/#Scene_1 [Consult. 11 Set. 2003]

<http://www.recensio.ubi.pt/> [Consult. 7 Jun. 2005]

<http://www.richardlong.org/> [Consult. 5 Nov. 2005]

<http://www.sagepub.co.uk> [Consult. 24 Mai. 2005]

<http://www.scielo.oces.mctes.pt/> [Consult. 4 Abr. 2007]

<http://www.scopus.com/scopus/home.url> [Consult. 13 Ago. 2005]

<http://www.scribd.com/> [Consult. 19 Mar. 2005]

<http://www.spencertunick.com/> [Consult. 27 Jul. 2006]

<http://www.springerlink.com/home/main.mpx> [Consult. 8 Fev. 2006]

<http://www.stelarc.va.com.au/> [Consult. 22 Ago. 2005]

<http://www.towson.edu/heartfield/artarchive.html> [Consult. 9 Set. 2006]

<http://www.ua.pt/doc/> [Consult. Set. 2003-Jun. 2009]

<http://www.umi.com> [Consult. 13 Set. 2007]

http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=1 [Consult. 4 Mar. 2005]

<http://www.virose.pt/fjp/> [Consult. 6 Mar. 2006]

<http://www.virose.pt/ml/index.html> [Consult. 3 Mar. 2006]

<http://www.webdeleuze.com> [Consult. 2 Mar. 2005]

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>
[Consult. 2 Mar. 2005]

<http://www.worldpressphoto.org/> [Consult. 29 Out. 2006]

<http://www.youtube.com/watch?v=OKEfJRe4uys> [Consult. 22 Ago. 2005]

http://www7.nationalacademies.org/arts/Piranesi_Muniz_Images.html [Consult. 30 Jan. 2007]

Índice das imagens

Fig. 1 –	<i>Modelo Cibernético</i>	34
Fig. 2 –	<i>Modelo de Claude Shannon, e Warren Weaver.</i> In SHANNON, Claude Elwood; WEAVER, Warren – The mathematical theory of communication. Urbana, [Illinois]: University of Illinois Press, 1971. 8 7.....	37
Fig. 3 –	<i>Modelo de George Gerbner.</i> In FISKE, John – Introdução ao estudo da comunicação. 5 ^a ed. Porto: Asa, 1999. p. 42	44
Fig. 4 –	<i>Esquema de Roman Jakobson (reunião dos elementos e funções).</i> In JAKOBSON, Roman – Essais de linguistique générale: les fondations du langage. Paris: Éditions de Minuit, 1963. (Arguments; 14). p. 214, 220	47
Fig. 5 –	<i>Os elementos da significação segundo Saussure.</i> In FISKE, John – Introdução ao estudo da comunicação. 5 ^a ed. Porto: Asa, 1999. p. 67	52
Fig. 6 –	<i>Os elementos da significação segundo Peirce.</i> In FISKE, John – Introdução ao estudo da comunicação. 5 ^a ed. Porto: Asa, 1999. p. 65	54
Fig. 7 –	<i>Os elementos da significação de Odgen e Richards.</i> In FISKE, John – Introdução ao estudo da comunicação. 5 ^a ed. Porto: Asa, 1999. p. 66	55
Fig. 8 –	<i>Modelo semiótico-informacional de Umberto Eco e Paolo Fabbri.</i> In WOLF, Mauro – Teorias da comunicação. Lisboa: Editorial Presença, 1995. (Textos de apoio; 21). p. 110	56
Fig. 9 –	<i>Modelo de Horace Newcomb.</i> In FISKE, John – Introdução ao estudo da comunicação. 5 ^a ed. Porto: Asa, 1999. p. 50	75
Fig. 10 –	Joseph Kosuth. <i>Uma e três cadeiras</i> (1965). Instalação com 1 cadeira, 1 fotografia da cadeira e 1 fotografia da definição de cadeira (200 x 271 x 44 cm). Centro nacional de arte e cultura Georges Pompidou, Paris	80
Fig. 11 –	<i>Adaptação da arte ao modelo de George Gerbner</i>	83
Fig. 12 –	<i>Esquema da dualidade, representação – expressão</i>	94
Fig. 13 –	Adolphe Yvon. <i>Estudo para a batalha de Solférino: Napoleão III</i> (1861). Desenho	103
Fig. 14 –	Adolphe Yvon. <i>Batalha de Solférino</i> (1861). Óleo sobre tela (65 x 44 cm). Museu Nacional do Château de Compiègne (França)	103
Fig. 15 –	Oscar Rejlander. <i>Os dois caminhos da vida</i> (1857). Fotografia sobre chapa de albumina (78,7 x 40,6 cm). The Royal Photographic Society, Londres	106

Fig. 16 – William Hogarth. <i>A orgia, cena III de The rake's progress</i> (c. 1734). Óleo sobre tela (62,5 x 75,2 cm). Sir John Soane's Museum, Londres	106
Fig. 17 – Arko Datta (Agência Reuters). <i>Mulher chora parente morto no tsunami</i> (28 de Dezembro de 2004). Cuddalore, Tamil Nadu, Índia. Prémio World Press Photo 2004	109
Fig. 18 – David Hockney, <i>Shoes</i> , Kyoto (1983)	115
Fig. 19 – Andres Serrano. <i>Sem Título XIV</i> (Trajectória de ejaculação, vulgarmente apelida <i>Cum Shot</i>), (1989). Fotografia cibachrome (152 x 102 cm). Em depósito na Paula Cooper Gallery, Nova Iorque	115
Fig. 20 – <i>Esquema de transtextualidade artística da holografia</i>	123
Fig. 21 – <i>Esquema abreviado de comunicação</i>	138
Fig. 22 – Carl André. <i>Equivalent VIII</i> (1966). 120 tijolos refractários (12.7 x 68.6 x 229.2 cm). Tate Gallery, Londres	144
Fig. 23 – Marina Abramovic. <i>Ritmo 0</i> (1974). <i>Happening</i> , duração: 6 horas. Galeria Estudio Mora, Nápoles	149
Fig. 24 – Marina Abramovic. <i>Ritmo 0</i> (1974). <i>Happening</i> , duração: 6 horas. Galeria Estudio Mora, Nápoles	149
Fig. 25 – Piet Mondrian. <i>Composição 2</i> (1922). Óleo sobre tela (55,5 x 53,6 cm). Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque	152
Fig. 26 – Jan van Eyck. <i>Os Esponsais dos Arnolfini</i> (1434). Óleo (tempera?) sobre madeira (81,8 x 50,7 cm). National Gallery, Londres	155
Fig. 27 – <i>Correspondência entre signo e forma</i> . Adaptado de BECKETT, Wendy – História da pintura . [S.l.]: Livros e Livros, D.L. 1995. p. 65	156
Fig. 28 – Mestre de Flémalle (Robert Campin?). <i>O Retábulo de Mérode</i> (c.1425-28). Tríptico. Óleo sobre madeira (117,8 x 64,5 cm). Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque	161
Fig. 29 – Kasimir Malevich. <i>Quadrângulo</i> (vulgarmente designado <i>Quadrado preto sobre fundo branco</i>), (1913). Óleo sobre tela (106,2 x 106,5 cm). State Russian Museum, São Petersburgo	172
Fig. 30 – <i>Palavra com extensão Bíblia</i>	174
Fig. 31 – <i>Objecto (livro) com extensão Bíblia</i>	174
Fig. 32 – <i>Esquema de dualidades em relação</i>	176
Fig. 33 – <i>Adição de elementos</i>	176
Fig. 34 – <i>Produção de um Gestalt</i>	178
Fig. 35 – <i>Produção de um Gestalt</i>	178
Fig. 36 – <i>Produção de um Gestalt</i>	178

Fig. 37 –	Aberto Korda. <i>Guerrilheiro heróico</i> (5 de Março de 1960). <i>Crop</i> do fotograma original	180
Fig. 38 –	Aberto Korda. <i>Guerrilheiro heróico</i> (5 de Março de 1960). Fotografia preto & branco, Fotograma nº 40, filme Kodak Plus X Pan	180
Fig. 39 –	<i>Complexo objectividade/subjectividade</i>	183
Fig. 40 –	Leonardo da Vinci. <i>A Última Ceia</i> (1495-98). Técnica mista com predominância de têmpera e óleo sobre duas camadas de preparação de gesso aplicadas sobre reboco – estuque (880 x 460 cm). Refeitório do convento de Santa Maria delle Grazie, Milão	185
Fig. 41 –	<i>Algumas referências à linha, da obra:</i> Os Esponsais dos Arnolfini (1434), Jan van Eyck, óleo (tempera?) sobre madeira (82 x 60 cm)	188
Fig. 42 –	<i>Algumas referências à cor, da obra:</i> Os Esponsais dos Arnolfini (1434), Jan van Eyck, óleo (tempera?) sobre madeira (82 x 60 cm)	188
Fig. 43 –	Piet Mondrian. <i>Composição 2</i> (1922). Óleo sobre tela (55,5 x 53,6 cm). Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque	189
Fig. 44 –	<i>Signos cromáticos da obra:</i> <i>Composição 2</i> (1922), Piet Mondrian, óleo sobre tela (55,5 x 53,6 cm). Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque	189
Fig. 45 –	<i>Signos estruturais da obra:</i> <i>Composição 2</i> (1922), Piet Mondrian, óleo sobre tela (55,5 x 53,6 cm). Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque	189
Fig. 46 –	Hocine Zaourar (Agência France-Presse). <i>Pietá de Bentalha</i> (23 de Setembro de 1997). Bentalha, Argélia. Prémio World Press Photo 1997	194
Fig. 47 –	Miguel Ângelo. <i>Pietá</i> (c. 1498). Mármore (195 x 174 cm). Basílica de São Pedro, Roma	195
Fig. 48 –	Escola de Roberti. <i>Pietá</i> (c. 1495). Óleo sobre painel de madeira (34,4 x 31,3 cm). Walker Art Gallery, Liverpool	195
Fig. 49 –	Antonio Pollaiuolo. <i>Martírio de São Sebastião</i> (1475). Óleo sobre madeira de choupo (291,5 x 202,6 cm). National Gallery, Londres	205
Fig. 50 –	<i>Processo de formação da criatividade</i>	209
Fig. 51 –	<i>Acção como concretização de potencialidade humanas.</i> In SANTOS, Álvaro Miranda – Enigma indecifrável?. Revista Psychologica . Coimbra: FPCEUC [Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra]. nº 22, (1999), p. 116	210
Fig. 52 –	<i>Conjugação de elementos</i>	212
Fig. 53 –	<i>Dispersão aleatória de elementos</i>	212
Fig. 54 –	<i>Sociedade “conhecedora” vs Sociedade “leiga”</i>	215
Fig. 55 –	Damien Hirst. <i>Adão & Eva (banidos do Jardim)</i> (2000). Aço, vitrine em vidro e acessórios diversos (427 x 221 x 122 cm). Galeria Gagosian, Nova Iorque	232

Fig. 56 – Joan Miró. <i>Uma gota de orvalho que cai da asa de uma ave acorda Rosália adormecida à sombra de uma teia de aranha</i> (1939). Óleo sobre tela (100,3 x 73,7 cm). Iowa (IA), University of Iowa Museum of Art, Iowa. Depósito da colecção de Mark Ranney	233
Fig. 57 – Marcel Duchamp. <i>L.H.O.O.Q</i> (1919). <i>Ready Made</i> transformado. Lápis de grafite sobre heliogravura (61,5 x 49,5 cm; impressão: 48 x 33 cm). Assinado e datado em baixo à direita: réplica 1930. Depósito do Siège national du Parti communiste français (2005) no Centro nacional de arte e cultura Georges Pompidou, Paris	234
Fig. 58 – René Magritte. <i>A traição das imagens – Ceci n’est pas une pipe</i> (1929). Óleo sobre tela (93,98 x 64,45 cm). LACMA (Los Angeles County Museum of Art), Los Angeles	235
Fig. 59 – Francisco Goya. <i>O fuzilamento do 3 de Maio de 1808</i> (1814). Óleo sobre tela (347 x 268 cm). Museu do Prado, Madrid	238
Fig. 60 – Diego Rivera. <i>A indústria de Detroit (Ford) ou O Homem e a máquina</i> (1932-1933). Fresco. Parede sul. (painel superior: 269,2 x 1371,6 cm; painel central: 132,7 x 1371,6 cm; 540 x 1371,6 cm). Detroit Museum of Fine Arts, Detroit	247
Fig. 61 – Rober Racine, <i>Page miroir: débouchement/marche – 452 – hiver/débraillé</i> , (1986). Papel, grafite, tinta, lápis de cor, espelho (33 x 22 cm)	251
Fig. 62 – Rober Racine, pormenor da obra: <i>Page miroir: débouchement/marché – 452 – hiver/débraillé</i> , (1986). Papel, grafite, tinta, lápis de cor, espelho (33 x 22 cm)	251
Fig. 63 – Luís Buñuel. <i>Still</i> do filme <i>Viridiana</i> (1961). Duração: 90 minutos. Prémio Palma de Ouro (melhor filme) do festival de Cannes em 1961	268
Fig. 64 – Masolino da Panicale. <i>Anunciação</i> (c. 1425/30). Tempera sobre madeira (148,8 x 115,1 cm). Colecção Andrew W. Mellon, Nova Iorque	281
Fig. 65 – Simone Martini. <i>A virgem da anunciação</i> (1333). Tempera sobre madeira (210 x 184 cm). Galeria dos ofícios (Galleria degli Uffizi), Florença	281
Fig. 66 – Mestre de Flémalle (Robert Campin?). <i>O Retábulo de Mérode</i> (c.1425-28). Parte central do tríptico: <i>Anunciação</i> . Óleo sobre madeira (64,1 x 63,2 cm); dimensão total do tríptico (117,8 x 64,5 cm). Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque	281
Fig. 67 – Fra Filippo Lippi. <i>Anunciação</i> (c. 1448-50). Tempera de ovo sobre madeira (152,7 x 68,6 cm). National Gallery, Londres	281
Fig. 68 – Agnolo Bronzino. <i>Vénus, Cupido, Loucura e Tempo</i> (c. 1546). Óleo sobre madeira (146,5 x 116,8 cm). National Gallery, Londres	282
Fig. 69 – Duccio di Buoninsegna. <i>Anunciação da morte da Virgem</i> (c. 1308-11). Tempera sobre madeira (54 x 41,5 cm). Museo dell’Opera di Santa Maria del Fiore, Florença	284
Fig. 70 – Jean Auguste Dominique Ingres. <i>Vénus em Paphos</i> (1852-53). Óleo sobre tela (91,5 x 70,5 cm). Museu d’Orsay, Paris	292
Fig. 71 – Jean Auguste Dominique Ingres. <i>A grande odalisca</i> (1814). Óleo sobre tela (162 x 91 cm). Museu do Louvre, Paris	293

Fig. 72 – Gustave Courbet. <i>Os britadores de pedra</i> (1849). Óleo sobre tela (257 x 165 cm). Obra destruída durante a 2ª Guerra Mundial. Anteriormente propriedade da Dresden State Art Collections, Dresden	297
Fig. 73 – Claude Monet. <i>Festa do 30 de junho de 1878 na Rue Saint-Denis</i> (1878). Óleo sobre tela (102 x 74 cm). Museu de belas artes de Rouen, Rouen	300
Fig. 74 – Paul Sérusier. <i>O Aven no bois d'amour – O talismã</i> (1888). Óleo sobre madeira (27 x 21,5 cm). Museu d'Orsay, Paris	300
Fig. 75 – Pablo Picasso. <i>Les demoiselles d'Avignon</i> (1907). Óleo sobre tela (243,9 x 233,7 cm). MOMA (Museum of Modern Art), Nova Iorque	305
Fig. 76 – Paula Rego, <i>Anúnciação</i> (2002). Pastel sobre papel (54 x 52 cm). Capela do palácio de Belém	310
Fig. 77 – Edvard Munch. <i>O grito</i> (1893). 1ª versão: óleo e pastel sobre cartão (91 x 73,5 cm). Galeria Nacional de Oslo; 2ª versão: tempera sobre cartão (83,5 x 66 cm). museu Munch, Oslo; 3ª versão: museu Munch, Oslo; 4ª versão: coleção particular de Petter Olsen	316
Fig. 78 – Gleizes. <i>A caça</i> (1911). Óleo sobre tela (124 x 99 cm). Coleção particular	319
Fig. 79 – Piet Mondrian. <i>Composição com vermelho, amarelo, azul e preto</i> (1921). Óleo sobre tela (59,5 x 59,5 cm). Haags Gemeentemuseum, Haia	327
Fig. 80 – Kasimir Malevich. <i>Composição suprematista: branco sobre branco</i> (vulgarmente designado <i>Quadrado branco sobre fundo branco</i>), (1918). Óleo sobre tela (79,4 x 79,4 cm). MOMA (Museum of Modern Art), Nova Iorque	328
Fig. 81 – Bridget Riley. <i>Catarata 3</i> (1967). Emulsão sobre tela (222,9 x 221,9 cm). British Council, Londres	331
Fig. 82 – Duane Hanson. <i>Queenie II</i> (1988). Técnica mista: bronze policromado com acessório de vários tamanhos. Saatchi Gallery, Londres	336
Fig. 83 – Joseph Kosuth. <i>Meaning – blow up</i> (1967). Photostat sobre papel montada sobre madeira	339
Fig. 84 – Wolf Vostell. <i>You</i> (1964). <i>Happening</i> de dé-collage para Bob & Rhett Brown. Duração: 3 horas; tempo de preparação: um mês. 19 de Abril de 1964. Vivenda de Bob & Rhett Brown, Long Island, Nova Iorque	341
Fig. 85 – Thomas Eakins. <i>A clínica de Gross</i> (1875). Óleo sobre tela (244 x 198 cm). Jefferson Medical College, Filadélfia	347
Fig. 86 – Elaine Sturtevant. <i>Duchamp 1200 sacos de carvão</i> (1973/1992). Instalação com sacos de carvão e outras peças. Vista parcial da instalação no Museum für Moderne Kunst, (Francoforte) realizada em 2004	353
Fig. 87 – Stephan Balkenhol. <i>Tanzende Paare</i> (1996). Instalação com 10 peças de madeira pintada (cada peça: 160 x 34 x 24 cm)	354

Fig. 88 – Orlan. <i>Omniprésence</i> (1993). Sétima cirurgia-performance (total de oito) realizada em Nova Iorque em 21 de Novembro de 1993. Fotografia cibachrome montada em Diasec (165 x 110 cm)	361
Fig. 89 – Orlan após sétima cirurgia-performance	362
Fig. 90 – Obras utilizadas no projecto prático e que constituíram a exposição itinerante	378
Fig. 91 – Estrutura das obras em estudo	379
Fig. 92 – Áreas geográficas de apresentação do projecto itinerante	387
Fig. 93 – Sala de exposições da Biblioteca Central da Universidade de Brasília	390
Fig. 94 – Estruturação do inquérito	394
Fig. 95 – Formação da obra de arte (exemplo da obra nº 4)	437

Índice das tabelas

Tab. 1 – Dimensão da amostra	392
Tab. 2 – Nacionalidade	400
Tab. 3 – Idade	400
Tab. 4 – Habilitações académicas	401
Tab. 5 – Nacionalidade x Habilitações académicas	401
Tab. 6 – Profissão	402
Tab. 7 – Profissão x Habilitações académicas	403
Tab. 8 – P1) As obras nº 1, 2 e 12, não se referem a uma cadeira!	403
Tab. 9 – P2) As obras nº 3, 7, 10 e 14, referem-se a uma cadeira!	404
Tab. 10 – P3) A obra nº 14 pertence ao grupo das obras mais compreensíveis!	405
Tab. 11 – P4) As obras nº 1, 2 e 12 pertencem ao grupo das obras menos compreensíveis!	405
Tab. 12 – P5) Qual o(s) elemento(s) que predomina(m) nas pinturas expostas?	407
Tab. 13 – P6) As pinturas expostas são obras de arte!	407
Tab. 14 – P7) Arte é comunicação!	408
Tab. 15 – P8) Arte é significação!	409
Tab. 16 – P9.1) Quando observa uma obra de arte espera algo dela!	409
Tab. 17 – P9.2) O público espera algo da obra de arte!	410
Tab. 18 – P10.1) Quando observa uma obra de arte espera algo do artista!	410
Tab. 19 – P10.2) O público espera algo do artista!	411
Tab. 20 – P11) O que espera da obra de arte?	412
Tab. 21 – P12) As obras de arte são constituídas por:	413
Tab. 22 – P13) Na sua opinião qual o significado da obra nº 1?	414

Tab. 23 – P14) Na sua opinião qual o significado da obra nº 4?	415
Tab. 24 – P15) Na sua opinião qual o significado da obra nº 14?	416
Tab. 25 – Graus de importância da obra de arte	424
Tab. 26 – Valores percentuais da relação da variável “nacionalidade” com a P11	426
Tab. 27 – Valores percentuais da relação da variável “nacionalidade” com a P12	428
Tab. 28 – Valores percentuais da relação das variáveis “nacionalidade” x ”profissão” x ”habilitações acadêmicas x P5	432
Tab. 29 – Valores percentuais da relação das variáveis “nacionalidade” x ”profissão” x ”habilitações acadêmicas x P13	434
Tab. 30 – Valores percentuais da relação das variáveis “nacionalidade” x ”profissão” x ”habilitações acadêmicas x P14	441
Tab. 31 – Valores percentuais da relação das variáveis “nacionalidade” x ”profissão” x ”habilitações acadêmicas x P15	443
Tab. 32 – Tabela resumo	449

Índice onomástico

Este índice remete para o texto e notas de rodapé. Os nomes das referências bibliográficas substituídos por locuções latinas (*op. cit.*, *idem*, *ibidem*) foram entrados. Os nomes presentes nos títulos das referências bibliográficas não foram entrados. As obras de arte estão grafadas em *itálico* e as ilustrações a **negrito**.

A

ABERCROMBIE, Margaret, 21
ABRAMOVIC, Marina
Ritmo 0, 148, **149**
ADAM, Edouard, 170
ADORNO, Theodor, 90, 92, 93, 99, 100, 128, 145, 158, 167, 177, 181, 202, 215, 227, 347, 359, 368
Compreensão intelectual, 227
Comunicação da incomunicação, 145
Escola de Frankfurt, 63
Espírito subjectivo, 92, 93, 158
Na recepção a subjectividade mediatiza a objectividade, 177
Objectividade não objectivada, 128
Vocação incomunicante da arte, 359
ADRIAN, Robert, 358
AGÚNDEZ GARCÍA, José, 228, 229, 342
ALBERS, Joseph, 329, 330
Interaction of color, 330
ALBERTI, Leon Battista, 284
ALLOWAY, Laurence, 333
ALMEIDA, Aires, 239
ALMEIDA, Bernardo Pinto, 79, 129, 164, 205, 206, 230
O museu comunica que a arte permanece incomunicável, 230
Passagem da objectividade para a objectualidade, 164
Quadro-objecto, 164
Sistemas de enunciação, 79
AMPÈRE, André-Marie, 32
Cibernética (ciência política), 32
ANDRÉ, Carl
Equivalent VIII, **144**
ÂNGELO, Miguel, 180, 284, 370
Decoração da Capela Sistina, 162
Pietà, **195**
ANTONIETA, Maria, 239
APOLLINAIRE, Guillaume, 226
AQUINO, São Tomás de, 290

ARAGON, Louis, 226
ARGAN, Giulio Carlo, 224, 270, 310-312
ARISTÓTELES, 2, 22, 23, 96, 260, 276, 277
Causas aristotélicas, 143, 165
Ethos, 23
Poética, 277
Sensação falsa, 260
ARMSTRONG, Edwin Howard, 33
ARNOLFINI, Giovanni, 154, 157
ASCOTT, Roy, 350, 358
Cibercepção, 350
Prospecção, 350
ASHBY, Ross, 34
ATTALLAH, Paul, 18, 24, 33, 62, 78, 87, 137
AVOCAT, M. L., 276
AZEVEDO, Isabel, 120

B

BACH, Johann Sebastian, 370
BACHELARD, Gaston, 260
BAECKER, Dirk, 131, 187
Comunicação como observação, 187
BAIRD, John, 26
BALDESSARI, John, 338
BALKENHOL, Stephan, 353
Tanzende Paare, **354**
BALL-ROKEACH, Sandra, 88
BALLY, Charles, 51
BARBOSA, Pedro, 71, 111, 132, 180, 357
Cultura de objectos vs Cultura do imaterial, 357
Grau zero da imagem, 180
Vivência estética vs Vivência estética, 132
BARR, Alfred
Expressionismo abstracto, 329
BARRY, Gerald, 274
BARRY, Robert, 148
Gallery Closing, 148, 337
BARTHES, Roland, 51, 53, 85, 104, 110, 112, 117, 231, 233, 257, 265, 268, 312, 453
Ancrage, 231
Ciência geral de todos os sistemas de signos, 51
Conotação vs Denotação, 53
Dissemblable, 265
Irrealidade real, 117
Morte do autor, 268, 312
Processos de conotação da fotografia, 110
Relais, 231
Retórica da imagem, 112
Similaire, 265
BATESON, Gregory
Escola de Palo Alto, 58

BAUDELAIRE, Charles, 262, 314, 347
 O pintor da vida moderna, 314
 BAUDRILLARD, Jean, 116
 Simulacrum industrial, 116
 BEAVIN, Janet Helmick, 59, 60
 BEETHOVEN, Ludwig van, 136, 137
9ª Sinfonia, 136, 137
 BELIN, Édouard, 26
 BELL, Graham, 26
 BELTING, Hans, 345
 BENJAMIN, Walter, 6, 101, 107, 109, 116, 315
 Perda da aura, 315, 352
 Reprodutibilidade técnica da arte, 116
 Valor de culto, 6, 107
 Valor de exposição, 107
 BENVENISTE, Emile, 51
 BERELSON, Bernard, 40
 BERNAYS, Edward, 28
 BERTALANFFY, Ludwig von, 36, 58
 Teoria geral dos sistemas, 36
 BEUYS, Joseph, 226, 312, 313
 BIGELOW, Julian, 15
 BIOULÈS, Vincent
 Support-Surfaces, 332
 BIRDWHISTELL, Ray, 60
 BISSON, Auguste, 102
 BLAKE, Peter, 333
 BLANCHOT, Maurice, 132
 BOCHNER, Mel
 Serial Art, 337
 BOSCH, Hieronymus, 77, 324
Jardim das Delícias, 161
 BOURDIEU, Pierre, 91, 163, 171, 206, 207, 225, 259, 287, 288
 Deleite, 207
 Familiaridade, 171
 Materialidade fenomenal, 163
 BOURRIAUD, Nicolas, 315, 359
 Estética da relação, 359
 BRANCUSI, Constantin, 306
 BRAQUE, Georges, 250, 317, 319
 BRECHT, Bertolt, 109
 BRETON, André, 226, 261, 369
 BRETON, Philippe, 15, 17, 19, 261, 471
 BROCKHAUS, Christoph, 367
 BRONZINO, Agnolo, 281, 282
Vénus, Cupido, Loucura e Tempo, 281, **282**
 BROWN, Bob, 340
 BROWN, Rhett, 340
 BRUEGHEL, Pieter, 324
 BRUNELLESCHI, Filippo, 284
 BRYEN, Camille
 Abstraccionismo Lírico, 329
 BUÑUEL, Luís, 268
Viridiana, **268**
 BUONINSEGNA, Duccio di
Anunciação da Morte da Virgem, 283, **284**
 BUREN, Daniel, 313
 BURGIN, Victor, 111
 Texto fotográfico, 111

C

CADAVIECO, Fombona, 18

CAGE, John, 77, 137, 170
4'33'', 136, 137, 170
 CALABRESE, Omar, 224
 CALHEIROS, Luís, 371
 CAMPIN, Robert, 160, 161, *consulte* Mestre de Flémalle
 CAMUS, Albert, 465
 CANTRIL, Hadley, 27
 CARAVAGGIO, Michelangelo
Judite cortando a cabeça de Holofernes, 371
 CARNOT, Nicolas, 37
 CAVAZA, Marc, 153
 CENAMI, Giovanna, 155
 CENNINI, Cennino, 280
 CENTENO, Maria João, 147
 Autocorreção, 147, 148
 Percepção da percepção, 147, 148
 CÉZANNE, Paul, 171, 304, 305, 310, 317, 325
Baigneuses, 305
 Sensação fisiológica cézanniana, 171
 CHAGALL, Marc, 93
 CHAKOTIN, Serge, 27
 CHAMPOLLION, Jean-François, 252
 CHAPPE, Claude, 25, 26
 Rede telegráfica, 14
 CHARBONNIER Geroges, 255
 CHE GUEVARA, Ernesto, 180, 181, 184
 CHILLIDA, Eduardo, 245
Montanha Tindaya, 245
 CHIRICO, Giorgio de, 77, 324
 CLARAVAL, São Bernardo, 279
 CLOUTIER, Jean, 18, 20, 21, 23, 25, 29, 33, 41, 264
 Comunicação de elite, 20
 Comunicação de massa, 23, 25
 Comunicação interpessoal, 20
 Emerec, 18, 20, 21, 33
 COCTEAU, Jean, 226, 318
 COELHO NETTO, J. Teixeira, 66, 131, 132, 177, 181, 304, 315, 355
 CONDE, Idalina, 210, 211, 236, 304, 360
 Insignificância dos significados, 304
 Recepção pela reflexividade, 210
 COOLEY, Charles, 29
 COSTA, Mario
 Estética da comunicação, 9, 358, 359
 COSTA, Noronha da, 184
 Ecrã, 249
 COURBET, Gustave, 105, 287, 296, 311, 347
O Atelier do Pintor, 297, 347
Os Britadores de Pedra, 296, **297**
 COUSIN, Victor
 Arte pela arte, 128
 CRANE, Diana, 201, 256, 275
 CRISTO, Jesus, 85, 157, 238, 245, 268, 282
 CUPIDO (Deus romano do amor), 281, 282, 292

D

D. QUIXOTE DE LA MANCHA, 25
 DAGUERRE, Louis, 101
 DALI, Salvador, 357
 DAMÁSIO, António, 241, 242
 DAMPÉRAT, Marie-Hélène, 167

DANTO, Arthur, 79, 207, 345
 Interpretação profunda, 207
 DATTA, Arko, 110, 112, 113
World Press Photo 2004, 108, **109**
 DEFLEUR, Melvin, 88
 DEGAS, Edgar
Orquestra da Ópera, 181
 DELACROIX, Eugène, 105, 262
 DELAUNAY, Robert, 250, 330
 DELAUNAY, Sonia, 330
 DELEUZE, Gilles, 134, 166, 169, 240
 Arte como acto de resistência, 134
 Arte como perceptos e afectos, 240
 Informação como palavra de ordem, 166
 Les concepts il faut les fabriquer, 169
 DENIS, Maurice, 163
 DENIS, Michel, 97, 118, 153, 190, 232, 334, 335
 Suplemento cognitivo, 232
 DENJEAN, Marc, 358
 DESCARTES, René, 277
 DIAGHILEV, Sergei
 Ballets Russes, 318
 DIDEROT, Denis, 222
 DOESBURG, Theo van, 327
 DOGUET, Jean-Paul, 119, 145, 151, 165, 285
 Circulação aberta dos valores estéticos, 285
 Circulação estacionária dos valores estéticos, 285
 Comunicação do incomunicável, 145
 Graus na recepção da arte, 119
 Produção vs Provocação, 165
 DONATELLO
Judite e Holofernes, 371
 DONDIS, Donis, 98, 185
 Simplicidade vs Complexidade, 185
 DUBUFFET, Jean, 329
 Art Brut, 329
 DUCHAMP, Marcel, 76, 251, 288, 300, 310, 322-324,
 336, 337, 342, 343, 348, 353
1200 Sacos de Carvão, 352
Fonte, 95, 323
L.H.O.O.Q., **234**
 Osmose esthetique, 323
 DUCROCQ, Albert, 34
 DUFRENNE, Mikel, 151, 168, 207, 256
 Monde exprimé, 207
 Objectos estéticos vs Objectos significantes, 168
 DURHAM, Jimmie
As frases, 81
 DURKHEIM, Émile, 29

E

EAKINS, Thomas
A Clinica de Gross, 346, **347**
 ECO, Umberto, 48, 57, 92, 186, 196, 198, 250, 275,
 290
 A obra de arte é um signo que também comunica o
 modo como é feita, 186
 Modelo semiótico-informacional (Eco-Fabbri), 40,
 41, **56**, 57, 70, 249
 Obra aberta, 92
 Tratado de semiótica geral, 48
 EDISON, Thomas, 26
 EHRLICH, Marie-France, 153

EINSENSTEIN, Sergei
O Couraçado Potemkine, 320
 ELST, Vand, 133
 ERNST, Max, 138, 329
 ESCARPIT, Robert, 37, 39, 68, 69, 178, 179
 Fruição incompatível com entropia, 68
 Théorème de canal bruyant, 39
 EUCLIDES, 280, 310
 Divisão em extremo, 280
 Rácio médio, 280
 EYCK, Jan van, 157
Os Esponsais dos Arnolfini, 154, **155**, 157, 160,
 187, 188

F

FABBRI, Paolo
 Modelo semiótico-informacional (Eco-Fabbri),
 40, 41, **56**, 57, 70, 249
 FABRE, Maurice, 21
 FAUCONNIER, Henry, 250
 FÉLIBIEN, André, 222
 Natureza morta, 222
 FERREIRA, António Quadros, 177, 455
 Recepção como condição fundamental da
 compreensão, 455
 FICHTNER, Mônica, 131
 FIELL Charlotte, 380
 FIELL Peter, 380
 FISCHER, Hervé, 345, 358
 Arte sociológica, 9, 358, 359
 FISKE, John, 18, 19, 30, 47, 50, 66, 74, 78, 82, 112,
 191, 206, 247, 248, 250
 Relação entre código e cultura, 247
 FLÉMALLE, Mestre de (Robert Campin?), 160
Anunciação, 280, **281**
O Retábulo de Mérode, 160, **161**
 FOHRMANN, Jürgen, 131, 187
 FOREST, Fred, 126, 358
 Estética da comunicação, 9, 358, 359
 FOUCAULT, Michel, 268, 312
 FOUILLOI, Hugo de, 279
 FRANCASTEL, Pierre, 161, 273, 284
 FRANCÈS, Robert, 153, 184, 209
 FRANCISCO I, 282
 FRANÇOIS-JOSEPH, 102
 FREUD, Sigmund, 28, 145, 146, 325
 FRUTIGER, Adrian, 275, 282
 FUCHS, Ernst, 77
 FURTADO, Fernando, 216, 217, 346
 Consumidor passivo vs Consumidor activo, 216,
 217
 Consumo vs Consumo, 216
 Galinha doméstica da tecnologia, 217

G

GABOR, Denis, 121
 GADAMER, Hans-Georg, 225
 Arte de compreender, 225
 GARDNER, Howard
 Níveis de compreensão, 217
 GAUDET, Hazel, 40
 GAUTHIER, Yvon, 209

GAUTIER, Théophile, 128
 Arte pela arte, 128

GENETTE, Gérard, 92, 123, 195
 Transcendência da obra de arte, 92
 Transtextualidade, 123, 195

GENTILESCHI, Artemisia
Judite Assassinando Holofernes, 371

GERBNER, George
 Dimensões do modelo de George Gerbner
 Dimensão comunicante (meios de controlo), 44
 Dimensão perceptiva (Percepção ou Recepção), 44
 Modelo comunicacional de George Gerbner, 44, 45, 81-84

GIDNEY, Éric, 358

GIL, José, 349
 Alta Cultura, 349

GLEIZES, Albert, 250
A Caça, 319

GOODMAN, Nelson, 92, 241
 Teoria da exemplificação metafórica, 241

GOOSSEN, Eugene
 Art of the Real, 337

GOURDON, Anne-Marie, 207

GOYA, Francisco, 239, 324
Fuzilamento do 3 de Maio de 1808, 238, 239

GRÃO-DUQUE DA TOSCANA, 282

GREENBERG, Clement, 308, 314
 Campos de cor, 329

GRIFFIN, Em, 31

GUATTARI, Félix, 240
 Arte como perceptos e afectos, 240

GUÉGUEN, Pierre
 Tachismo, 329

GUIMARÃES, Fernando, 170, 171, 345

GUIRAUD, Pierre, 128, 197-200, 241, 247
 Código técnico vs Código estético, 199, 200
 Incapacidade de compreensão dos sentimentos, 240, 241
 Signo como substância sensível, 197

GUTENBERG, Johannes, 14, 20, 23

H

HABERMAS, Jürgen, 60, 88, 89
 Agir comunicacional, 88
 Escola de Frankfurt, 63

HAENDEL, Friedrich, 370

HAMILTON, Richard, 333

HANSON, Duane
Queenie II, 336

HARRISON, Charles, 80, 308

HEGEL, Georg, 96, 99, 345, 372
 Presentificação da ideia na arte, 2

HIRST, Damien
Adão e Eva (banidos do Jardim), 231, 232

HITLER, Adolfo, 27

HJELMSLEV, Louis, 53

HOCHBERG, Julian, 183, 184
 Economia de informação, 183

HOCKNEY, David, 308, 333
Mr and Mrs Clark and Percy, 308
Shoes, 114, 115

HOGARTH, William
A Orgia, cena III de The Rake's Progress, 106

HOLOFERNES, 371

HORKHEIMER, Max
 Escola de Frankfurt, 63

HUISMAN, Denis, 133
 Comunicação pletórica, 133

HUTCHEON, Linda, 309

HUYGHE, René, 302
 Civilização da imagem, 453

I

ILHARCO, Fernando, 154

IMDAHL, Max, 298

INGARDEN, Roman, 382

INGRES, Jean-Auguste, 291-294
Grande Odalisca, 292, 293, 294
Vénus em Paphos, 291, 292, 294

INNIS, Harold
 Teoria comunicacional innisiana, 62

J

JACKSON, Don, 59, 60
 Escola de Palo Alto, 58

JACQUES, Francis, 38, 82
 Compréhension mutuelle, 82
 Esquema d'Hermes, 38

JAKOBSON, Roman, 45-48
 Elementos do modelo linguístico-funcional de, 45, 47, 76
 Funções do modelo linguístico-funcional de, 46, 47, 76
 Modelo linguístico-funcional de, 45

JANSON, Horst, 226

JASTROW, Joseph
Coelho-pato, 179

JAUSS, Hans Robert, 253
 Estética da recepção, 253

JIMENEZ, Marc, 345

JOHNS, Jasper, 333

JOHNSON, Mark, 96

JONES, Allen, 333

JUDITE, 371

JUNG, Carl Gustav, 142

K

KABAKOV, Ilya, 313

KAC, Eduardo, 72, 245, 356
 Arte transgénica, 72
Génesis, 356
GFP Bunny, 245
Time Capsule, 72

KANDINSKY, Wassily, 300, 307, 326, 328

KANT, Emmanuel, 126-128, 150, 261, 262, 289
 Belo como objecto de uma satisfação universal, 289
 Comunicação não-conceitual, 160
 Crítica do gosto, 127
 Finalidade desinteressada, 135
 Finalidade sem fim, 126, 128

KAPROW, Allan, 77

KARCZMAR, Natan, 358

- KELLY, Ellsworth, 329
 KHATTARI, Majida, 217
 KIEFER, Anselm, 349
 KIERKEGAARD, Sören, 13, 146
 Dupla reflexão, 146
 KITAJ, Ronald, 333
 KIVY, Peter, 238
 Teoria cognitivista da expressão, 238
 KLEE, Paul, 101, 243
 KLEIN, Yves, 77, 148, 170
 Época Pneumática, 170
 IKB, 170
 Le Vide, 170
 KLINGER, Friedrich
 Sturm und Drang, 286, 322
 KLINKOWSTEIN, Tom, 358
 KLOSSOWSKI, Pierre, 99
 KOFFKA Kurt, 178
 KÖHLER, Wolfgang, 178
 KORDA, Alberto, 179, 180, 184
 Guerrilheiro Heróico, 179, **180**
 KORZYBSKI, Alfred, 309
 Arte com função cultural de time-binding, 309
 KOSUTH, Joseph, 80, 159, 338, 344
 Art as idea as idea, 80
 Meaning (Blow Up), 338, **339**
 Proposições artísticas, 339
 Uma e Três Cadeiras, **80**, 158
 KOZINTSEV, Grigori
 A Nova Babilónia, 320
 KRAUS, Karl, 373
 KUHN, Samuel, 323
 Estrutura das revoluções científicas, 271
- L**
- LAKOFF, George, 96
 LAMARQUE, Peter, 128
 LAMING-EMPERAIRE, Annette, 21
 LANG, Fritz
 Metropolis, 320
 LANGER, Susanne, 238, 239, 241, 242
 Teoria da representação icónica, 238
 LANHAS, Fernando
 O34-61, 236
 LASSWELL, Harold, 27, 39, 42, 71, 73
 Modelo comunicacional de Harold Lasswell, 42, 44, 45, 71, 72
 Modelo dos 5 W, 31, 42, *consulte* modelo comunicacional de Harold Lasswell
 LAUTREC, Toulouse, 246
 LAZARFELD, Paul, 40, 63
 Bullet theory, 35, *consulte* teoria hipodérmica
 Teoria das balas mágicas, 28, 333, *consulte* teoria hipodérmica
 Teoria hipodérmica, 28, 35, 63, 71-73
 Teoria linear da agulha hipodérmica, 35, *consulte* teoria hipodérmica
 LE BON, Gustave, 29, 114
 Psychologie des foules, 114
 LE BOT, Marc, 134
 A arte é hostil à ideologia comunicacional, 134
 LEBENSZTEIN, Jean-Claude, 316
 LE PRESTRE, Sébastien, 25
- LEE, Ivy, 28
 LEENHARDT, Jacques, 256
 Recepção estética dependente da complexificação da mensagem cultural, 256
 LEFLON, Jean, 14
 LÉGER, Fernand, 250
 LEONARDO DA VINCI, 280, 284, 308, 370
 Cosa mentale, 338, 354
 Mona Lisa, 262, 315
 Número áureo, 280
 Última Ceia, 184, **185**, 275, 308
 LEROI-GOURHAN, André, 21
 LEROY, Louis, 298
 LEVINE, Sherrie
 Fonte (after Duchamp), 95
 LÉVI-STRAUSS, 255
 LEVY, Pierre, 99
 Idéographie dynamique, 98
 LEWIN, Kurt, 178
 Gatekeeping, 75, *consulte* teoria comunicacional de Kurt Lewin
 Teoria comunicacional de Kurt Lewin, 75
 LEWIS, Clive, 98
 LICHTENSTEIN, Roy, 333
 LIMA, Francisco Cardoso, 266, 356, 363
 LINDEKENS, René, 117, 118, 119
 LIPPI, Fra Filippo
 Anunciação, 280, **281**
 LIPPMANN, Walter, 27
 LONG, Richard, 353
 LOPES, Anabela, 254
 LOPES, Conceição, 150
 Intercompreensão, 150
 LOPES, João Teixeira, 206, 207, 217
 LUHMANN, Niklas, 87
 Improbabilidade da comunicação, 87
 LUÍS XIV, 25
 LUMIÈRE, Auguste, 102
 LUMIÈRE, Louis, 26, 102, 315
 LUSSATO, Bruno, 14, 141-143, 253, 309
 Perca de informação no momento da codificação, 142
 Receptor ausente, 141, 142
 LYOTARD, Jean-François, 17, 105, 109, 110, 160, 240, 320, 321, 328, 365
 Comunicabilidade do sentimento, 240
 Comunicação sem comunicação, 160
 Representação não apresentável, 328
- M**
- MACHADO, José, 259, 265
 MACKE, August, 326
 MAGALHÃES, Maria Luísa, 193
 MAGRITTE, René, 235
 A traição das imagens – Ceci n'est pas une pipe, 80, **235**
 MALANI, Nalini, 418
 MALETZKE, Gerhard, 35
 MALEVICH, Kasimir, 182, 200, 306, 307, 326, 328, 337, 343, 445
 Primazia da quinta dimensão (economia), 328
 Quadrado Branco Sobre Fundo Branco, 182, 307, **328**, 380, 445

- Quadrado Preto Sobre Fundo Branco*, 171, **172-173**, 175, 182, 183, 199, 328, 454
Quadrângulo, 171, consulte *Quadrado Preto Sobre Fundo Branco*
- MALRAUX, André, 84, 134
 Musée Imaginaire, 84
- MANET, Édouard, 105, 252, 298, 299
- MANSILLA, Verónica
 Níveis de compreensão, 217
- MANTEGNA, Andrea
Judite e Holofernes, 371
- MARC, Franz, 326
- MARCELINO, Maria, 1
- MARCONI, Guglielmo, 26
- MARCUSE, Herbert
 Escola de Frankfurt, 63
- MAREY, Étienne-Jules, 319
- MARINETTI, Filippo, 226
- MARTE (Deus romano da guerra), 292
- MARTINEZ, Elisa, 123
- MARTINI, Simone
A Virgem da Anunciação, 280, **281**
- MASACCIO, 284
- MASLOW, Abraham, 211
- MASOLINO DA PANICALE
Anunciação, 280, **281**
- MASSINE, Léonide
Parade, 318
- MATHIEU, Georges
 Abstraccionismo Lírico, 329
- MATISSE, Henry, 317
- MATRAVERS, Derek, 241
 Teoria da evocação, 241
- MATTELART, Armand, 14, 25, 27, 30
- MATTELART, Michel, 30
- MAUSS, Marcel, 270
- MAZOLA, Girolamo, 180, *consulte* Parmigianino
- MCALISTER, Edward, 183, 184
 Economia de informação, 183
- MCLUHAN, Marshall, 20, 25, 62, 136
 Galáxia Gutenberg, 15, 23, 25, 61, 451
 Galáxia Marconi, 15, 25, 62, 451
 Media hot vs Media cool, 136
 O meio é a mensagem, 62
 Sociedade tribal, 20, 61
 Teoria comunicacional de Marshall McLuhan, 61, 62
- MCSHINE, Kynaston
 Primary Structures, 337
- MEDEIROS, Maria Beatriz de, 134, 240
 Comunicação de afectos, 240
 Informação como comunicação em sentido único, 134
- MELO E CASTRO, Ernesto, 216
 Fruidor passivo vs Fruidor activo, 216
- METZ, Christian, 110-112, 214, 230
 Informação gráfica como frases no imperativo, 112
 Literalidade perceptiva, 214
- METZINGER, Jean, 250
- MEUNIER, Jean-Pierre, 18, 19, 41, 49, 100, 109, 112, 113, 218, 230, 231, 257, 283
 Duplo estatuto da obra de arte, 218
 Imagem referencial, 112
- MEYER, Úrsula, 148
- MICHAUD, Yves, 345
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig, 336
- MILLET, Jean-François, 105
- MILLS, Charles Wright, 28
- MIRÓ, Joan, 233, 357
Uma gota de orvalho que cai da asa de uma ave acorda Rosália adormecida à sombra de uma teia de aranha, **233**
- MITROPOULOS, Mit, 358
- MOLES, Abraham, 18, 74, 109, 453
 Culture vivante vs Culture acquise, 74, 453
 Escala de iconicidade, 109
 Macro-meio vs Micro-meio, 74
 Sócio-dinâmica, 74
- MONDRIAN, Piet, 152-154, 169, 170, 189, 306, 307, 326, 327
Composição 2, 151, **152-154**, **189**
Composição com Vermelho, Amarelo, Azul e Preto, **327**
- MONET, Claude
Catedrais de Rouen, 309
Festa do 30 de Junho de 1878 na Rue Saint-Denis, 299, **300**
Impressões do Sol Nascente, 298
Pontes de Argenteuil, 309
- MONFORT, Silvia, 218
 Não-público, 218
- MONTASSIER, Gérard, 218
- MONTEIRO, João César
Branca de Neve, 268
- MONTEIRO, Paulo Filipe, 98
- MORI, Mariko
Entropy of Love, 357
Mirror of Water, 357
Pure Land, 357
- MORIN, Edgar, 84
 Criação vs Produção, 84
 Cultura de massa como cultura industrial, 84
 Pattern, 84
- MORRIS, Charles, 196
- MORSE, Samuel, 26
- MOUNIN, Georges, 131
- MOZART, Amadeus, 370
Requiem, 266
Sinfonia n.º 41 em dó maior - Júpiter, 239
- MÜLLER, Harro, 131, 187
- MUNCH, Edvard
O Grito, **316**
- MUTT, Richard, 323

N

- NADAR, 298
- NAPOLEÃO III, 102, 103
- NECKMAN, Alexandre, 279
- NÉRET, Gilles, 328
- NEUMANN, John von
 Cibernética, 58
- NEVES, pedro, 259, 265
- NEWCOMB, Horace, 74
 Triangularidade de Horace Newcomb, 74, **75**
- NIEPCE, Nicéphore, 26
- NIETZSCHE, Friedrich, 129
 Génio da comunicação, 129

NITSCH, Hermann, 77
NOËLLE-NEUMANN, Elisabeth
Espirais do silêncio, 61

O

OGDEN, Charles Kay, 54
Elementos da significação segundo Ogden & Richards, 54, **55**
Triangularidade de Ogden & Richards, 54, 55
OLDENBURG, Claes, 333
OLIVEIRA, Emídio, 184
OLIVEIRA, Rosa, 122, 359
OLSEN, Stein, 128
ORIACH, Stephan, 361
ORLAN, Mireille, 217, 360-362
Art charnel, 360, 361
Omniprésence, **361**
Opération Opéra, 361

P

PACIOLI, Fra Luca
Divina proportione, 280
PAGLIARO Antonino, 173-175
PANOFSKY, Erwin, 217
Significado intrínseco ou conteúdo, 217
Significado primário ou natural, 217
Significado secundário ou convencional, 217
PAPA GREGÓRIO XVI, 14
PARMIGIANINO
Madona do Pescoço Alto, 180
PARRET, Herman, 150
Communalité affective où absolument rien n'est communiqué, 150
Sensus communis, 150
PASCAL, Blaise, 262
PASTOUREAU, Michel, 189
PAULHAN, Jean, 226
PAVLOV, Ivan, 29, 35
PECEGUEIRO, José, 153
PEIRCE, Charles, 54, 55, 193
Elementos da significação segundo Peirce, **54**
Modelo comunicacional de Charles Peirce, 38, 54, 99
Representamen, 99, 158, 177, 191
Tríade semiótica, 55
PERAYA, Daniel, 18, 19, 41, 49, 100, 109, 112, 113, 218, 230, 231, 257, 283
Duplo estatuto da obra de arte, 218
Imagem referencial, 112
PERLS, Fritz, 178
PERRIAULT, Jacques, 18
Máquinas para comunicar, 18
PETERSEN, Robert, 223
A crítica é a sogra da arte, 223
PHILIPPE, Jean-Marc, 358
PHILLIPS, Peter, 333
PICASSO, Pablo, 126, 139, 192, 250, 317-319
Guernica, 139, 316
Les Demoiselles d'Avignon, **305**, 317
PINTO, José Madureira, 206
PISTOLETTO, Michelangelo, 313

PLATÃO, 32, 96, 208, 276, 277, 372
Realidade como imagem de realidades verdadeiras, 208
POLKE, Sigmar, 349
POLLAIUOLO, Antonio
Martírio de S. Sebastião, 204, **205**
POLLOCK, Jackson, 138, 329
PONGE, Francis, 226
POPPER, Frank, 359
Participação vs Interacção, 359
POUSSIN, Nicolas, 352, 370
Rubenistas vs Poussinistas, 352, 459
Teoria dos modos, 352
PRICE, Derek de Solla, 58
PRIETO, Luis Jorge, 19, 53
Índice, 19
Notação, 53
PROUDHON, Pierre, 287

Q

QIANG, Cai Guo, 217
QUENEAU, Raymond, 226
QUITAUD, Gerald, 243

R

RACINE, Rober
2130 Pages-Miroirs, **251**
RAFAEL, 370
Julgamento de Páris, 305
RAIMONDI, Marcantonio
Julgamento de Páris, 305
RANGEL, André, 266, 356, 363
RAPOSO, Maria Tereza, 162
RATO, Vanessa, 228
RAUSCHENBERG, Robert, 333
RÉCANATI, François, 203
REGO, Paula
Anúnciação, **310**
REINHARDT, Ad, 80, 336
Art as art as art, 80
REIS, Pedro Cabrita, 259, 265
REJLANDER, Oscar
Os Dois Caminhos da Vida, **106**, 107
REMBRANDT, Harmensooz van Rijn, 304
RESTANY, Pierre, 362
RICHARDS, Ivor Armstrong, 54
Elementos da significação segundo Ogden & Richards, 54, **55**
Triangularidade de Ogden & Richards, 54, 55
RICHER, Simon, 209
RICHTER, Gerhard, 184
RIDLEY, Aaron, 241
RILEY, Bridget, 330, 331
Catarata 3, **331**
RILEY, John
Modelo comunicacional de Riley & Riley, 41, 45
RILEY, Matilda
Modelo comunicacional de Riley & Riley, 41, 45
RIOPELLE, Jean-Paul, 94
RIVERA, Diego
A Indústria de Detroit, 246, **247**

ROBERTI, Escola de
Pietà, 195
 RODRIGUES, Adriano Duarte, 17, 19, 69, 132, 248, 255
 Limite superior e inferior da comunicação, 69
 ROGERSON, Sidney, 27
 ROHDEN, Valério, 289
 ROHMER, Elisabeth, 109
 ROOSEVELT, Franklin, 40
 RORSCHACH, Hermann, 179
 ROSE, Barbara, 362
 ABC Art, 337
 ROSENBERG, Harold, 352
 Action Painting, 329
 Objecto ansioso, 352
 ROSENBLUETH, Arturo, 15
 ROSENQUIST, James, 333
 ROTHKO, Mark, 329
 ROUBINE, Élie, 40
 ROUSSEAU, Théodore, 314
 RUBENS, Peter Paul
 Rubenistas vs Poussinistas, 352, 459
 RUHRBERG, Karl, 330

S

SANDLER, Irving
 New cool art, 337
 SANTAELLA, Lúcia, 56
 Tríade da significação, 56
 Tríade de interpretação, 56
 Tríade de objectivação, 56
 Tríade semiótica, 56
 SANTOS, Alexandre, 110, 114
 SANTOS, José Rodrigues, 28
 SANTOS, Miranda, 207, 263
 Informação vs Apreciação, 263
 SANZIO, Raffaello, 370, *consulte* Rafael
 SAPIR, Edward, 60
 Agir individual vs Agir comunicacional, 59
 SARMENTO, Julião, 228
 SATIR, Virgínia
 Escola de Palo Alto, 58
 SAUSSURE, Ferdinand de, 50, 51, 53, 55, 104, 199, 338, 452
 Arbitrário do signo, 151
 Curso de Linguística Geral, 51
 Elementos da significação segundo Saussure, 52
 Modelo semiótico saussuriano, 50-52, 193
 Semiologia da comunicação vs Semiologia da significação, 53
 SCHAEFFER, Pierre, 75, 368
 Máquinas para comunicar, 368
 SCHAPIRO, Meyer, 137, 138, 221
 SCHÖFFER, Nicolas, 325
 SCHÖNBERG, Arnold, 87
 SCHRAMM, Wilbur, 33, 39, 70
 SCUOTTO, Anna
Mundo Suspenso, 72
 SCUOTTO, Emanuele
Mundo Suspenso, 72
 SCUOTTO, Lello
Mundo Suspenso, 72

SCUOTTO, Salvatore
Mundo Suspenso, 72
 SÉCHEHAYE, Albert, 51
 SERRA, Paulo, 111, 145, 149, 150
 Incomunicação como regra geral da comunicação, 145
 SERRA, Richard, 313
Titled Arc, 268
 SERRANO, Andres
Piss Christ, 245
Sem Título XIV (Trajectória de ejaculação), 115
 SÉRUSIER, Paul
O Aven no Bois d'Amour, 299, 300
 SEURAT, Georges, 179, 330
 SFEZ, Lucien, 13
 SHANNON, Claude, 5, 15, 32-34, 36-40, 43, 68, 70
 Modelo informacional de Shannon e Weaver, 31, 34-36, 37-42, 43, 44, 58, 66, 69
 Teoria matemática da comunicação, 36, 45, 452
 Teoria matemática da informação, 34, 36, 41, 43, 56, 452
 Tipos de problemas no estudo da comunicação, 38
 SHAW, Jeffrey
Cidade legível, 357
 SIGNAC, Paul, 179
 SILVA, Carlos Eduardo, 18
 SILVEIRA, Paulo, 1, 232
 O título dá a ler e ver o artista, 232
 SILVESTER, David, 163
 SIMMEL, Georg, 29
 SINGH, Arpita, 418
 SKAPINAKIS, Nikias, 302, 303, 359
 SMALL, Albion, 29
 SOURIAU, Étienne, 119
 Realidade afilmique, 119
 Realidade diégétique, 119
 Realidade do criador, 119
 Realidade do ecrã, 119
 Realidade do espectador, 119
 Realidade filmographique, 119
 Realidade profilmique, 119
 SPOERRI, Daniel, 217
 STALIN, Josef, 75
 STEARN, Gerald, 136
 STECKER, Robert, 264
 STEICHEN, Edward, 107
 STELARC, 360
 O corpo é obsoleto, 360
 STELLA, Frank, 329
 STIEGLER, Bernard, 130
 STOCKHAUSEN, Karlheinz, 370
 STRAWSON, Peter, 128
 Função sem função, 128
 STURTEVANT, Elaine, 352
Duchamp, 1200 Sacos de Carvão, 352, 353
 SZEEMAN, Harald, 313

T

TANGUY, Yves, 325
 TAPIÉ, Michel
 Informalismo, 329
 TARDE, Gabriel, 29
 TARDIEU, Hubert, 153

TAVARES, Mónica, 257
Transcrição, 257
TINGUELY, Jean, 77
TOENNIES, Ferdinand, 24
TOLSTOÏ, Léon, 127, 237
Teoria clássica da expressão, 237
TOURNACHON, Gaspar-Félix, 298, *consulte* Nadar
TOUSSAINT, Bernard, 156, 228

V

VAN GOGH, Vincent, 316
VANDELDE, Louis, 133
VARGAS, Guillermo, 371
VASCONCELOS, Joana, 217
VEGA, Manuel de, 153
VEIGA, José, 223
VELÁZQUEZ, Diego, 169
Las Meninas, 192
VÉNUS (Deusa romana do amor e da beleza), 281,
282, 291, 292, 294
VERMEER, Jan, 300
VERTOV, Dziga
O Homem da Câmara, 320
VICTOR-EMMANUEL II, 102
VILCHES, Lorenzo, 18
VILLAFANE, Justo, 169, 179, 191
VIVALDI, Antonio, 370
VIVEIROS, Paulo, 307
VOSTELL, Wolf, 77, 228, 229, 313, 342
Teoria del arte, 342
You, 340, **341**
VULCANO (Deus romano do fogo), 292

W

WALSER, Robert
Branca de Neve, 268
WALTER, Grey, 34
WALTHER, Franz, 366, 367
Neue-Alphabet, 366
WARHOL, Andy, 143, 333
Factory, 334
WATSON, John, 29

WATZLAWICK, Paul, 59, 60
Escola de Palo Alto, 58
WEAVER, Warren, 5, 15, 34, 36-39
Modelo informacional de Shannon e Weaver, 31,
34, **37**, 40, 42-44, 58, 66, 69
Teoria matemática da comunicação, 36, 45, 452
Teoria matemática da informação, 34, 36, 41, 43,
56, 452
Tipos de problemas no estudo da comunicação, 38
WELLES, Orson
The Invasion from Mars, 28
WELLS, Herbert
The War of the Worlds, 28
WERTHEIMER, Max, 178
WESSELMANN, Tom, 333
WIENER, Norbert, 5, 15, 31-33, 452
Cibernética, 15, 32, 36, 58
Cybernetics or control and communication in the
animal and the machine, 32
WIERTZ, Antoine, 101
WILDE, Oscar, 95
A vida imita a arte, 95
WILDER, Carol, 59
WILKIE, Wendell, 40, 41
WINKIN, Yves, 58, 59
WISKE, Martha Stones, 217
WOLF, Mauro, 35, 57, 64, 84, 250
WÖLFFLIN, Heinrich, 92, 166
Forma aberta, 92
WOLLHEIM, Richard, 336
WOLTON, Dominique, 13
WOOD, Paul, 80, 308

Y

YVON, Adolphe, 102
Batalha de Solférino, 102, **103**

Z

ZAOURAR, Hocine
Pietà de Bentalha, **194**
ZEMAN, Jay, 54
ZOLA, Émile, 287
ZUMTHOR, Paul, 258
ZWORYKIN, Vladimir, 26

Índice temático

Este índice remete para o texto e notas de rodapé. Os termos presentes nos títulos das referências bibliográficas não foram entrados. As obras de arte estão grafadas em *itálico* e e as ilustrações a **negrito**.

Convenção: v. = ver, tb. = também

1200 Sacos de Carvão (Marcel Duchamp), 352
2130 Pages-Miroirs (Rober Racine), **251**
4'33'' (John Cage), 136, 137, 170
9ª Sinfonia (Ludwig van Beethoven), 136, 137

A

A Caça (Albert Gleizes), **319**
A Clínica de Gross (Thomas Eakins), 346, **347**
A Indústria de Detroit (Diego Rivera), 246, **247**
A Nova Babilónia (Grigori Kozintsev), 320
A Orgia, cena III de The Rake's Progress (William Hogarth), **106**
A traição das imagens – Ceci n'est pas une pipe (René Magritte), 80, **235**
A vida imita a arte (Oscar Wilde), 95
Academismo, 107, 218, 256, 276-288, 291, 293, 294, 298, 299, 347
Academia, 8, 9, 91, 228, 271, 272, 276, 285, 291, 295, 297, 298, 300, 301, 305, 457
Academismo do significado, 347
Academismo do significante, 347
Academos, 276
Arte académica, 105, 171, 271, 279, 285, 294, 301
História do academismo, 294
Pintura académica, 101
Regras académicas, 9, 161, 271, 276, 285, 286, 288, 291-297, 299, 301, 314, 315
Adão e Eva - banidos do Jardim (Damien Hirst), 231, **232**
Afectividade, 94, 111, 150, 153, 165, 199, 200, 209, 210, 213, 237, 240, 241, 254, 258, 259, 264, 286, 306, 457, 459
Aldeia global, 62
Alegoria, 93, 275, 276, 280-282, 297, 348
Alfabeto, 3, 20, 22, 52, 67, 313, 366
Arábico, 22
Arameu, 22
Cananeu, 22
Cirílico, 22
Fenício, 22
Fonético, 37
Hebreu, 22
Latino, 22

Ocidental, 22
Oriental, 22
Português, 52
Analogia artística, 96-101
Imitação, 95-97, 99, 100, 107, 277, 285, 291, 292, 303, 305, 317, 328, 372
Mimese, 2, 8, 9, 96, 118, 120-123, 272, 299, 324, 334
Antiguidade Clássica, 96, 456
Anunciação
Fra Filippo Lippi, 280, **281**
Masolino da panciale, 280, **281**
Mestre de Flémalle, 280, **281**
Paula Rego, **310**
Simone Martini, 280, **281**
Anunciação da Morte da Virgem (Duccio di Buoninsegna), 283, **284**
Art as art as art (Ad Reinhardt), 80
Art as idea as idea (Joseph Kosuth), 80
Arte
Actualidade artística, 3, 9, 68, 102, 168, 224-226, 272, 274, 275, 289, 302, 303, 307, 308, 311, 312, 344-363, 365, 456, 457
Appropriation art, 323, 352
Art charnel (Orlan), 360, 361
Arte abstracta, 69, 77, 78, 85, 154, 175, 197, 198, 264, 343, 349, 430, 439, 448
Arte africana, 230
Arte avant-garde, 230, 294, 297, 301, 305
Arte barroca, 360
Arte cinética, 77, 320, 321, 325, 331
Arte clássica, 106, 290, 324, 347, 370
Arte conceptual, 80, 132, 158, 337-339, 351, 353, 356
Arte processual, 337, *consulte* arte conceptual
Conceptualismo, 159, *consulte* arte conceptual
Neoconceptualismo, 365
Arte contemporânea, 9, 132, 223, 224, 229, 254, 272, 275, 302, 304, 308, 312, 314, 315, 343-348, 351, 354, 355, 362, 370, 371, 458
Arte digital, 5, 356, 357
Arte do século XX, 9, 83, 108, 113, 120, 222, 226, 227, 274, 301, 302, 304, 306, 311, 314, 320, 321, 325, 348
Arte electrónica, 356
Arte figurativa, 69, 77, 78, 85, 175, 197, 333, 370, 448
Arte gótica, 2, 154, 283, 284
Arte grega, 2, 271, 278, 323, 331, 360
Arte helenística, 295, *consulte* arte grega
Arte humanista, 278
Arte indiana, 418
Arte micénica, 2

- Arte minóica, 2
- Arte moderna, 27, 161, 186, 217, 274, 287, 303, 304, 307, 308, 311, 323, 348, 355, 359, 360, 370
- Arte ocidental, 270, 331
- Arte oficial, 279, 295
- Arte oriental, 375
- Arte pompier, 285
- Arte pop, 88, 143, 144, 168, 333, 334, 336
- Arte povera, 331, 332
- Arte pura, 200, 287
- Arte romana, 2, 278, 323, 360
- Arte rupestre, 21, 126
- Arte sacra, 279, 280
- Arte simbólica, 155-157, 163, 203, 275, 297, 298
- Arte sociológica (Hervé Fischer), 9, 358, 359
- Arte soviética, 325
- Arte transgênica (Eduardo Kac), 72, 356
- Arte transvanguarda, 332
- Arte vanguardista, 216, 310, 320-322, *consulte arte avant-garde*
- Arte vídeo, 69, 343, 357
- Body art, 342, 361
- Arte corporal, 342, *consulte body art*
- Ciber-arte, 357
- Construtivismo, 321
- Cubismo, 124, 226, 230, 250, 304, 305, 316, 318-320, 326
- Cubismo analítico, 305
- Cubismo de salon, 250, 318
- Cubismo sintético, 318
- Dadaísmo, 320-324, 354
- De Stijl, 200, 211, 212, 321
- Der Blaue Reiter, 326
- Expressionismo abstracto (Alfred Barr), 163, 326, 329, 332, 333, 336
- Action painting (Harold Rosenberg), 138, 329
- Informalismo (Michel Tapié), 226, 329, 349
- Abstraccionismo lírico (Camille Bryen, Georges Mathieu), 329
- Art brut (Jean Dubuffet), 329, 333
- Tachismo (Pierre Guéguen), 329
- Expressionismo figurativo, 305, 316, 317, 320
- Factory (Andy Warhol), 334
- Fauvismo, 226, 304, 305, 315-317, 326
- Futurismo, 226, 319, 320
- Grupo Cobra, 329
- Grupo El Paso, 329
- Happening, 67, 76, 86, 132, 148, 258, 340-342
- Proto-acções, 67
- Hiper-realismo, 104, 334-336, 436
- Arte de ocultar a arte, 334
- História da arte, 4, 8, 10, 175, 211, 219, 223, 224, 240, 254, 259, 270-274, 288, 291, 297, 298, 302-304, 307, 308, 311, 313, 323, 332, 344, 345, 347, 359, 369, 371, 372, 375, 379, 456, 458
- Impressionismo, 9, 271, 276, 279, 286, 291, 294, 298-301, 309, 317
- Instalação, 67, 140, 313, 343, 351, 352, 357, 418
- Proto-instalações, 67
- Irmandade pré-rafaelita, 318
- Isto é arte? vs Isto é belo?, IX, 310
- Maneirismo, 180
- Metafísica, 259, 332
- Pintura metafísica, 77, 322, 324
- Minimalismo, 70, 136, 144, 306, 326, 330, 332, 334, 336, 337, 351, 419
- ABC art (Barbara Rose), 337
- Art of the real (Eugene Goossen), 337
- Arte enquanto ideia vs Arte enquanto acção, 337
- Neominimalismo, 365
- New cool art (Irving Sandler), 337
- Primary structures (Kynaston McShine), 337
- Serial art (Mel Bochner), 337
- Morte da arte, 307, 312, 345, 458
- Não-arte, 255, 321
- Naturalismo, 2, 102, 107, 136, 296
- Neoclassicismo, 291, 314
- Neo-impressionismo, 330
- Neoplasticismo, 200, 307, 327
- Abstracção geométrica, 307, 328, *consulte neoplasticismo*
- Nova figuração, 76
- Op art, 330, 331
- Orfismo, 330
- Parnasianismo, 128
- Performance, 67, 69, 76, 147, 258, 297, 340, 351, 357, 360-362
- Pictoralismo, 107
- Pintura de história, 101, 291
- Pintura egípcia, 2
- Pós-impressionismo, 299, *consulte neo-impressionismo*
- Pós-modernidade, 17, 116, 309, 348, 350, 371, *consulte pós-modernismo*
- Pós-modernismo, 348
- Ready-made, 95, 310, 323
- Realismo, 276, 287, 295-297, 303, 311, 318, 326, 460
- Realismo fantástico, 77
- Realismo socialista, 75, 244
- Renascimento, 9, 161, 279, 291, 294, 298, 314
- Arte renascentista, 2, 70, 77, 96, 161, 162, 212, 271, 276, 291, 299, 304, 314
- Renascença, 23, 77, 96, 315, 317, 370, *consulte renascimento*
- Renascimento pleno, 184, 286
- Retratismo, 2
- Romantismo, 9, 107, 128, 285, 291, 295, 303, 304, 314, 348
- Escola romântica, 285
- Secessionismo, 107
- Simbolismo, 303
- Support-surfaces (Vincent Boulès), 332
- Peinture - cahiers théoriques, 332
- Suprematismo, 200, 328
- Primazia da quinta dimensão – economia (Kasimir Malevich), 328
- Suprematismo dinâmico, 328
- Suprematismo estático, 328
- Surrealismo, 108, 320, 324, 325, 329, 352, 357, 369
- Arte como acto de resistência (Gilles Deleuze), 134
- As frases (Jimmie Durham), 81
- Assessores de compreensão, 229-236, 456
- Guias, 7, 229, 230, 267, 456
- Legendas, 135, 193, 222, 230, 231, 233, 292
- O título dá a ler e ver o artista (Paulo Silveira), 232

Suplemento cognitivo (Michel Denis), 232
 Título da obra, 77, 78, 115, 148, 155, 156, 194, 195,
 230-236, 286, 292

Aura
 Aura criativa para o artista (Omar Calabrese), 224
 Aura intelectual para o crítico (Omar Calabrese),
 224
 Perda da aura, 315, 369
 Perda da aura (Walter Benjamin), 315, 352
 Autocorreção (Maria João Centeno), 147, 148
 Autonomização do conceito de arte, 91

B

Baigneuses (Paul Cézanne), 305
 Ballets Russes (Sergei Diaghilev), 318
Batalha de Solferino (Adolphe Yvon), 102, **103**
 Bauhaus, 326, 329
 Behaviorismo, 15, 27, 29, 35, 36, 41, 63, 72, 196
 Belo, 127, 128, 131, 215, 270, 275-277, 279, 285, 288-
 291, 293, 294, 296, 298, 303, 306, 310, 360, 368,
 369, 370-372
 Belo clássico, 289
 Belo como objecto de uma satisfação universal
 (Emmanuel Kant), 289
 Belo moderno, 289
 Belo vs Comunicação, 289
 Belo vs Feio, 10, 290, 368-371
 Integridas, 290
 Isto é belo? vs Isto é arte?, IX, 310

Branca de Neve
 João César Monteiro, 268
 Robert Walser, 268

C

Cabaret Voltaire, 322
 Campos de cor (Clement Greenberg), 329
 Canal, 16, 27, 30, 31, 34, 36, 38, 39, 42, 43, 46, 59, 71,
 83, 86, 135, 139
Catarata 3 (Bridget Riley), **331**
Catedrais de Rouen (Claude Monet), 309
 Causa, 33, 57, 113, 143, 146, 190, 200, 203, 218, 219,
 220, 451
 Causa formal vs Forma, 143, 218
 Causa vs Efeito, 33, 35, 72, 143, 165, 166, 218, 219,
 225, 456
 Causa vs Razão, 219
 Causas aristotélicas (Aristóteles), 143, 165
 Causas do emissor vs Causas do receptor, 143, 219
 Causas explícitas vs Causas implícitas, 143
 Forma como causa subjectiva, 181

Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz
 (CAE), 81

Cibercepção (Roy Ascott), 350
Cidade legível (Jeffrey Shaw), 357
 Ciência, 3, 15, 19, 29, 32-34, 36, 38, 45, 50, 58, 63, 64,
 98, 126, 146, 167, 187, 198, 202, 223, 224, 255,
 307, 312, 325, 344, 355, 357, 358, 363, 366-368,
 465
 Ciência do controlo (cibernética), 32
 Ciência política, 32
 Cientificidade artística vs Artística científicidade,
 364

Civilização da imagem (René Huyghe), 453
 Civilização das máquinas, 321
 Código, 3, 7, 20, 36, 38-40, 43, 45, 46, 48, 50, 51, 53,
 57, 59, 60, 69, 70, 74, 80, 111, 117, 119, 131, 132,
 138, 139, 151, 160, 186, 190, 193, 195, 196, 199,
 200, 206-208, 218, 245-252, 255, 256, 312, 333,
 349, 356, 358, 363, 366, 382, 457
 Codificação, IX, 8, 31, 33, 38-40, 46, 52, 53, 57, 66,
 68, 70, 97, 119, 138, 139, 143, 147, 198-200,
 205, 245-252, 266
 Perca de informação no momento da
 codificação (Bruno Lussato), 142

Código analógico, 249
 Código binário, 250, 255
 Código comum, 57, 69, 132, 248, 256
 Código intelectual, 199
 Código linguístico, 160, 382
 Código técnico vs Código estético (Pierre Guiraud),
 199, 200
 Código vivencial (código afectivo), 199
 Descodificação, IX, 3, 16, 31, 33, 39, 40, 46, 53, 57,
 66, 80, 85, 112, 118, 161, 172, 186, 189, 196,
 198, 199, 212, 234, 245-252, 265, 266, 297, 313,
 350, 363
 Hipo-codificação, 70
 Relação entre código e cultura (John Fiske), 247

Coelho-pato (Joseph Jastrow), 179
 Cognitividade, 29, 111, 140, 191, 209-211, 213, 232,
 264, 275
 Color Field Painting, 329
 Complexificação da obra de arte, 182, **183**, 185, 235,
 256, 327, 430
Composição 2 (Piet Mondrian), 151, **152-154**, **189**
Composição com Vermelho, Amarelo, Azul e Preto
 (Piet Mondrian), **327**

Compreensão artística-estética, IX, 3, 4, 7, 10, 22, 30,
 50, 68, 77, 78, 82, 85, 89, 98, 100, 102, 105, 111,
 112, 115, 116, 125, 136, 141, 143, 150, 151, 154,
 155, 157-160, 163-165, 167, 171-176, 178, 182-184,
 187, 188, 190-193, 195, 197, 198, 205-236, 245,
 246, 255, 257, 259, 262, 264, 265, 273-275, 279,
 280, 282, 284, 289, 291, 297, 299, 302, 303, 306,
 309, 311, 312, 325, 328, 330, 335, 338, 341, 342,
 349, 351, 352, 363, 364, 367, 368, 374, 376, 377,
 382, 395, 397, 404, 405, 407, 418, 420, 421, 424,
 430, 435, 436, 440, 446, 454-456, 458, 460, 465
 Arte de compreender (Hans-Georg Gadamer), 225
 Compreensão absoluta, 67, 111, 157-159, 162, 164,
 185, 186, 195, 203, 206-208, 217, 219, 257, 274,
 374, 377, 384, 424
 Compreensão conceptual, 377
 Compreensão da obra como passagem do
 significante ao significado, IX, 4
 Compreensão intelectual (Theodor Adorno), 227
 Compréhension mutuelle (Francis Jacques), 82
 Entendimento, 3, 4, 66, 76, 79, 80, 82, 89, 112, 117,
 118, 121, 127, 140, 142, 162, 163, 167, 172,
 173, 180, 184, 186, 191, 195, 207, 211, 212,
 220, 221, 224, 227, 230, 233, 236, 239, 249,
 251, 258, 261, 262, 267, 273, 280, 303, 314,
 325, 339, 358, 359, 365, 369, 372, 377, 420,
 421, 429-431, 435, 446, 453, 456, *consulte*
 compreensão artística-estética
 Intercompreensão (Conceição Lopes), 150

- Níveis de compreensão (Verónica Mansilla, Howard Gardner), 217
- Recepção como condição fundamental da compreensão (António Quadros Ferreira), 455
- Comunicação
- Acto de comunicação, 1, 6, 14, 42, 45-47, 58, 87, 205, 219, 246, 248, 266, 273, 409, 426, 440, 456
 - Auto-estradas da comunicação, 17
 - Communicare, 13
 - Comunicação artística, 3, 5-8, 11, 66, 86, 90, 91, 96, 130, 141-143, 145, 150, 159, 162, 187, 192, 240, 248, 252, 345, 368, 374, 375, 408, 440, 457
 - Comunicação como colosso terminológico (Philippe Breton), 17
 - Comunicação como observação (Dirk Baecker), 187
 - Comunicação da incomunicação (Theodor Adorno), 145
 - Comunicação de elite (Jean Cloutier), 20
 - Comunicação de máquinas, 17, 365, 451
 - Comunicação de massa, 20, 27-30, 41, 42, 45, 57, 63, 75, 333, 451
 - Jean Cloutier, 23, 25
 - Comunicação do incomunicável (Jean-Paul Doguet), 145
 - Comunicação estética, 150, 312, 451
 - Comunicação humana, 17, 34, 38, 55
 - Comunicação individual, 29, 150
 - Comunicação interindividual, 45, 58
 - Comunicação interpessoal (Jean Cloutier), 20
 - Comunicação linguística, 47, 255
 - Comunicação não-conceitual (Emmanuel Kant), 160
 - Comunicação nómada, 25
 - Comunicação pletórica (Denis Huisman), 133
 - Comunicação sem comunicação (Jean-François Lyotard), 160
 - Comunicação social, 17, 71, 132, 451
 - Comunicação verbal, 47, 60, 76, 147, 221, 253, 266
 - Comunicação vs Emoção, 240, 241, 317, 349
 - Comunicação vs Informação, 134, 135, 145, 451, 452, 454
 - Conceito de comunicação, 4, 13-19, 86, 134, 451, 452
 - Especialista de comunicação-Artista da comunicação, 9, 229, 358
 - Fracasso comunicacional, 4, 8, 18, 31, 49, 186, 369
 - Globalização da comunicação, 28
 - História da comunicação, 20, 23, 30, 62
 - Ideologia comunicacional, 134
 - Improbabilidade da comunicação (Niklas Luhmann), 87
 - Máquinas para comunicar
 - Jacques Perriault, 18
 - Pierre Schaeffer, 368
 - Meios de comunicação, 14, 18, 23, 24, 28, 29, 31, 35, 62, 63, 75, 133, 135, 333, 357, 451
 - Processo de comunicação, 1, 8, 23, 31-33, 35, 38, 40-43, 48-50, 57-60, 62, 65, 68, 71, 73, 90, 122, 130, 132-135, 137-139, 146-148, 151, 160, 161, 186, 198, 206, 222, 241, 246, 266, 274, 375, 377, 409, 425, 436, 446, 450, 453
 - Protocolo de comunicação, 364-368
 - Relatividade comunicacional, IX, 373, 375, 378, 446
 - Revoluções da comunicação, 20
 - Sensus communis (Herman Parret), 150
 - Sistema de comunicação, 8, 20, 23, 28, 30-32, 37, 43, 54, 135, 149, 150, 429
 - Sociedades da comunicação, 17
 - Tecnologias da comunicação, 9, 358
 - Telecomunicações, 17, 18, 25, 26
 - Tornar comum, 13, 14, 18, 19, 59, 86, 130, 150, 246, 248, 249, 421, 430, 448, 451, 455, 459, 460
 - Utopia da comunicação, 87, 159, 363
 - Conceito, 1, 4, 5, 10, 11, 15, 17, 22, 23, 27, 29, 32, 33, 36, 38, 39, 44, 46, 49, 52, 55, 66-70, 80, 82, 85, 91, 92, 121, 127, 136, 143, 150, 157-160, 163, 167-171, 173-175, 187, 190, 199, 201-204, 206, 211, 212, 219-223, 225, 228, 233, 236, 241, 254, 260, 261, 264, 271, 274, 280, 288-290, 295, 297, 299, 302, 306, 307, 311, 313, 322, 324, 325, 332, 337-339, 343-346, 348, 350, 355-357, 360, 364, 366, 368-370, 372, 374-377, 380-382, 393, 413, 420, 425, 428, 431, 435, 445-448, 451, 453, 455, 459, 460
 - Compreensão do conceito, IX, 157, 167, 173, 174, 187, 190, 193, 211, 381, 412
 - Conceito como ideia, 169
 - Conceito vs Definição, 223
 - Conceito vs Noção, 169
 - Estabilidade semântica do conceito, 169
 - Extensão do conceito, IX, 173-175, 193, 211, 212
 - Les concepts il faut les fabriquer (Gilles Deleuze), 169
 - Monossemia do conceito, 168
 - Conotação vs Denotação, 53, 85, 104, 105, 187, 198, 383
 - Conotação, 105, 125, 186, 239, 241, 339, 406, 434, 444
 - Conotação como valor subjectivo, 53, 198
 - Denotação, 48, 84, 111, 117, 119, 145, 147
 - Elementos denotativos, 85, 187
 - Processos de conotação da fotografia (Roland Barthes), 110
 - Roland Barthes, 53, 85
 - Consumo vs Consumação (Fernando Fábio Furtado), 216
 - Contemplação, 3, 126, 135, 147, 148, 219, 237, 239, 253, 255, 322, 357, 369, 372, 460
 - Conteúdo, 2, 3, 6, 7, 14, 38-42, 44, 45, 49, 52, 53, 58, 61, 62, 70, 73, 77, 79, 80-82, 88, 97, 98, 105, 112, 113, 116, 119, 124, 128, 158, 164-168, 177, 190, 193, 196, 197, 200, 204, 209-211, 214, 217, 221, 224, 231-233, 239, 241, 266, 270, 290, 293, 296, 305, 317, 329, 346, 351, 361, 367, 370, 374, 377, 379, 382-384, 397, 399, 416, 420-422, 424, 427, 428, 435, 443, 447-449, 454, 455, 457
 - Conteúdo espiritual da arte, 326
 - Conteúdo explícito, 165, 312, *consulte* conteúdo exterior
 - Conteúdo exterior, 190
 - Conteúdo implícito, 165, *consulte* conteúdo interior
 - Conteúdo informativo, 196, 209, 230, 420, 435
 - Conteúdo interior, 94, 192, 430
 - Conteúdo latente, 61, 252
 - Conteúdo manifesto, 61, 252
 - Conteúdo referente, 181, *consulte* conteúdo interior
 - Conteúdo subjectivo, 181

Conteúdo vs Forma, 6-8, 68, 78, 81-83, 112, 113, 158, 168, 181, 203, 239, 272
 Conteúdos vivenciais, 83, 209, 257, 258, 377
 Discurso de conteúdo, 177
 Estética do conteúdo vs Estética da forma, 167
 Realismo de conteúdo, 98
 Transmissão de conteúdo, 83, 344
 Contexto de vida vs Contexto visual, 193, 194
 Continuum artístico, 170, 278, 335, 343
 Convenção artística, 3, 4, 31, 39, 52, 66, 67, 70, 78, 84, 94, 95, 139, 148, 151, 154, 164, 186, 197-201, 220, 221, 238, 248, 274-276, 280, 304, 324, 329, 347, 365, 366, 369, 429, 448, 457, 458
 (in)Convencionalidade, 7, 98, 151, 457, 458
 Cânone, 206, 272, 273, 276, 280, 285, 288, 298, 303, 306, 312, 323, 360
 Canonização, 184, 254, 255
 Convenção cultural, 283
 Convenção sógnica, 192, 198, 199, 311
 Cosa mentale (Leonardo da Vinci), 338, 354
 Criação artística, 8, 9, 31, 64, 65, 73, 85, 92, 102, 121, 123, 126, 128, 133, 135, 146-148, 213, 214, 235, 239, 243, 253-255, 259, 260, 262, 263, 266, 286, 288, 295, 312, 323, 325, 331, 332, 340, 342, 344, 345, 348, 351, 353, 354, 356, 357, 363, 366, 372, 397, 434, 435, 452, 457
 Acto criador, 2, 218, 239, 245, 253, 263, 324
 Criação com origem nas vivências, 258
 Criação original, 84, 243, 253
 Criação vs Produção, 84
 Criação artística vs Produção industrial, 127, 321, 322, 355
 Forma de criação, 240, *consulte* forma de representação,
 Liberdade de criação, 9, 243, 286, 291, 317, 322, 348, 370
 Meta-concepção, 356
 Meta-criação, 356, 357
 Processo de criação, 3, 68, 91, 121, 243, 244, 332, 340, 350, 358, 369
 Transcrição (Mónica Tavares), 257
 Criatividade, 208, 209, 212, 217, 297, 341, 362, 434, 459
 Processo de formação da criatividade, **209**
 Crítica, 7, 13, 65, 71, 72, 75, 81, 91, 92, 141, 148, 192, 196, 197, 200, 211, 217, 219, 220, 221-229, 230, 237, 244, 250, 254, 258, 268, 269, 275, 286-288, 291, 298, 301, 306, 309, 312, 313, 315, 318, 319, 329, 333, 346, 347, 351, 352, 362, 370, 456, 457
 A crítica é a sogra da arte (Robert Petersen), 223
 Crítica da pura visibilidade, 3
 Crítica do gosto (Emmanuel Kant), 127
 Crítica experimentalista, 269
 Crítica formalista, 269
 Crítica hedonista, 269
 Massa crítica, 75, 81, 211, 228, 244, 315
 Cubo albertiano, 284, 300
 Cultura, 11, 18-20, 25, 28, 31, 39, 43, 49, 50, 52, 53, 59, 72-76, 82-84, 88, 92, 94, 100, 102, 116, 118, 129, 140, 151, 162, 185, 189, 195, 197, 201, 207, 209, 210, 213, 216, 223-225, 227, 229, 243, 247, 248, 254, 256, 275, 291, 294, 301, 311, 320, 324, 343, 346, 351, 352, 354, 357, 362, 368, 382, 384, 391, 418, 429, 456

Alta cultura (José Gil), 349
 Convenção cultural, 283
 Cultura contemporânea, 225
 Cultura de massa, 83, 84, 88
 Cultura de massa como cultura industrial (Edgar Morin), 84
 Cultura de objectos vs Cultura do imaterial (Pedro Barbosa), 357
 Cultura estandarizada, 88
 Cultura individual, 74
 Cultura ocidental, 323
 Cultura popular, 349
 Culture vivante vs Culture acquire (Abraham Moles), 74, 453
 Relação entre código e cultura (John Fiske), 247
 Sociedade cultural, 73, 118, 140
 Sócio-dinâmica (Abraham Moles), 74
 Valor cultural, 254

D

Decadência artística, 9, 10, 95, 272, 273, 303, 315, 344-363, 458
Decoração da Capela Sistina (Miguel Ângelo), 162
 Definição, 17, 55, 80, 91, 92, 159, 170, 174, 218, 222, 223, 256, 265, 270, 289, 295, 298, 301, 312, 337, 344, 357, 372, 375, 382, 452
 Definição vs Conceito, 223
 Deleite, 108, 274
 Pierre Bourdieu, 207
 Democratização da arte, 116, 226, 312
 Desconstrução artística, 154, 169, 305, 332, 381, 394, 404, 419
 Destinador, 45-47, 76, *consulte* emissor
 Dissemblable (Roland Barthes), 265
 Divina proportione (Fra Luca Pacioli), 280
 Divisão em extremo (Euclides), 280
Duchamp, 1200 Sacos de Carvão (Elaine Sturtevant), 352, **353**
 Dupla reflexão (Sören Kierkegaard), 146
 Duplo estatuto da obra de arte (Daniel Peraya, Jean-Pierre Meunier), 218

E

Ecrã (Noronha da Costa), 249
 Efeito
 Efeito (artístico), 76, 89, 107, 122, 134, 143, 145, 165, 166, 191, 204, 219, 225, 287, 290, 293, 330, 331, 348, 350, 357, 358, 360, 382, 456
 Efeito (comunicacional), 18, 27, 28, 31, 35, 41, 43, 47, 62, 63, 71, 72, 111, 122
 Efeito vs Causa, 33, 35, 72, 143, 165, 166, 218, 219, 456
 Elementos constituintes da obra de arte, IX, 3, 4, 7, 69, 77, 99, 109, 110, 112-114, 118, 140, 142, 147, 148, 152, 154, 155, 157-160, 162, 164-167, 169, 170, 172-182, 184, 185, 187, 188, 190, 192, 198-200, 203, 204, 206, 211, 212, 215, 216, 220, 238, 243, 245, 258, 267, 275-278, 283, 292, 314, 327, 332, 339, 340, 343, 376, 379, 384, 395, 396, 406, 407, 413-417, 421, 428, 430, 431, 436-438, 442, 446, 454, 460

- Corpo como elemento constituinte da obra de arte, 149, 340, 342, 360, 361
- Elementos da obra como signos da realidade, 190-201
- Elementos de representação (Justo Villafañe), 191, *consulte* elementos constituintes da obra de arte
- Elementos metasemióticos, 79, 80
- Elementos sógnicos, 153, 154, 191-193, 195, 197, 198, 200, 311
- Elementos visuais, 3, 97, 98, 116, 165, 170, 175, 177, 182, 186, 187, 192, 237, 393, 406, 407, 411-416, 421, 423, 424, 426-439, 441-443, 445, 447-450, 454, 455, *consulte* elementos constituintes da obra de arte
- Emerec (Jean Cloutier), 18, 20, 21, 33
- Emissor, IX, 14, 16, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 41-43, 45-47, 49, 53, 56, 57, 60, 64, 70-72, 131-133, 135, 137-139, 141-143, 145, 147, 148, 187, 196, 249, 252, 253, 266, 366
- Causas do emissor vs Causas do receptor, 143, 219
- Emoção, 9, 32, 47, 76, 93, 121, 138, 200, 207, 210, 217, 237-241, 286-288, 295, 336, 337, 349, 352, 365, 459
- Arte como símbolo de uma emoção, 237-239
- Emoção vs Comunicação, 240, 241, 317, 349
- Entropia, 37, 67-69, 175
- Fruição incompatível com entropia (Robert Escarpit), 68, 69
- Entropy of Love* (Mariko Mori), 357
- Época Pneumática (Yves Klein), 170
- Equivalent VIII* (Carl André), 144
- Equivocidade artística/comunicacional, 6, 10, 47, 120, 122, 125, 130, 198, 208, 217, 232, 245, 260, 366, 367, 406, 456
- Escala de iconicidade (Abraham Moles), 109
- Escola de Constance, 253, *consulte* estética da recepção jaussiana
- Escola de Haia, 326
- Escrita, 2-4, 16, 20, 22, 61, 69, 122, 135, 174, 186, 286, 338, 366, 367, 382, 434, 453, 456
- Escrita cuneiforme, 22
- Escrita dos eslavos, 22
- Escrita hieroglífica, 22
- Escrita ideográfica, 22
- Escrita linear, 22
- Escrita suméria, 22
- Espaço-Tempo, IX, 10, 24, 37, 38, 71, 121, 124, 126, 140, 169, 185, 186, 213, 222, 223, 266, 272, 325, 340, 343, 350, 355, 375, 455
- Espaço, 9, 117, 122, 124, 139, 144, 155, 157, 164, 197, 212, 213, 280, 282-284, 304, 317, 325, 336, 343, 349, 351, 352, 355, 359, 376, 383, 384, 388, 395, 437, 439, 441, 442, 453, 458
- Espaço natural, 372
- Não-espaço, 152
- Relatividade espacial, IX, 5, 10, 135, 343, 369, 373, 375, 378, 395, 446
- Espaço e tempo como factores que decidem sobre o valor artístico, 10
- Tempo, 2, 4, 8, 10, 14, 25, 110, 117, 186, 191, 216, 226, 231, 252, 254, 256, 281, 302, 309-311, 314, 322, 335, 345, 349, 355, 358, 368, 375, 386, 453, 457, 458
- Relatividade temporal, 5, 8, 135, 343, 369, 375
- Temporalidade vs Intemporalidade, 355, 356
- Espírito, 32, 92, 126, 128, 138, 143, 158, 162, 181, 197, 200, 241, 262, 291, 325, 326
- Espírito subjectivo (Theodor Adorno), 92, 93, 158
- Espiritual na arte, 326
- Esquema d’Hermes (Francis Jacques), 38
- Estética
- Estética da comunicação (Fred Forest, Mario Costa), 9, 358, 359
- Estética da recepção jaussiana (Hans Robert Jauss), 253
- Estética da relação, 9, 358
- Nicolas Bourriaud, 359
- Estética do objecto, 358
- Estético vs Antiestético, 324
- Estrutura das revoluções científicas (Samuel Kuhn), 271
- Experiência, 10, 16, 27, 39, 50, 55, 70, 131, 145, 179, 197, 199, 200, 207, 227, 237, 241, 254, 259, 287, 291, 296, 308, 312, 325, 332, 336, 337, 340, 341, 343, 347, 350, 355-357, 376, 447, 459
- A experiência científica tem os valores adiados, 355
- Experiência afectiva, 199, 258, 259
- Experiência comum, 247, 338, 340
- Experiência cultural, 50, 82, 247, 248
- Experiência estética, 116, 201, 223, 227, 254, 315, 330, 356, 360
- Experiência estética vs Experiência científica, 203, 355, 356
- Na experiência estética todos os valores se situam, na fruição, 355
- Experienciação, 237, 245, 256-259, 304, 308, 348
- Explicação/Explicitação da obra de arte, 120, 159, 186, 200, 208, 218, 220, 222, 225, 226, 228, 237, 240, 293, 302, 319, 341, 343, 349, 450
- Expressão, 2, 20, 52, 53, 60, 66, 69, 78, 86, 94, 104, 108, 113, 119, 139, 168, 171, 172, 193, 195, 200, 201, 209, 212, 233, 237, 238, 241, 248, 250, 252, 254, 263, 265, 272, 295, 296, 298, 302, 306, 319, 320, 322, 326, 327, 329, 346, 347, 352, 361, 435, 459, 460
- Expressão plástica, 306, 421
- Expressão vs Representação, 93, 94-96, 100, 342
- Força de expressão, 9, 104, 113, 171, 182, 184, 193, 282, 316
- Forma de expressão, 1, 6, 9, 51, 68, 69, 86, 87, 105, 106, 119, 159, 201, 224, 227, 242, 246, 252, 298, 302, 303, 342, 348, 362, 453
- Liberdade de expressão, 306-308, 329, *consulte* liberdade de criação
- Variabilidade de expressão, 86, 244, 263
- Expressivismo, 237, *consulte* teoria clássica da expressão

F

- Familiaridade (Pierre Bourdieu), 171
- Feio, 290, 305, 371
- Feio vs Belo, 10, 290, 368-371
- Festa do 30 de Junho de 1878 na Rue Saint-Denis* (Claude Monet), 299, 300

Finalidade da arte, 4, 6, 8, 116, 126-129, 135, 142, 168, 272, 274, 279, 280, 289, 290, 301
 Arte com função cultural de time-binding (Alfred Korzybski), 309
 Arte como meio de sobrevivência, 2, 365
 Arte pela arte, 128, 129, 273, 358, 367, 418
 Théophile Gautier, 128
 Victor Cousin, 128
 Arte sem função comunicacional, 4, 128
 Autotelia, 6, 126-129, 201, 367
 Fim em si mesma, 6, 91, 127, 129, 323, consulte autotelia
 Finalidade da arte como garantia do receptor, 129
 Finalidade desinteressada (Emmanuel Kant), 126, 135
 Finalidade mágico-simbólica (pintura rupestre), 126
 Finalidade sem fim (Emmanuel Kant), 126, 128
 Função sem função (Peter Strawson), 128
 Função social, 8, 127, 273, 287
 Objectividade não objectivada (Theodor Adorno), 128
 Fonograma, 22
 Forma
 Correspondência entre forma e signo, **156**
 Estética da forma vs Estética do conteúdo, 167
 Forma artística-estética, 4, 239, 285, 314, 365
 Forma como causa subjectiva, 181
 Forma realista, 6
 Forma vs Causa formal, 143, 218
 Forma vs Conteúdo, 6-8, 68, 78, 81-83, 112, 113, 158, 168, 181, 203, 239, 272
 Fotografia, 5, 11, 14, 26, 29, 80, 82, 97-99, 101-120, 135, 153, 159, 173, 179-181, 184, 192-194, 195, 243, 260, 296, 304, 314, 315, 319, 334, 338, 339, 352, 356, 357, 370, 371, 377-379, 395, 403, 404, 413, 436, 438, 443
 Daguerréotipo, 101
 Fotografia como imediatidade do espaço num tempo que já foi, 117
 Fotografia digital, 360
 Processos de conotação da fotografia (Roland Barthes), 110
 Texto fotográfico (Victor Burgin), 111
 Fruição, 50, 64, 65, 70, 71, 84, 87, 88, 95, 125, 139, 140, 147, 151, 180, 207, 215, 219, 224, 253-255, 259, 263, 265, 266, 268, 315, 321, 357, 363, 366, 423, 434, 459
 Factores que influenciam a fruição da obra de arte, 139-141
 Factores de personalidade, 141
 Factores fisiológicos, 140, 141
 Factores pessoais, 140, 141
 Factores sociais, 140, 141
 Fruição incompatível com entropia (Robert Escarpit), 68, 69
 Fruição leiga, 218
 Meta-fruição, 351
 Na experiência estética todos os valores se situam, na fruição, 355
 Fruidor
 Consumidor passivo vs Consumidor activo (Fernando Fábio Furtado), 216, 217

Fruidor activo vs Fruidor passivo, 214, 216, 218, 293, 349
 Ernesto Melo e Castro, 216
 Fruidor prevenido, 254
Fuzilamento do 3 de Maio de 1808 (Francisco Goya), **238**, 239

G

Galáxia Gutenberg (Marshall McLuhan), 15, 23, 25, 61, 451
 Galáxia Marconi (Marshall McLuhan), 15, 25, 62, 451
 Galeria Art & Project, 148
 Galeria Códice, 371
 Galeria Sidney Janis, 333
 Galinha doméstica da tecnologia (Fernando Fábio Furtado), 217
Gallery Closing (Robert Barry), 148, 337
 Gatekeeping, 75, consulte teoria comunicacional de Kurt Lewin
Génesis (Eduardo Kac), 356
 Génio da comunicação (Friedrich Nietzsche), 129
 Gestalt, 178
 Produção de um gestalt, **178**
GFP Bunny (Eduardo Kac), 245
Grande Odalisca (Jean-Auguste Ingres), 292, **293-294**
 Grau zero da imagem (Pedro Barbosa), 180
Guernica (Pablo Picasso), 139, 316
Guerrilheiro Heróico (Alberto Korda), 179, **180**

H

Hipóteses de análise da obra de arte, 197
 História, 4, 5, 13, 17, 19, 20, 24, 27, 29, 77, 91, 121, 127, 185, 186, 194, 197, 200, 215, 225, 229, 230, 252, 271, 278-280, 293, 296, 306-310, 322, 366, 371
 Diacronia histórica da arte, IX, 4, 10, 91, 121, 270-273, 311, 344, 345, 375, 455, 458, 460
 História da arte, 4, 8, 10, 175, 211, 219, 223, 224, 240, 254, 259, 270-274, 288, 291, 297, 298, 302-304, 307, 308, 311, 313, 323, 332, 344, 345, 347, 359, 369, 371, 372, 375, 379, 456, 458
 História da comunicação, 20-30, 62
 História da fotografia, 108
 História da humanidade, 20
 História do academismo, 294
 História individual, 140, 207, 210, 243, 254, 259, 339, 343
 História política dos EUA, 40
 Historicidade, 24, 99, 171
 Historiografia, 2, 243
 Pintura de história, 101, 291
 Holografia, 6, 120-126, 139, 260
 Semelhança entre holografia e linguagem, 122
 Transtextualidade artística da holografia, **123**
 Homem de Lascaux, 302
 Homo communicans, 17
 Humanismo, 277
 Humano, IX, 2, 4, 7, 14, 15, 17, 19, 20, 23, 29, 34-36, 39, 41, 52-54, 60-62, 70, 82, 87, 92, 95, 102, 107, 108, 113, 126, 129-131, 139, 140, 164, 171, 172, 189, 193, 194, 196, 206-211, 213, 214, 219, 225, 229, 236-243, 246, 248, 257-265, 267, 271, 273,

283, 285, 287, 288, 290, 302, 306, 307, 311, 312, 314, 317, 320, 341, 342, 345, 350, 357, 359, 360, 365, 366, 372, 376, 381, 397, 438, 453, 454, 459, 460, 465
Actividade humana, 1, 14, 17, 97, 126, 210, 242, 451
Níveis de actividade do humano, **209**, 210
Sociedade humana, 28, 35

I

- Idade Média, 275, 279, 283, 295
Ideia, 22, 24, 80, 82, 84, 85, 93, 95, 99, 110, 118, 128, 169, 171, 186, 190, 193, 196, 200, 203, 218, 221-223, 242, 248, 249, 255, 256, 261, 264, 266, 267, 273, 280, 288, 298, 300, 308, 318, 324, 338, 339, 342-344, 346, 348, 349, 351, 356, 365, 369, 370, 372, 424, 447, 453
Arte enquanto ideia vs Arte enquanto acção, 337
Ideia como conceito, 169
Presentificação da ideia na arte (Georg Hegel), 2
Signo como ideia mental, 52
Ideia como realidade verdadeira (Platão), 208
Ideograma, 22
Idéographie dynamique (Pierre Levy), 98
IKB (Yves Klein), 170
Imagem, 1, 5, 6, 15, 20-22, 26, 38, 49, 50-52, 61, 65, 78, 79, 82, 84, 87, 96-101, 104, 107-119, 121, 131, 135, 136, 143, 153, 157, 159, 162, 169-171, 173, 174, 178-180, 184, 189-191, 193-195, 202-209, 217, 218, 221, 227, 230-233, 235, 243, 245, 246, 251, 256-266, 268, 270, 272, 279, 280, 283, 296, 304, 307, 317, 326, 333, 334, 343, 348, 351, 360, 361, 367, 383, 403, 438, 443, 445, 447, 453
Imagem absoluta, 6, 101, 113, 120, 125
Imagem artística, 5, 53, 85, 111, 187, 204
Imagem digital, 360
Imagem fotográfica, 97, 98, 105, 111, 117, 118, 119, 179, 192, 193
Imagem gráfica, 264
Imagem holográfica, 124
Imagem mental, 190, 193, 197, 241, 264
Imagem publicitária, 53, 111-113
Imagem referencial (Daniel Peraya, Jean-Pierre Meunier), 112
Imagem virtual, 125
Imagem vs Imaginação, 208, **209**, 260, 261
Imaginação, 16, 77, 114, 115, 125, 135, 189, 199, 208, 210, 243, 260-262, 266, 294, 295, 325, 332, 349, 365, 434
Arte como consequência da imaginação, 260
Fantasia, 199, 210, 243, 262, *consulte* imaginação
Imaginação (re)criadora, 260-262
Imaginação como faculdade intermediária entre a percepção e a criação/recriação, 260
Imaginação como reconhecimento da realidade, 261
Imaginação como reprodução de percepções, 260
Imaginação estruturada pela instrução, 212
Imaginação vs Imagem, 208, **209**, 260, 261
Imaginário consumista, 83, 333
Intransmissibilidade da imaginação, 262
Mundo imaginário, 125
Mundos recriados pela imaginação, 261
Realidade imaginária, 125, 453
Universo imaginário criado pelos códigos estéticos, 199
Imediatidade da obra de arte, 154, 275, 382, 420
Fotografia como imediatidade do espaço num tempo que já foi, 117
Imediatidade conceptual, 382, 383
Imediatidade conceptual vs Imediatidade sensorial, 382
Imediatidade representativa, 297
Imediatidade sensorial, 103, 114, 173, 254, 278, 335, 383, 430, 434, 454, 455, 460
Imediatidade sgnica, 111, 154
Implícito vs Explícito, 143, 159, 165, 167, 188, 200, 204, 218, 246, 307, 312, 355, 412, 452, 453, 456
Impressões do Sol Nascente (Claude Monet), 298
Incapacidade de compreensão dos sentimentos (Pierre Guiraud), 240, 241
Incompreensão artística-estética, 1, 7, 68, 137, 139, 140, 147, 161, 162, 163, 180, 182, 193, 202, 218, 224, 225, 227, 228, 229, 240, 245, 249, 272, 286, 318, 325, 344, 349, 354, 359, 364, 367, 369, 374, 376, 383, 395, 404, 420, 435, 454, 456, 457, 459
Índice (Luis Jorge Prieto), 19
Individualidade criadora, 93, 249
Individualismo, 23, 294, 295
Informação, 3, 4, 7, 8, 14-16, 18-20, 25, 26, 30, 32, 33, 37, 39, 40, 42, 44, 46, 48, 59, 66, 74, 82, 83, 97, 100, 107, 110, 120, 125, 132-136, 142-144, 160, 166, 169, 172, 173, 180, 183, 184, 187, 209, 211, 235, 246, 248, 252, 258, 263, 272, 280, 284, 288, 315, 316, 324, 330, 333, 337, 376, 393, 396, 397, 412, 413, 424, 427-430, 435, 440, 447, 452-455, 460
Economia de informação (Julian Hochberg, Edward McAlister), 183
Elemento de informação, 136, 137, 245
Informação artística, 139, 245, 246, 339
Informação como a coisa mais difundida e menos definida do mundo (Bruno Lussato), 14
Informação como comunicação em sentido único (Maria Beatriz de Medeiros), 134
Informação como essência das inter-relações, 41
Informação como palavra de ordem (Gilles Deleuze), 166
Informação espacial, 120, 122, 283
Informação gráfica como frases no imperativo (Christian Metz), 112
Informação objectiva, 1, 166, 171, 344, 454
Informação visual, 107, 120, 122, 184, 430
Informação vs Apreciação (Miranda Santos), 263
Informação vs Comunicação, 134, 135, 145, 451, 452, 454
Informação vs Significação, IX, **209**, 214, 263, 264, 266, 453, 459
Obra de arte como contra-informação, 134
Perca de informação no momento da codificação (Bruno Lussato), 142
Processo de informação, 161
Teoria matemática da informação (Claude Shannon, Warren Weaver), 34, 36, 41, 43, 56, 452
Transmissão de informação, 33, 36, 37, 39, 43, 56, 57, 61, 63, 66, 85, 104, 135, 139, 140, 148, 166, 196, 212, 225, 230, 252, 272, 275, 283, 337, 411, 412, 423, 424, 426, 427, 440, 454

Infoweb, 14
 Institut für Sozialforschung, 63
 Institute of Social Research, 63
 Instituto Cultural Itaú, 72
 Interação, 2, 11, 32, 33, 36, 41, 44, 59-61, 83, 86, 88, 91, 92, 124, 125, 134, 139, 145, 147, 150, 187, 214, 256, 260, 266, 267, 330, 358, 359, 364, 385, 417, 436, 440
 Interaction of color (Joseph Albers), 330
 Interiorização imagética, 78, 79, 82
 Interlocutor, 16, 60, 69, 248
 Interpretação profunda (Arthur Danto), 207
 Intransitividade da obra de arte, 67, 152, 158, 201-205, 267
 Intransitividade vs Transitividade, 201-203, 205
 Intransitividade signica, 67
 Opacidade da obra de arte, 201-203, 208, *consulte* intransitividade
 Irrealidade real (Roland Barthes), 117

J

Janela albertiana, 114, 284
Jardim das Delícias (Hieronymus Bosch), 161
Judite e Holofernes
 Andrea Mantegna, 371
 Artemisia Gentileschi, 371
 Donatello, 371
 Michelangelo Caravaggio, 371
Julgamento de Páris
 Rafael, 305
 Marcantonio Raimondi, 305

L

L.H.O.O.Q. (Marcel Duchamp), **234**
Las Meninas (Diego Velázquez), 192
Le Vide (Yves Klein), 170
Les Demoiselles d'Avignon (Pablo Picasso), **305**, 317
 Limite superior e inferior da comunicação (Adriano Duarte Rodrigues), 69
 Linguagem, 6-8, 16, 20, 29, 38, 48, 50-52, 65, 69, 76, 79, 98, 99, 111, 132, 138, 139, 146, 147, 159, 193, 202, 224, 230, 241, 243, 245, 248, 249, 302, 309, 312, 313, 338, 339, 346, 347, 365, 366, 460, 465
 Linguagem analógica, 48
 Linguagem artística, 159, 367, 460
 Linguagem científica, 47
 Linguagem cinematográfica, 110
 Linguagem comum, 267, 312
 Linguagem digital, 49, 357
 Linguagem equívoca, 47, 367
 Linguagem escrita, 122, 135, 338, 366, 367, 456
 Linguagem escultórica, 137
 Linguagem formal de compreensão, 367
 Linguagem gestual, 132
 Linguagem html (hipertexto), 15, 195
 Linguagem material de compreensão, 367
 Linguagem natural, 69
 Linguagem oral, 10, 122
 Linguagem pictórica, 137, 303, 332
 Linguagem plástica, 151, 302
 Linguagem plurívoca, 76, 457
 Linguagem unívoca, 230, 366

Linguagem verbal, 18, 29, 98, 132, 135, 137, 147, 169, 170, 267, 366, 367, 456
 Linguagem verbal vs Linguagem visual, 98
 Paralinguagem, 147
 Semelhança entre a linguagem e a holografia, 122

M

Madona do Pescoço Alto (Parmigianino), 180
Martírio de S. Sebastião (Antonio Pollaiuolo), 204, **205**
 Materialidade da obra de arte, 2, 5, 7, 77, 92, 131, 158, 163, 164, 167, 170, 184, 186, 200, 243, 249, 272, 307, 332, 337, 338, 354, 361
 Imaterialidade da obra de arte, 170, 272, 357
 Materialidade fenomenal (Pierre Bourdieu), 163
 Plasticidade da obra de arte, 142, 144, 145, 293, 307
 Visibilidade-aspecto físico da obra de arte, 3, 5-7, 77, 113, 163, 165, 166, 169, 172, 182, 186, 188, 199, 201, 223, 249, 272, 308, 313, 330, 337, 344, 419, 422, 424, 427, 435, 442, 445, 447-450, 454, *consulte* materialidade
Meaning - Blow Up (Joseph Kosuth), 338, **339**
 Meio, 9, 19, 62, 69, 71, 74, 83, 127, 133, 136, 227, 240, 287, 348, 354, 358, 368, 377, 435, 451
 Macro-meio, 76
 Macro-meio vs Micro-meio (Abraham Moles), 74
 Mass media, 15, 18, 19, 35, 39, 57, 75, 114, 132, 346
 Media hot vs Media cool (Marshall McLuhan), 136
 Media, 13, 29, 40, 41, 42, 61, 62, 63, 84, 133, 267, *consulte* meio
 Meio apresentativo, 69
 Meio artístico, 360
 Meio cultural, 382
 Meio de comunicação aéreo, 14
 Meio de comunicação electrónico, 14
 Meio de comunicação fluvial, 14
 Meio de comunicação humana, 14
 Meio de comunicação terrestre, 14
 Meio envolvente, 18, 41, 53, 100, 140, 213, 254, 267, 397
 Meio mecânico, 69
 Meio representativo, 69
 Meio tecnológico, 9, 29, 358, 360
 Meio teórico, 270
 Meios de comunicação, 14, 18, 23, 24, 28, 29, 31, 35, 62, 63, 75, 133, 135, 333, 357, 451
 Meios de controlo - dimensão comunicante (George Gerbner), 44
 O meio é a mensagem (Marshall McLuhan), 62
 Mensagem, IX, 8, 13, 16, 19, 23, 28, 33, 35, 37-50, 53-57, 59, 60, 62-66, 69-73, 76-80, 82, 83, 85, 86, 104, 117, 126, 128, 132-139, 141-145, 148, 161, 162, 167, 181, 196, 199, 202, 228, 231, 234, 247, 248, 250, 251, 253, 256, 266, 273, 276, 279, 280, 282, 287, 289, 297, 309, 312, 315, 330-332, 344, 349, 350, 393, 397, 412, 413, 425, 427-429, 435, 440, 447, 450, 452
 Mensagem como forma significativa (Umberto Eco, Paolo Fabbri), 40
 Protomensagem, 166

- Transmissão de mensagem, 2, 4, 9, 16, 25, 26, 30-32, 36, 37, 39, 43, 45, 46, 53, 57, 62, 63, 65, 66, 81, 84, 85, 128, 132-135, 139, 143, 145, 147, 148, 165, 186, 190, 196, 200, 202, 229, 236, 248, 273, 289, 293, 297, 302, 309, 318, 320, 326, 337, 349, 369, 373, 375, 395, 397, 421, 428, 436, 450
- Metrópolis* (Fritz Lang), 320
- Mirror of Water* (Mariko Mori), 357
- Mitologia, 68, 278, 280, 292
- Modelos/Teorias da comunicação
- Center of Contemporary Cultural Studies, 84
 - Escola de Birmingham, 84, *consulte* Center of Contemporary Cultural Studies
 - Cibernética, 15, 32-34, 58, 65
 - Cibernética (John Neumann), 58
 - Cibernética (Norbert Wiener), 15, 32, 36, 58
 - Ciência do controlo, 32, *consulte* cibernética
 - Ciência política (André-Marie Ampère), 32
 - Cybernetics or control and communication in the animal and the machine (Norbert Wiener), 32
 - Communication research, 29, 42, 63
 - Escola de Frankfurt (Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Max Horkheimer, Herbert Marcuse), 63, 64, 87, 88
 - Agir comunicacional (Jürgen Habermas), 88
 - Teoria crítica, 63, 64, 87, *consulte* escola de Frankfurt
 - Escola de Palo Alto (Gregory Bateson, Paul Watzlawick, Don Jackson, Virgínia Satir), 5, 31, 58-61, 86, 87
 - Agir individual vs Agir comunicacional (Edward Sapir), 59
 - Colégio invisível, 58, *consulte* escola de Palo Alto
 - É impossível não comunicar, 59, 60, 86
 - Escola processual, 30-32, 49, 50
 - Escola semiótica, 30, 31, 49, 50, 56
 - Espiral do silêncio (Elisabeth Noëlle-Neumann), 61
 - Estruturalismo, 36, 49
 - Modelo de George Gerbner, 44, 45, 81-84
 - Dimensões do modelo de George Gerbner
 - Dimensão comunicante (meios de controlo), 44
 - Dimensão perceptiva (Percepção ou Recepção), 44
 - Modelo de Harold Lasswell, 42-43, 44, 45, 71, 72
 - Modelo dos 5 W, 31, 42, *consulte* modelo de Harold Lasswell
 - Modelo de Riley & Riley (John Riley, Matilda Riley), 41, 45
 - Modelo linguístico-funcional de Roman Jakobson, 45-49
 - Elementos do modelo linguístico-funcional, 45, 47, 76
 - Funções do modelo linguístico-funcional, 46, 47, 76
 - Modelo peirciano (Charles Sanders Peirce), 38, 54-56, 99
 - Elementos da significação segundo Peirce, 54
 - Tríade semiótica, 55
 - Modelo saussuriano (Ferdinand de Saussure), 50-53, 193
 - Curso de linguística geral, 51
 - Elementos da significação segundo Saussure, 52
 - Semiologia da comunicação vs Semiologia da significação, 53
 - Modelo semiótico-informacional (Umberto Eco, Paolo Fabbri), 40, 41, 56, 57, 70, 249
 - Mensagem como forma significante, 40
 - Teoria comunicacional de Kurt Lewin, 75
 - Gatekeeping, 75
 - Teoria comunicacional de Marshall McLuhan, 61, 62
 - Galáxia Gutenberg, 15, 23, 25, 61, 451
 - Galáxia Marconi, 15, 25, 62, 451
 - Sociedade primitiva, 61 *consulte* sociedade tribal
 - Sociedade tribal, 20, 61
 - Teoria culturalógica, 84
 - Cultural studies, 84, *consulte* teoria culturalógica
 - Teoria da informação (Claude Shannon, Warren Weaver), 41, 141
 - Modelo informacional de Shannon e Weaver, 31, 34-36, 37-42, 43, 44, 58, 66, 69
 - Teoria matemática da comunicação, 36, 45, 452
 - Teoria matemática da informação, 34, 36, 41, 43, 56, 452
 - Tipos de problemas no estudo da comunicação, 38
 - Teoria empírica de campo ou dos efeitos limitados, 43
 - Teoria empírico-experimental, 35, 73
 - Teoria da persuasão, 35, 73, *consulte* teoria empírico-experimental
 - Teoria funcionalista, 61, 62, 63
 - Teoria geral dos sistemas (Ludwig von Bertalanffy), 36
 - Teoria hipodérmica (Paul Lazarsfeld), 28, 35, 63, 71, 72, 73
 - Bullet theory, 35, *consulte* teoria hipodérmica
 - Teoria das balas mágicas, 28, 333, *consulte* teoria hipodérmica
 - Teoria linear da agulha hipodérmica, 35, *consulte* teoria hipodérmica
 - Teoria innisiana (Harold Innis), 62
 - Triangularidade de Horace Newcomb, 74, 75
 - Triangularidade de Ogden & Richards (Charles Ogden, Ivor Richards), 54, 55
 - Elementos da significação segundo Ogden & Richards, 54, 55
 - Modernidade, 24, 95, 102, 108, 252, 256, 270, 286, 290, 294, 297, 301, 303, 304, 306, 314, 320, 347, 371, 380
 - Modernidade artística, 70, 77, 290, 371
 - Modernidade científica, 306
 - Modernidade tecnológica, 306, 319
 - Modernismo, 273, 310, 348, 349, 350
 - Pós-modernidade, 17, 116, 309, 348, 350, 371, *consulte* pós-modernismo
 - Pós-modernismo, 348
 - Sociedade moderna, 24, 25, 294, 335
 - Mona Lisa* (Leonardo da Vinci), 262, 315
 - Monossemia da obra de arte, 90, 168, 264, 364

Montanha Tindaya (Eduardo Chillida), 245
 Morte do artista, 268, 285, 312
 Morte do autor (Roland Barthes), 268, 312
Mr and Mrs Clark and Percy (David Hockney), 308
 Mundo, 5, 11, 13, 14, 19, 21, 23, 24, 35, 48, 52, 53, 60, 88, 92, 94, 96, 100, 101, 108, 115, 116, 118, 120, 125, 132, 137, 140, 143, 145, 152, 159, 164, 175, 180, 182, 185, 190, 194, 195, 199, 207, 231, 245, 248, 257, 270, 271, 294, 296, 307, 317, 319, 321, 322, 325, 326, 335, 340, 341, 344, 346, 361, 365, 371, 372, 449, 460
 Monde exprimé (Mikel Dufrenne), 207
 Mundo artístico, 79, 101, 227, 287
 Mundo como mercado ou aldeia, 28
 Mundo da plástica, 165, 175, 182
 Mundo da simplificação vs Mundo da complexificação, 182
 Mundo dos pensamentos e sentimentos como domínio das causas motora e final, 165
 Mundo dos sentidos, 372
 Mundo exterior, 92, 93, 120, 200, 218, 219, 236
 Mundo figurativo, 446
 Mundo ideal, 296
 Mundo imaginário, 125
 Mundo individual, 325
 Mundo interior, 93, 120, 220
 Mundo ocidental, 140
 Mundo onírico, 325, 357
 Mundo óptico, 330
 Mundo real, 44, 54, 98, 180, 296, 325
 Mundo sensível, 304, 316, 362
 Mundo simbólico, 125, 217
Mundo Suspenso (Irmãos Scuto), 72
 Mundo tecnológico, 320
 Mundos criados infograficamente, 357
 Mundos recriados pela imaginação, 261
 Obra de arte com relação subjectiva ao mundo, 93, 94
 Museu, 7, 57, 73, 75, 79, 80, 91, 197, 206, 213, 229, 259, 301, 352, 354, 355, 456
 Kunst Museum, 228
 Musée Imaginaire (André Malraux), 84
 Museu como função metasemiótica, 79, 81
 Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 323
 Museu do Louvre, 315
 O museu comunica que a arte permanece incomunicável (Bernardo Pinto de Almeida), 230

N

Não-comunicação artística, IX, 1, 6-8, 11, 64, 86, 87, 90, 120, 128, 130-150, 271, 272, 289, 311, 312, 338, 344, 345, 363, 376, 408, 419, 436, 452, 456, 458, 460
 A arte é hostil à ideologia comunicacional (Marc Le Bot), 134
 Communalité affective où absolument rien n'est communiqué (Herman Parret), 150
 Decadência comunicacional, 294, 344-363
 Fracasso comunicacional, 4, 8, 186, 369
 Incomunicação como regra geral da comunicação (Paulo Serra), 145

Vocação incomunicante da arte (Theodor Adorno), 359
 Não-público (Silvia Monfort), 218
 Natureza morta, 184, 300
 Natureza morta (André Félibien), 222
Neue-Alphabet (Franz Walther), 366
 Noção, 15, 24, 30, 33, 57, 84, 91, 148, 167, 169, 222, 228, 245, 247, 249, 276, 352, 358, 368, 371, 372
 Noção vs Conceito, 169
 Notação (Luis Jorge Prieto), 53
 Número áureo (Leonardo da Vinci), 280
 Número de ouro, 280

O

O Atelier do Pintor (Gustave Courbet), 297, 347
O Aven no Bois d'Amour (Paul Sérusier), 299, **300**
 O corpo é obsoleto (Stelarc), 360
O Couraçado Potemkine (Sergei Eisenstein), 320
O Grito (Edvard Munch), **316**
O Homem da Câmara (Dziga Vertov), 320
 O pintor da vida moderna (Charles Baudelaire), 314
O Retábulo de Mérode (Mestre de Flémalle), 160, **161**
O34-61 (Fernando Lanhas), 236
 Objectividade elementar da obra de arte, IX, 1, 6, 7, 92, 101, 115, 119, 134, 143, 145, 158, 162-190, 199, 203, 218, 244, 272, 282, 289, 297, 326, 330, 332, 337, 344, 364, 369, 373, 385, 430, 438, 442, 443, 448, 453-455, 457, 460
 Elementaridade da obra de arte, 92, 118, 163, 168, 199, 349, 369, 427, 430, 439, 448, 454, *consulte*
 Objectividade elementar, v. tb. elementos constituintes da obra de arte
 Na recepção a subjectividade mediatiza a objectividade (Theodor Adorno), 177
 Objectividade não objectivada (Theodor Adorno), 128
 Objectividade simbólica, 143
 Obra de arte simultaneamente objectiva e subjectiva, 7, 87, 100, 141, 162, 165, 175, **176**, 177, 178, 179, 181, 182, **183**, 185, 190, 327, 339, 439, 453, 454
 Passagem da objectividade para a objectualidade (Bernardo Pinto de Almeida), 164
 Objecto
 Objecto ansioso (Harold Rosenberg), 352
 Objecto artístico vs Objecto industrial, 220
 Objectos estéticos vs Objectos significantes (Mikel Dufrenne), 168
 Obra aberta, 77
 Forma aberta (Heinrich Wölfflin), 92
 Umberto Eco, 92
 Obra ausente, 170
 Obra de arte total, 68, 340
Omniprésence (Mireille Orlan), **361**
Opération Opéra (Mireille Orlan), 361
 Ordem Beneditina, 279
 Ordem de Cister, 279
 Ordem dos Cavaleiros de São Sebastião, 170
 Originalidade artística, 95, 116, 225, 285-287, 291, 294, 297, 305, 332, 341, 347-349, 352
Orquestra da Ópera (Edgar Degas), 181
Os Britadores de Pedra (Gustave Courbet), 296, **297**
Os Dois Caminhos da Vida (Oscar Rejlander), **106**, 107

Os Esponsais dos Arnolfini (Jan van Eyck), 154, **155**, 157, 160, 187, 188
Osmose estética (Marcel Duchamp), 323

P

Parade (Léonide Massine), 318
Participação vs Interação (Frank Popper), 359
Pattern (Edgar Morin), 84
Percepção, 26, 29, 44, 45, 61, 79, 82, 93, 95, 100, 117, 118, 120, 121, 135, 137, 142, 143, 147, 149, 153, 154, 163, 164, 166, 172, 173, 178, 181, 182, 185, 189, 200, 207, 210-213, 216, 221, 229, 231, 254, 259, 260, 272, 299, 303, 316, 325, 330, 331, 336, 337, 343, 346, 347, 349, 350, 380, 424, 447, 453, 454
A percepção da realidade carece da interiorização de vivências, 82
Dimensão perceptiva (George Gerbner), 44
Literalidade perceptiva (Christian Metz), 214
O interesse da obra reside na percepção, 221
Percepção como elaboração subjectiva, 101, 245
Percepção como factor de entendimento da representação, 118, 119
Percepção da percepção (Maria João Centeno), 147, 148
Percepção estruturada, 55, 212
Percepção fomentadora da imaginação, 260
Percepção renovada a cada nova percepção, 153
Pictograma, 22, *consulte* ideograma
Pietà, 194, 195
Escola de Roberti, **195**
Miguel Ângelo, **195**
Pietà de Bentalha (Hocine Zaourar), **194**
Piss Christ (Andres Serrano), 245
Pontes de Argenteuil (Claude Monet), 309
Prazer estético, 206, 290, 352
Prazer estético puro, 206, 213
Condições para atingir o prazer estético puro, 206, 207
Pré-História, 20, 21, 96, 223, 373
Presentificação da ideia na arte (Georg Hegel), 2
Processo artístico, IX, 1, 65, 67, 77, 78, 90, 116, 130, 131, 135, 140, 146-148, 167, 196, 236, 242, 245, 253, 274, 301, 339, 343, 364, 366, 367, 371, 376, 452
Processo artístico inseparável do contexto social de recepção, 245
Sistema artístico, 64, 71, 75, 92, 135, 340, *consulte* processo artístico
Tríade artística (elementos do processo artístico), IX, 2, 5, 8, 10, 90, 135, 167, 242, 253, 365, 421, 447, 465
Produção artística, 74, 84, 126, 168, 223, 260, 278, 290, 296, 310, 312, 328, 334, 337, 352
Niilismo da produção, 353
Produção vs Criação, 84
Produção industrial vs Criação artística, 127, 321, 322, 355
Produção vs Provocação (Jean-Paul Doguet), 165
Produção vs Recepção, 91, 245
Valor de produção, 279
Propaganda, 26, 27, 35, 133, 442
Proposições artísticas (Joseph Kosuth), 339

Prospecção (Roy Ascott), 350
Psychologie des foules (Gustave Le Bon), 114
Publicidade, 15, 19, 26-28, 35, 47, 53, 83, 98, 111-113, 135, 252, 333, 334, 350
Pure Land (Mariko Mori), 357

Q

Quadrado Branco Sobre Fundo Branco (Kasimir Malevich), 182, 307, **328**, 380, 445
Quadrado Preto Sobre Fundo Branco (Kasimir Malevich), 171, **172-173**, 175, 182, 183, 199, 328, 454
Quadrângulo, 171, *consulte* Quadrado Preto Sobre Fundo Branco
Quadro-objecto (Bernardo Pinto de Almeida), 164
Quattrocento, 271, 278, 294
Queenie II (Duane Hanson), **336**

R

Rácio dourado, 280
Rácio médio (Euclides), 280
Realidade
Arte como amostragem da realidade, 164
Arte como discurso enunciativo da realidade, 166
Arte como realidade metafísica, 259
Arte como única forma recriadora da realidade, 146
Compreensão da realidade por meio de outra realidade, 65, 96
Hiper-realismo como melhor continuum da realidade, 335
Imaginação como reconhecimento da realidade, 261
Interpretação da realidade dependente do nível de conhecimento sobre essa realidade, 140
Obra de arte como fonte da realidade, 65
Realidade afilmique (Étienne Souriau), 119
Realidade afotográfica, 119
Realidade ampliada, 5
Realidade artística, 50, 191, 225, 237, 259, 263, 313, 465
Realidade científica, 344
Realidade como imagem de realidades verdadeiras (Platão), 208
Realidade como objecto (Charles Peirce), 55
Realidade contextual, 48
Realidade da realidade, 394, *consulte* realidade segunda
Realidade diégetique (Étienne Souriau), 119
Realidade do criador (Étienne Souriau), 119
Realidade do espectador (Étienne Souriau), 119
Realidade existencial, 101, 249
Realidade explicada, 231
Realidade externa, 52, 55, 172, 187, 191, 199, 202, 465
Realidade factual, 63, 95, 141
Realidade filmographique (Étienne Souriau), 119
Realidade filmophonique (Étienne Souriau), 119
Realidade física, 122, 124, 453
Realidade imagética, 257
Realidade imaginária, 125, 453
Realidade material, 242, 332
Realidade mental, 142
Realidade natural, 95, 116, 118, 231, 242, 296

- Realidade objectiva, 82, 144, 217, 406
 Realidade objectual, 383
 Realidade pessoal, 261
 Realidade primeira, 65, 90, 95, 120-125, 231, 242
 Realidade profilmique (Étienne Souriau), 119
 Realidade relativa, 262-266
 Realidade representada, 100, 122, 231, *consulte*
 realidade artística
 Realidade segunda, 90, 119, 124, 394
 Realidade sensorial, 181, 383
 Realidade sintética, 124, 125
 Realidade social, 217, 225, 296, 456
 Realidade subjectiva, 2, 82, 190
 Realidade virtual, 124, 357
 Realidade vs Representação, 95, 109, 118, 121, 122,
 124, 125, 180, 261, 297, 315, 334
 Relação entre a realidade vivencial e o significante,
 52
 Variação da realidade em função do tempo, 368
 Realismo, 97, 105, 108, 163, 188, 277, 285, 297, 318,
 325, 347, 418, 443
 Realismo de conteúdo, 97
 Realismo de representação, 97
 Recepção, 14, 16, 18, 26, 46, 65, 70, 71, 86, 129, 142,
 148, 165, 171, 177, 180, 210, 217, 237, 253-256,
 286, 312, 334, 335, 338, 350, 366
 A recepção não tem nada de comunicante, 359
 Consciência colectiva pela universalidade da
 recepção, 92
 Dimensão receptiva (George Gerbner), 44
 Estética da recepção jaussiana (Hans Robert Jauss),
 253
 Graus na recepção da arte (Jean-Paul Doguet), 119
 Na recepção a subjectividade mediatiza a
 objectividade (Theodor Adorno), 177
 Processo artístico inseparável do contexto social de
 recepção, 245
 Recepção como condição fundamental da
 compreensão (António Quadros Ferreira), 455
 Recepção estética, 168, 171, 210, 229, 249, 253,
 255, 256
 Recepção estética dependente da complexificação
 da mensagem cultural (Jacques Leenhardt), 256
 Recepção passiva vs Recepção activa, 253
 Recepção pela reflexividade (Idalina Conde), 210
 Recepção vs Produção, 91, 245
 Receptividade, 71, 72, 141, *consulte* recepção
 Variabilidade da recepção, 57, 249
 Receptor, IX, 3, 14, 16, 23, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 41-
 44, 46, 47, 49, 50, 53, 56, 57, 60, 63, 64, 70-73, 83,
 84, 87, 105, 120, 129, 131, 132, 135-137, 139-145,
 147, 154, 166, 171, 174, 180, 187, 188, 191, 196,
 199, 207, 240, 241, 244, 248-250, 252-254, 264,
 266, 304, 313, 314, 349, 366
 Causas do receptor vs Causas do emissor, 143, 219
 Plurivocidade de receptores, 41, 46, 53, 64, 70, 86,
 142, 197, 350, 357, 453
 Receptor activo, 349
 Receptor ausente (Bruno Lussato), 141, 142
 Receptor como perturbador da transmissão de
 informação, 139
 Receptor passivo, 133, 349
 Receptor perfeito, 254
 Subjectividade entre receptores
 (Intersubjectividade), 150, 254, 301, 451
 Recriação artística, 2, 6, 95, 114, 115, 144, 146, 148,
 151, 154, 208, 214, 236, 253, 257, 260, 261, 288,
 294, 304, 315, 343, 397, 448, 449, 452
 Arte como única forma recriadora da realidade, 146
 Original recriação, 148
 Recriação com origem nas vivências, 258, 259
 Recriação da obra de arte segundo o princípio da
 observação e respectiva tradução unívoca, 367
 Recriação da recriação, 148, *consulte* original
 recriação
 Recriador, 100, 307, 311, 357, 452
 Rede telegráfica (Claude Chappe), 14
 Rede telemática, 14, 133
 Redundância, 37, 39, 66, 67, 68, 69, 78, 130, 142, 175,
 182, 231, 232, 250, 261, 331, 348, 428
 Referente, 17, 48, 49, 54, 55, 99, 151, 152, 190, 193,
 198, 383
 Representação, 2, 6, 21, 38, 60, 70, 80, 82, 90, 93, 95,
 97, 99, 102, 107, 115-118, 120-122, 124, 125, 127,
 132, 141, 144, 158, 159, 161, 163, 168, 174, 176,
 177, 179, 192-194, 199, 217, 218, 233, 235, 238,
 242, 243, 256, 262, 266, 272, 274-278, 280, 282,
 283, 293, 296, 304, 306, 314-316, 328, 333, 336,
 338, 340, 348, 349, 353, 362, 372, 383, 403, 420,
 442, 455, 460
 Forma de representação, 96, 97, 190, 192, 274
 Obra de arte como representação do mundo exterior,
 93
 Realismo de representação, 97
 Regras de representação, 8, 9, 77, 151, 161, 197,
 271, 279, 280, 285, 286, 288, 291-297, 299, 301,
 305, 308, 314, 315, 354, 369
 Representação alegórica, 275
 Representação aliada à função simbólica, 97, 239
 Representação fotográfica, 97, 109, 116, 326
 Representação futurista, 320
 Representação holográfica, 120, 121, 122, 124, 125
 Representação mental, 237, 338
 Representação não apresentável (Jean-François
 Lyotard), 328
 Representação vs Expressão, 93, **94**, 95, 96, 100,
 342
 Representação vs Realidade, 95, 109, 118, 121, 122,
 124, 125, 180, 261, 297, 315, 334
 Representação vs Re-apresentação, 116, 118, 261
 Representamen (Charles Peirce), 99, 158, 177, 191
 Reprodutibilidade técnica da arte (Walter Benjamin),
 116
 Requiem (Amadeus Mozart), 266
 Retórica da imagem, 51
 Roland Barthes, 112
 Retroacção, 31, 33, 41, 71, 132, 148, 266-269, 459
 Feedback, 8, 33, 41, 71, 147, 268, 269, *consulte*
 retroacção
 Universalidade da retroacção, 268
 Revolução industrial, 14, 23, 320
 Ritmo 0 (Marina Abramovic), 148, **149**
 Rubenistas vs Poussinistas (Peter Paul Rubens, Nicolas
 Poussin), 352, 459
 Ruído, 37, 38, 40, 77, 141, 196

S

- Salão dos Recusados, 297
- Self-media, 15, 29
- Sem Título XIV - Trajectória de ejaculação* (Andres Serrano), 115
- Semiologia, 29, 31, 45, 50, 51, 53, 135, 200
- Ciência geral de todos os sistemas de signos (Roland Barthes), 51
- Escola semiótica, 30, 31, 49, 50, 56
- Semiologia da comunicação vs Semiologia da significação (Ferdinand de Saussure), 53
- Semiótica, 49, 50, 56, 193, 336, 338, 452, *consulte* semiologia
- Tríade semiótica
- Charles Peirce, 55
- Lúcia Santaella, 56
- Sensação falsa (Aristóteles), 260
- Sensação fisiológica cézanniana (Paul Cézanne), 171
- Senso comum, 68, 152, 207, 220, 289, 338, 352
- Perda do senso comum, 150
- Sensus communis (Herman Parret), 150
- Visualmente comum, 290
- Sentimento, 87, 94, 126, 128, 139, 165, 210, 237-243, 288, 303, 329, 334, 355, 369, 372, 396, 411, 412, 415, 416, 421, 423-427, 434, 441, 443, 444, 446, 447, 457, 459
- Arte como perceptos e afectos (Gilles Deleuze, Félix Guattari), 240
- Artistas de sentimento, 295
- Comunicabilidade do sentimento (Jean-François Lyotard), 240
- Comunicação de afectos (Maria Beatriz de Medeiros), 240
- Contexto como definidor de sentimento, 239
- Incapacidade de compreensão dos sentimentos (Pierre Guiraud), 240, 241
- Obras sentimentalmente universais, 238
- Sentimento como estado afectivo incomunicável, 87, 139, 237-242, 457
- Sentimento como resultado da significação, 237
- Sentimento de finalização da obra de arte, 127, 128
- Sentimento estético, 288, 289
- Sentimento inseparável da forma artística, 238, 239
- Sentimento subjectivo, 367
- Teoria clássica da expressão (Léon Tolstoï), 237
- Teoria cognitivista da expressão (Peter Kivy), 238
- Teoria da evocação (Derek Matravers), 241
- Teoria da exemplificação metafórica (Nelson Goodman), 241
- Teoria da representação icónica (Susanne Langer), 238
- Shoes* (David Hockney), 114, 115
- Significação, IX, 1, 16, 17, 21, 31, 40, 41, 43-46, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 60, 68, 81, 83, 85, 93, 116, 119, 121, 125, 132, 134, 137, 141-144, 147, 151, 158, 159, 161, 171-173, 180, 192, 193, 197, 199, 200, 203, 208-210, 214, 237, 251, 254, 257, 259, 262-267, 289, 294, 322, 331, 348, 363, 376, 382, 393, 395, 397, 408, 409, 425, 429, 442, 447, 448, 450, 451, 453-455, 459, 460
- Dupla significação, 142
- Elementos da significação segundo Ogden e Richards, 54, 55
- Elementos da significação segundo Peirce, 54
- Elementos da significação segundo Saussure, 52
- Intransmissibilidade da significação, 16, 17
- O significado da obra inibe a significação, 159
- Sentimento como resultado da significação, 237
- Significação colectiva, 267
- Significação como representação individual, 455
- Significação da significação, 237
- Significação directamente proporcional à entropia, 68
- Significação inversamente proporcional à objectividade elementar da obra de arte, 448, 455, 460
- Significação monossémica, 264
- Significação pansémica, 264
- Significação polissémica, 264
- Significação unívoca, 206
- Significação vs Informação, IX, 209, 214, 263, 264, 266, 453, 459
- Significação vs Significado, 31, 51, 52, 68, 146, 152, 175, 195, 196, 206, 216, 221, 257, 264, 321, 364, 366, 367, 381, 428, 439, 449, 455, 460
- Técnica como meio produtor de novas significações (Walter Benjamin), 116
- Tríade da significação (Lúcia Santaella), 56
- Variabilidade de significações, 4, 10, 21, 77, 125, 146, 168, 174, 180, 204, 255, 257, 265, 272, 291, 381, 382, 428, 455
- Significado, 2, 38, 40, 46-50, 52, 53, 60, 76, 81, 82, 99, 118, 124, 136, 151, 157, 160, 162, 168, 172, 173, 177, 180, 183, 185, 187, 190, 197, 199, 202, 204, 206, 217, 221, 229, 236, 246, 248, 257, 262, 264, 265, 275, 276, 293, 312, 321, 323, 349, 352, 365, 366, 376, 377, 380-383, 397, 404, 406, 412-416, 419, 422, 424, 427-431, 433-439, 441, 447, 449, 457
- Academismo do significado, 347
- As vivências obliteram a uniformidade do significado, 265
- Compreensão da obra como passagem do significante ao significado, IX, 4
- Incompreensão do significado da obra de arte, 1
- Insignificância dos significados (Idalina Conde), 304
- O significado da obra inibe a significação, 159
- Procura de um significado através das vivências, 179
- Significado formal, 217, *consulte* significado primário ou natural (Erwin Panofsky)
- Significado intrínseco ou conteúdo (Erwin Panofsky), 217
- Significado primário ou natural (Erwin Panofsky), 217
- Significado secundário ou convencional (Erwin Panofsky), 217
- Significado vs Significação, 31, 51, 52, 68, 146, 152, 175, 195, 196, 206, 216, 221, 257, 264, 321, 364, 366, 367, 381, 428, 439, 449, 455, 460
- Significado vs Significante, 40, 51-53, 55, 57, 85, 105, 152, 158, 177, 193, 198, 199, 247, 251, 252, 264, 320, 337

- Significante, 4, 17, 40, 53, 54, 84, 99, 104, 117, 151, 168, 194, 203, 347, 366, 406
 Compreensão da obra como passagem do
 significante ao significado, IX, 4
 Mensagem como forma significativa (Umberto Eco,
 Paolo Fabbri), 40
 Relação entre a realidade vivencial e o significante,
 52
 Significante vs Significado, 40, 51-53, 55, 57, 85,
 105, 152, 158, 177, 193, 198, 199, 247, 251,
 252, 264, 320, 337
 Signo, 3, 5, 15, 16, 22, 39, 45, 46, 50-56, 76, 85, 93, 94,
 105, 116, 119, 124, 127, 151-154, 165, 177, 186,
 188, 190-193, 196-200, 203, 204, 212, 247, 252,
 255, 257, 264, 275, 307, 311, 312, 330, 337, 345,
 346, 366, 383, 397
 A obra de arte é um signo que também comunica o
 modo como é feita (Umberto Eco), 186
 Arbitrário do signo (Ferdinand de Saussure), 151
 Ciência geral de todos os sistemas de signos
 (Roland Barthes), 51
 Convenção sgnica, 192, 198, 199, 311
 Correspondência entre signo e forma, **156**
 Economia dos signos, 19
 Elementos da obra como signos da realidade, 190-
 201
 Elementos sgnicos, 153, 154, 191-193, 195, 197,
 198, 200, 311
 Imediatidade sgnica, 111, 154
 Pluralidade de signos como causa para as várias
 leituras de uma imagem, 257
 Pode o signo ser um instrumento de comunicação
 válido?, 192
 Realidade sgnica externa, 191
 Relação entre elementos informativos e relações
 sgnicas, 136
 Signo analógico, 85
 Signo artístico, 428
 Signo como ideia mental, 52
 Signo como representamen (Charles Peirce), 99
 Signo como substância sensível (Pierre Guiraud),
 197
 Signo cromático, 152, 188, 191
 Signo de igual semia vs Signo de diferente semia,
 192
 Signo denotativo, 53
 Signo estético, 186
 Signo estético vs Signo lógico, 200, 201
 Signo estrutural, 152
 Signo geométrico, 152
 Signo icônico, 109, 110
 Signo literário, 192
 Signo lógico, 199
 Signo poético, 199
 Signo sensível, 93
 Signo técnico, 199
 Signo unívoco, 146
 Signo visual, 191
 Vida dos signos determinada pelo fruidor, 194
 Símbolo, 21, 22, 25, 38, 39, 52, 54, 55, 61, 95, 111,
 126, 142, 143, 155, 157, 158, 160, 162-164, 185,
 196, 234, 237, 265, 275, 278, 282, 285, 297, 312,
 319, 324, 328, 338, 365, 412, 427-429, 447
 Arte como símbolo de uma emoção, 237-239
 Corpo como valor simbólico, 340
 Elementos simbólicos, 155, 157, 160, 164, 265, 280
 Mundo simbólico, 125, 217
 Objectividade simbólica, 143
 Representação aliada à função simbólica, 97, 239
 Simbolismo, 143, 161, 277, 278, 297
 Valor simbólico, 1, 217
 Similaire (Roland Barthes), 265
 Simplicidade vs Complexidade (Donis Dondis), 185
 Simulacrum industrial (Jean Baudrillard), 116
Sinfonia n° 41 em dó maior – Júpiter (Amadeus
 Mozart), 239
 Sistema de belas artes, 291
 Instituições, 291
 Princípios, 291
 Sistemas de enunciação (Bernardo Pinto de Almeida),
 79
 Sobre a autoria da obra de arte, 228, 280, 331
 Sociedade, 2, 9, 17, 20, 22-24, 28, 31, 39, 61-64, 71,
 73-76, 83, 88, 101, 118, 127, 169, 179, 186, 187,
 200, 207, 213, 216, 219, 222, 224, 225, 242, 245,
 253, 254, 270, 272, 275, 279, 297, 306, 307, 309-
 313, 317, 320-322, 333-335, 339, 342, 344, 346,
 350, 358-360, 362, 368, 429, 451, 456
 Alta sociedade, 279
 Arte como promotora de sociedades, 213
 Não existe sociedade sem arte, 270
 Obra de arte como espelho da sociedade, 321
 Sociedade antiga, 24
 Sociedade artística, 224, 225, 274, 339
 Sociedade conhecedora, 172, **215-221**, 456, 458
 Crítico, 7, 65, 71, 75, 91, 148, 200, 211, 219,
 222-228, 230, 248, 258, 287, 298, 312,
 318, 329, 333, 347, 352, 362
 Curador, 7
 Fruidor prevenido, 254
 Historiador, 7, 71, 91, 160, 211, 219, 258, 298,
 312, 318, 347, 362
 Sociedade contemporânea, 360
 Sociedade cristã, 72
 Sociedade cultural, 73, 118, 140
 Sociedade da comunicação, 17
 Sociedade da galáxia de Gutenberg (Marshall
 McLuhan), 61
 Sociedade da galáxia de Marconi (Marshall
 McLuhan), 62
 Sociedade de consumo, 324, 333
 Sociedade de massa, 35
 Sociedade fechada, 215
 Sociedade feudal, 24
 Sociedade humana, 28, 35
 Sociedade leiga, 172, **215-221**, 456
 Ignorância artística, 7, 220, 227, 246, 439, 445
 Sociedade ligada ao tecnicismo e antiartístico, 324
 Sociedade moderna, 24, 335
 Sociedade pós-moderna, 17
 Sociedade primitiva (Marshall McLuhan), 61,
consulte sociedade tribal
 Sociedade tecnológica, 311
 Sociedade tribal (Marshall McLuhan), 20, 61
 Sociedade urbana, 314
 Valores modernos da sociedade, 294
Sturm und Drang (Friedrich Klinger), 286, 322

Subjectividade, IX, 4, 9, 14, 82, 87, 88, 93, 94, 100, 114, 137, 146, 150, 152, 171, 175, 177, 181, 182, 184, 188, 189, 200, 210, 222, 243, 254, 259, 265, 288, 289, 291-301, 326, 338, 343, 344, 350, 367, 373, 430
 Figuração subjectiva, 179, 182
 Na recepção a subjectividade mediatiza a objectividade (Theodor Adorno), 177
 Obra de arte simultaneamente subjectiva e objectiva, 7, 87, 100, 141, 162, 165, 175, **176**, 177-179, 181-**183**, 185, 190, 327, 339, 439, 453, 454
 Pós-academia como princípio da subjectividade, 291
 Subjectividade artística, 6, 7, 162-190, 385
 Subjectividade revolucionária, 301
 Variabilidade subjectiva, 7, 460

T

Tanzende Paare (Stephan Balkenhol), **354**
 Técnica, 3, 19, 22, 25, 26, 40, 44, 63, 85, 91, 105, 110, 116, 124, 125, 127, 138, 167, 179, 180, 183, 185, 186, 195, 224, 228, 244, 260, 284, 285, 290, 293-295, 299, 300, 305-308, 315, 318, 324, 329, 334, 339, 350, 351, 357, 359, 361, 372, 391, 436, 442, 458
 Técnica como meio produtor de novas significações (Walter Benjamin), 116
 Técnica sfumato, 77
 Teoria clássica da expressão (Léon Tolstói), 237
 Teoria cognitivista da expressão (Peter Kivy), 238
 Teoria da evocação (Derek Matravers), 241
 Teoria da exemplificação metafórica (Nelson Goodman), 241
 Teoria da representação icónica (Susanne Langer), 238
 Teoria del arte (Wolf Vostell), 342
 Teoria dos modos (Nicolas Poussin), 352
 Teoria funcionalista, 34
The Invasion from Mars (Orson Welles), 28
The War of the Worlds (Herbert Wells), 28
 Théorème de canal bruyant (Robert Escarpit), 39
Time Capsule (Eduardo Kac), 72
Titled Arc (Richard Serra), 268
 Transcendência da obra de arte, 225, 266, 372
 Gérard Genette, 92
 Transitividade da obra de arte, 128, 201-205, 230, 349, 359
 Transitividade vs Intransitividade, 201-203, 205
 Transparência da obra de arte, 84, 111, 201-203, 363, 364, *consulte* transitividade
 Transtextualidade artística, 123
 Hiperexistencialidade, 124
 Paraexistencialidade, 123
 Transtextualidade (Gérard Genette), 123, 195
 Transtextualidade artística da holografia, **123**
 Tratado de semiótica geral (Umberto Eco), 48
 Tríade da significação (Lúcia Santaella), 56
 Tríade de interpretação (Lúcia Santaella), 56
 Tríade de objectivação (Lúcia Santaella), 56

U

Última Ceia (Leonardo da Vinci), 184, **185**, 275, 308
Uma e Três Cadeiras (Joseph Kosuth), **80**, 158

Uma gota de orvalho que cai da asa de uma ave acorda Rosália adormecida à sombra de uma teia de aranha (Joan Miró), **233**
 Univocidade artística, 6, 120, 169, 203, 206, 230, 255, 366, 367, 455

V

Validade artística, 5, 118, 179, 253, 299, 339, 395, 444
 Valor, 1, 5, 10, 11, 33, 75, 77, 80, 84, 95, 102, 107, 127-129, 138, 140, 172, 198, 199, 201, 207, 211, 227, 228, 244, 276, 279, 288, 290, 294-296, 307, 321, 322, 345, 348, 350, 355, 356, 358, 369, 421, 453
 A experiência científica tem os valores adiados, 355
 Atribuição de valor, 95, 119, 209, 210, 259, 265, 367, *consulte* significação
 Circulação aberta dos valores estéticos (Jean-Paul Doguet), 285
 Circulação estacionária dos valores estéticos (Jean-Paul Doguet), 285
 Conotação como valor subjectivo, 53, 198
 Corpo como valor simbólico, 340
 Espaço e tempo como factores que decidem sobre o valor artístico, 10
 Na experiência estética todos os valores se situam, na fruição, 355
 Valor artístico, 1, 168, 223, 311, 320, 444, 459
 Crise de valor artístico, 311
 Valor cultural, 254
 Valor da interioridade, 325
 Valor de culto (Walter Benjamin), 6, 107
 Valor de exposição (Walter Benjamin), 107
 Valor de produção, 279
 Valor didáctico, 286
 Valor económico, 278
 Valor estético, 1, 253, 323, 324, 349
 Valor financeiro, 349
 Valor humano, 317
 Valor ideológico, 459
 Valor moral, 286
 Valor operativo, 1
 Valor simbólico, 1, 217
 Valor social, 317, 340
 Valor técnico, 459
 Valoração, 141-143, 193, 209, 237, 253, 264, 307, 369, 370, 396, 408, 455, *consulte* significação
 Valores modernos da sociedade, 294
 Veduta, 284
Vénus em Paphos (Jean-Auguste Ingres), 291, **292**, 294
Vénus, Cupido, Loucura e Tempo (Agnolo Bronzino), 281, **282**
 Veracidade artística, 77, 80, 95, 101, 116, 117, 146, 172, 227, 231, 284, 315, 350, 351, 371, 372, 456
Viridiana (Luís Buñuel), **268**
 Vivência, 3, 4, 7, 17, 55, 67, 81, 85, 94, 96, 100, 108, 117, 132, 139-141, 145, 147, 148, 154, 161, 165, 193, 197, 206, 208, 237, 243, 246, 256-259, 262, 263, 306, 307, 311, 355, 357, 367, 383, 397, 398, 406, 429, 434, 442, 448, 454, 455, 458, 459
 A arte promove novas vivências, 259
 A percepção da realidade carece da interiorização de vivências, 82

As vivências obliteram a uniformidade do significado, 265
Conteúdos vivenciais, 83, 209, 257, 258, 377
Criação e recriação com origem nas vivências, 258, 259
Interiorização vivencial, 173, 186, 453
Plurivocidade de vivências, 258, 429, 454
Processo de formação de vivências, 173, 258
Procura de um significado através das vivências, 179
Relação entre a realidade vivencial e o significante, 52
Simbiose entre acto criador e vivência do fruidor, 2
Vidência estética vs Vivência estética (Pedro Barbosa), 132

Vivência colectiva, 139
Vivência histórica, 207
Vivências internas, 82, 165, 257
Vulgaridade da obra de arte, 115, 172, 179, 197, 225, 230, 323

W

World Press Photo 2004 (Arko Datta), 108, **109**

Y

You (Wolf Vostell), 340, **341**

Índice dos anexos

Todos os anexos encontram-se no DVD em apêndice a esta tese, de acordo com o seguinte índice:

Anexo A – Imagens

- Anexo A1 – Obras do projecto prático itinerante
- Anexo A2 – Inquérito utilizado no projecto prático itinerante
- Anexo A3 – Folheto-desdobrável de apoio à exposição itinerante
- Anexo A4 – Imagens do projecto prático itinerante
- Anexo A5 – Divulgação do projecto prático itinerante em convites, cartazes, agendas e outros
- Anexo A6 – Notícias de imprensa do projecto prático itinerante

Anexo B – Vídeos

- Anexo B1 – Reportagem-entrevista no canal televisivo RTP África – Praia (Cabo Verde)
- Anexo B2 – Reportagem-entrevista no canal televisivo STV – Maputo (Moçambique)

Anexo C – Tabelas

- Anexo C1 – Análise simples (perguntas abertas e fechadas)
 - Anexo C1.1 - análise simples
 - Anexo C1.2 - análise simples da FBAUP
- Anexo C2 – Análise cruzada (perguntas abertas)
 - Anexo C2.1 - Análise cruzada da nacionalidade portuguesa
 - Anexo C2.2 - Análise cruzada da nacionalidade cabo-verdiana
 - Anexo C2.3 - Análise cruzada da nacionalidade moçambicana
 - Anexo C2.4 - Análise cruzada da nacionalidade brasileira
 - Anexo C2.5 - Análise cruzada da nacionalidade indiana
 - Anexo C2.6 - Análise cruzada da nacionalidade timorense
 - Anexo C2.7 - Análise cruzada da nacionalidade chinesa
 - Anexo C2.8 - Análise cruzada de outras nacionalidades

Anexo C2.9 – Análise cruzada – todas as nacionalidades com as
perguntas abertas

Anexo C2.10 – análise cruzada da FBAUP

Anexo C3 – Análise cruzada (perguntas fechadas)

Anexo C3.1 - Análise cruzada da nacionalidade portuguesa

Anexo C3.2 - Análise cruzada da nacionalidade cabo-verdiana

Anexo C3.3 - Análise cruzada da nacionalidade moçambicana

Anexo C3.4 - Análise cruzada da nacionalidade brasileira

Anexo C3.5 - Análise cruzada da nacionalidade indiana

Anexo C3.6 - Análise cruzada da nacionalidade timorense

Anexo C3.7 - Análise cruzada da nacionalidade chinesa

Anexo C3.8 - Análise cruzada de outras nacionalidades

Anexo C3.9 - Análise cruzada - todas as nacionalidades com as
perguntas fechadas

Anexo C3.10 - Análise cruzada da FBAUP

*

* *

Este trabalho foi composto por:

Elementos pré-textuais: fonte Helvética, tamanho 8, 10 e 11, com 1 ponto de espaçamento entre linhas; índice geral – fonte Arial Narrow, tamanho 13. **Elementos textuais:** fonte Times New Roman, tamanho 12, com 1,5 pontos de espaçamento entre linhas; citações com mais de quatro linhas – tamanho 11, com 1 ponto de espaçamento entre linhas; legendas das imagens e tabelas – tamanho 10 com 1 ponto de espaçamento entre linhas; capítulos – fonte Arial, tamanho 14; título dos capítulos – fonte Arial Narrow, tamanho 16; secções e sub-secções – fonte Arial Narrow, tamanho 13. **Elementos pós-textuais:** fonte Times New Roman, tamanho 11 e 12; bibliografia, índice das imagens, tabelas e dos anexos – fonte Times New Roman, tamanho 11; índices remissivos – fonte Times New Roman, tamanho 9.

Toda a bibliografia está de acordo com as normas portuguesas NP 405-1 e NP 405-4.