

MESTRADO EM FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA  
RAMO ESTÉTICA

# **SOBRE A FADIGA DA IMAGEM ARTÍSTICA**

Manuel José Cerqueira de Sousa Falcão

2025



Manuel José Cerqueira de Sousa Falcão

## **SOBRE A FADIGA DA IMAGEM ARTÍSTICA**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Filosofia Contemporânea, Ramo Estética, orientada pela Professora Doutora Celeste Natário.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025

A

Rosalina e Fernando,

Raquel,

Manuel, Rafael, Tomaz, Mafalda, Benedita, Sofia

# ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| <i>Declaração de honra</i>                                | 5  |
| <i>Agradecimentos</i>                                     | 6  |
| <i>Resumo</i>   | 8  |
| <i>Abstract</i>   | 9  |
| Introdução  | 10 |
| SOBRE A FADIGA DA IMAGEM ARTÍSTICA                        | 12 |
| A propósito de vulgarização                               | 12 |
| Imagem e influência                                       | 13 |
| A obra de Arte fixa e o ambiente artístico                | 16 |
| Esta corrida: da revolução da fotografia à “arte” digital | 18 |
| O excesso. O que faz o excesso                            | 20 |
| Pensar o que antes não havia                              | 22 |
| Da difícil leitura como fator de afastamento              | 24 |
| Como a educação afeta o modo de ver e o pensamento visual | 25 |
| O problema do sentido                                     | 28 |
| O mercado da arte   | 30 |
| A ilusão da arte digital e ainda o ensino                 | 31 |
| Da Pré-História ao momento presente                       | 32 |
| Do esvaziamento das palavras. A modificação semântica     | 35 |
| Do segredo: a impenetrabilidade do pensamento do outro    | 37 |
| Da intencionalidade de fadigar                            | 39 |
| Tecnolatria, ou a nova adoração                           | 41 |
| Os públicos e a relação com a produção artística          | 43 |
| Fazer o percurso pelo avesso de alguns conceitos          | 45 |
| Conclusão   | 49 |
| Referências Bibliográficas                                | 57 |

## **Declaração de honra**

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (*chatbots* baseados em grandes modelos de linguagem) para realização da presente dissertação.

Porto, 27 de março de 2025

Manuel José Cerqueira de Sousa Falcão

## Agradecimentos

“*Sobre a Fadiga da Imagem Artística*”, que apresentamos, tem uma preparação longínqua, centrada sobretudo na observação de aspetos da vida relacionados com Arte ou temas próximos ou com alguma conexão essencial, mas não apenas de observação, também feita de diálogos, de aulas recebidas ou dadas, de trabalho pessoal nas artes visuais e plásticas, muita muita coisa vista e muito estudo. Parte das questões entretanto transformadas em pensamento mais ou menos estruturado, foram vertidas em dois textos publicados na *Revista Inútil*, número 1, no inverno de 2018 (embora os textos tivessem sido escritos em 2015) e que se constituíram como lugar de partida da minha proposta para dissertação de Mestrado em Filosofia Contemporânea, Ramo Estética, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e sem demora acolhida pelo meu primeiro Orientador, Professor Doutor Paulo Tunhas (1960-2023), entretanto súbita e dolorosamente desaparecido. O meu agradecimento depois da sua vida, pelas aulas de Estética do Mestrado e pelas primeiras orientações metodológicas para a realização do meu trabalho, pela sua imensa simpatia e sorriso habitual e disponibilidade para conversar. A Professora Doutora Celeste Natário, de quem fui aluno de Mestrado, deu continuidade pronta à orientação do meu trabalho e essa decisão, tão espontânea!, foi determinante para o prosseguimento dos meus estudos e por isso, à minha Orientadora, dirijo o meu agradecimento todo. Reatando com a questão dos muitos e fundamentais diálogos que tive a propósito das ideias que tinha para este texto, recordo com particular gratidão os que mantive com João Martins da Cunha, que me fez algumas observações críticas na primeira fase do trabalho e, um pouco mais tarde, com o meu irmão, Fernando, que evidenciou entusiasmo nas leituras que dele fez, propondo contextualizações e reparando em modos particulares da minha escrita, tal como o meu filho Tomaz, que igualmente chamou a atenção para uma ou outra parte do texto mais coloquial do que académica, que corrigi (quase toda, Tomaz), com Jorge Ferreira, um académico inteiro com quem tive o gosto de trabalhar em contexto empresarial e que foi um constante motivador e bom leitor do que escrevi, com o Pedro Graça com quem mantenho uma amizade longa e colaboração profissional constante, que me atualizou sobre estudos críticos ao excesso tecnológico e que motivou a minha redação da nota número 13, página 41. Relevantes e cativantes e elevados diálogos

sobre Arte, questões artísticas e visitas conjuntas a várias exposições e lugares de interesse para tanto e para o meu trabalho, resultando invariavelmente em conversas indispensáveis (ai! fossem escritas), permanente incentivo, foram os que, ao longo de muitos e frutíferos anos, mantive com a Raquel, a quem agradeço de um modo muito particular. A minha filha Mafalda conhece-me bem, reserva uma atenção para mim e para o que faço muito marcante. Não podia deixar de lhe pedir e confiar a revisão dos textos, a aplicação do AO90 e o tratamento gráfico, dentro das orientações para os trabalhos académicos da Universidade do Porto, que realizou com invulgar competência, dedicação e brevidade, evidenciando um nível profissional admirável. Obrigado, Mafalda. Ao Professor Doutor Diogo Alcoforado, meu Professor de Estética na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1995-1996) — recordo com uma saudade imensa as suas aulas, durante a minha Licenciatura (História da Arte), pelo exemplo, pela abertura de espírito, pelo modo como dava a palavra aos alunos, pela sua visão tão ampla, pela sua invejável cultura e sabedoria, pelas suas propostas inovadoras e desafiantes, pela aula —. Talvez tenha tido com o Professor Diogo Alcoforado o maior número de horas de conversas sobre Filosofia e Estética (e outros temas), em muitos lugares, em toda a minha vida. É evidente que podia escrever muito mais, incluindo sobre a forma como olha criticamente para a minha produção plástica e que, em certo momento, sobre ela escreveu (cf. *“Souza Falcão, ou o discurso da ordem”*, 1998, propagare|edição, 2023), sobre a minha admiração e sobre a influência que tem em mim. Mas temo a extensão. Escrevo o agradecimento pelo modo como acompanhou a escrita de *“Sobre a Fadiga da Imagem Artística”*, pelo rigor das suas leituras, pela pertinência de cada observação, desde os conteúdos à forma. Pelo cuidado, pela insuperável paciência e pela compreensão que, em todos os momentos, evidenciou para as minhas limitações de muito tipo. Nos temas para mim mais complexos neste trabalho, o Professor, redigiu! extensos e densos textos especificamente para que eu pudesse estudar e estruturar o meu pensamento. **Ora, isto, como se agradece?**

## **Resumo**

*“Sobre a Fadiga da Imagem Artística”* reflete, de uma forma (pensamos, predominantemente) prática, sobre os problemas do excesso de imagem na contemporaneidade Ocidental, que afeta, sem dúvida, o interesse e a atração pelo objeto de Arte, revelando-se como causa de indiferença no observador-leigo em questões relacionadas com a produção artística. Esta indiferença talvez possa encontrar uma justificação na complexidade da produção plástica atual, na dificuldade em se distinguir a sua genuinidade e no meio que, de alguma maneira, a apropriou para um círculo restrito, enfraquecendo-a. Talvez, não temos a certeza, ainda possa ser possível uma redenção se ampliarmos o campo conceptual da análise da obra artística contemporânea com o trabalho da Estética.

**Palavras-chave:** imagem artística, contemporaneidade, indiferença, Estética.

## **Abstract**

"Sobre a Fadiga da Imagem Artística" reflects, from a (mainly, in our opinion) practical point of view, on the problems of the excess of image in the contemporary Western world, which undoubtedly affects the interest and attractiveness of the art object and is the cause of the indifference of the casual passer-by in relation to artistic production. A justification for this indifference can be found in the complexity of the current artistic production, in the difficulty of recognising its authenticity and in its environment that has somehow drawn it into a restrictive circle, weakening it. Perhaps, although we are not sure, it is still possible to have a redemption if we widen the conceptual scope of the analysis of the contemporary art object to include the work of Aesthetics.

**Key-words:** artistic image, contemporaneity, indifference, Aesthetics.

## Introdução

Escrever num tempo de excesso e de cansaço é uma ação complexa. Porque se acrescenta um texto aos imensos já produzidos por tantos autores (alguns, bons), porque é difícil escrever bem, de modo claro, sobre temas em curso. Mesmo assim, as coisas compelem-nos a escrever sobre elas, sendo este o caso da imagem artística. A imagem artística em tempo de excesso. E a imagem artística em tempo de cansaço.

**Tentar alcançar com a inteligência a perda da importância da imagem artística na contemporaneidade Ocidental.** O que vale esta imagem, se vale. Se vale a pena continuar a produzir objetos artísticos. Por qual motivo produzir? Para quem? O que pode (se pode) a Filosofia contra a insensibilidade querida e ou instigada pela sociedade económica? Há tempo humano disponível (e interesse) em cada observador para discernir entre a imensa quantidade de imagens que nos invadem a retina? O que tem na mente o artista? O que tem na mente o observador? Tema provavelmente menos ortodoxo no horizonte do muito que se escreve sobre a imagem artística, demasiado explorada e carregada pelo cúmulo de referências e adjetivações e encantamentos, podemos procurar refletir e interrogar sobre um problema diverso qual seja o da **inelutável redução da importância desta imagem.**

Vive-se com a **fadiga da imagem artística** porque usada em excesso tanto na produção como na exibição, utilizada sem pudor, também como adorno (e como instrumento) do poder. Com o Homem Ocidental perdido numa imensidade de causas menores, **a imagem artística perdeu a sua “aura” (Benjamin) e o seu carácter instigante até se sentir de algum modo o seu ocaso. Ou, pelo menos, a sua ofuscação.** A obra de Arte cumpre-se (ou deveria cumprir-se) também na modificação do artista e na modificação do observador ou algo não respondeu adequadamente. E a obra de Arte necessita de disponibilidade também em ambos os casos. Ora, não havendo essa disponibilidade não há modificação na pessoa que faz e na pessoa que observa e a obra de Arte é então dispensável ou substituível. Neste trabalho vamos procurar uma aproximação a algumas questões que nos parecem relevantes sobre a produção artística contemporânea, embora de uma forma **sucinta** para podermos ir mais objetivamente ao que nos

propomos, considerando, por isso, que todos os temas poderão ser amplamente desenvolvidos noutros contextos, por serem suscetíveis de estudos autónomos.

## **SOBRE A FADIGA DA IMAGEM ARTÍSTICA**

### **A propósito de vulgarização**

O produto artístico a Ocidente **tornou-se um produto como qualquer outro**: um automóvel, um garfo, um desodorizante. Entrou no “mercado” e flui com as regras que este impõe. O labor artístico é adornado pela delirante movimentação dos galeristas, curadores, críticos e (talvez menos) dos próprios autores. Assiste-se à formação de “ambientes” artísticos e exige-se uma pertença, algo semelhante aos clubes de proprietários de um carro Porsche ou de um relógio Breitling. Os preços destes produtos são calculados em função da atividade crítica e das necessidades dos “investidores”, a quem tal crítica serve devotamente.

Observa-se a **tentação** de trazer o trabalho artístico para um campo de algum modo excêntrico ao seu propósito teórico, que tentaremos desvelar ao longo do texto, conferindo-lhe diversas ambiguidades como (no caso de quem adquire) **a ideia de posse e a ideia de estatuto, fazendo-o integrar-se na minoria que adquire objetos artísticos, mas que, no caso, os vê no mesmo plano de objetos decorativos e de investimento.**<sup>1</sup>

As imagens exercem sobre o observador ou sobre um grupo de observadores um poder não medível, com uma entrada e incontáveis saídas. Desde as primeiras, por comum aceitação, obras de arte, cuja realização tinha por objeto o exercício de um ritual de unidade compreendendo também presença, culto, magia, (talvez) conhecimento, às que atravessam a territorialidade das religiões, às que exaltam o poder humano, todas, invadem e ocupam a mente humana, projetando-se nas atitudes e nas ações.

---

<sup>1</sup> “Mas, aparentemente, há um novo processo em curso no mundo contemporâneo. Este processo está a corroer o núcleo central da vida em sociedade, não só porque coloca o espírito do negócio no lugar que antes era reservado à virtude moral, mas também porque coloca tudo, incluindo a virtude, à venda.” (SCRUTON, Roger, *A Cultura Moderna*, Lisboa, Edições 70, 2020).

## Imagem e influência

Mas há uma razão para que o produto artístico tenha cada vez menos fiéis nestes “ambientes” aparentados ao serviço religioso: nas exposições, nas apresentações, nas conferências, nos museus.<sup>2</sup> **Há uma razão forte para que tal esvaziamento de uma atividade humana desta natureza. Ou razões fortes, uma delas pode ser a eliminação da resistência, através da “domesticação”, ou seja, estar ao serviço de interesses económicos e políticos** que, habitualmente, está associada ao fenómeno artístico, algo que não se observava nestes exemplos:

Recordemos *Les Casseurs de Pierre*, de Courbet, artista tão (artística e) politicamente comprometido, que neste trabalho faz a descrição pormenorizada, “nua e crua”, da pobreza, do trabalho extenuante por mil motivos e insuficientemente admirado e remunerado e cuja obra provocou intensas reações (no mínimo) no meio artístico, cultural e político, ou seja, subtraindo o público, exterior ao meio, desviado (este, o termo certo), como sempre, de atividades culturais e artísticas. Muito provavelmente, pela primeira vez na História da Pintura uma cena preferentemente ocultável pela sua dureza e carácter interpelante ascende à dignidade da tela, um sobressalto, um choque, do ideal ao real; ou o *Angelus* (seja a oração que divide o dia, ou o enterro de uma criança, na proposta de Dalí, que interpreta este quadro em inumeráveis perspetivas) de Millet, neste caso e diferentemente de Courbet, a pobreza assume-se com uma imensa dignidade e simétrica sobriedade, sendo um fator relevante a influência desta pintura (e de muitos outros trabalhos do autor) sobre diversos admiráveis artistas (observe-se um obsessivo Dalí ou Picasso) em particular sobre Vincent van Gogh, que (quase) apropria o sentido da produção do famoso artista francês (Millet) e a interpreta, a partir de uma extrema reflexão interior; ou *Le Déjeuner sur l’Herbe*, de Manet, visto como uma obra-escândalo e rejeitado pelo júri do Salon de Paris, com notas sobre composição, técnica e sobre as abundantes leituras que as figuras de Suzanne, Victorine, Gustave e Ferdinand (os modelos que Manet utilizou) proporcionavam. Escusado entrar

---

<sup>2</sup> “Interrogarmo-nos sobre as normas de avaliação e de apreciações estéticas que permitem formular um juízo sobre as obras de arte não tem, no entanto, em si nada de escandaloso. A questão é até pertinente, pois vai ao encontro das reações do grande público, muitas vezes perplexo e desorientado perante obras que não compreende.” (JIMENEZ, Marc, *A Querela da Arte Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2021).

no pormenor, porque também o que sobressai é a importância inequívoca que esta pintura tem na mudança da produção pictórica Ocidental, o que parece corresponder a uma mudança de mentalidades, coisa habitualmente lenta, tornando-se Manet<sup>3</sup> numa figura desejada pelos membros da Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs, ou simplesmente Impressionistas depois da “colaboração” de Louis Leroy<sup>4</sup>, ou *Les Demoiselles de Avignon*, de Picasso, uma obra, não sem humor, comparada (por Braque) a um trago de petróleo, que revolucionou mais uma vez a pintura produzida a Ocidente e de algum modo matriz da pintura cubista, sem o ser (cubista), e da pintura abstrata de pendor geométrico (igualmente sem o ser).

Ou seja, estes exemplos de pintura dos finais do Século XIX e primeiros anos do Século XX foram realmente de uma imensurável importância e causa de estudo bastante, polémica, influência e projeção infinda, algo que não se observa na produção artística atual, a não ser que, de qualquer modo, saia da escala, **em todos os sentidos**, como podemos observar, por exemplo, no trabalho de Joana Vasconcelos (Portugal, 1971), ou de Damien Hirst (Inglaterra, 1965), ou de Jeff Koons (EUA, 1955). “Desde el punto de vista sociológico, el arte contemporáneo, y, en especial, el de los últimos cuarenta e cinco años, ha dividido el público en dos clases de personas: los que lo comprenden (una pequeña elite de entendidos) y los que no lo comprenden (la gran masa). **La radicalidad del arte contemporáneo ha provocado el divorcio entre el arte e el gran público**, mas

---

<sup>3</sup> “Se a confrontação plástica consentida pela Exposição de 1855 indicia (ou, somente, acentua) o relativismo de todos os conteúdos regantes, que de si mesmos tirassem um ‘valor’ que a Pintura apenas explicitaria, — é a *pictoricidade* que passa a construir a essência determinante, no carácter sintético e indissociável que ‘conteúdo’ e ‘forma’ realizam, modo limite de projeção e manifestação individual (izadora). E se as mutações formais, e trans-formais, decorrem da incapacidade de os objetos já constituídos preencherem as apetências eclósivas pessoais no seu multimodo dimensionamento, a elaboração do ‘novo’ e do ‘diferente’ implica a confluência de um duplo movimento integrado: por um lado, o que corresponde à abertura ao Mundo concreto e diretamente vivido, fonte, agora, reconhecida de toda a ligação afectiva — e, por outro, o que exige uma consciência cultural capaz de detectar quer os modos possíveis de constituição do ‘ainda não’ produzido, quer o processo de tal ‘diferença’ se inserir num campo de continuidade e reconhecimento, sem perda da singularidade mais completa. É no interior do desenvolvimento crítico de tal percurso — plasticamente expresso, mas cujas raízes serão de amplo cariz metafísico... — que a figura de Manet ocupa o lugar fulcral que lhe é geralmente reconhecido; e, se o pintor assume assim a importância devida, tal decorre(rá) de jamais ele ter deixado de enfrentar os problemas que um projeto sempre ‘provisório’ e sempre ‘absoluto’ necessariamente comporta.” (ALCOFORADO, Diogo, *Pintura e Finitude Humana*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998).

<sup>4</sup> Louis Leroy (1812-1885), pintor e crítico de arte. Cf. *Le Charivari*, edição de 25 de abril de 1874.

patente, sin duda, en las últimas tendencias.”<sup>5</sup> Se alguma vez houve casamento da “grande massa” do público com a Arte.

---

<sup>5</sup> GONZÁLEZ, Antonio Manuel, *Las Claves del Arte. Últimas Tendencias* (2.ª edição), Barcelona, 1991.

## A obra de Arte fixa e o ambiente artístico

Outra dessas razões podemos encontrar na necessidade de suspender o movimento do observador. **A obra de Arte fixa o olhar** (desenho, pintura, escultura, arquitetura, tomemos estes quatro exemplos), em clara perda relativamente à imagem em movimento, exige tempo humano, exige suspender o movimento volitivo e desenvolver concomitantemente níveis diferentes de percepção, num exercício de relacionamentos mentais multifários. Tempo: um bem escasso no contexto em que nos integramos e sobre o qual queremos trabalhar. Acrescentemos: tempo humano e disponibilidade interior para a leitura do objeto artístico. Como a própria noção de escassez releva, a fruição do objeto artístico é reservada a círculos de pessoas “do meio”, igualmente num processo (talvez) de irreversível redução, cada vez mais acelerado. Porque “lá fora” a luta pelo dinheiro e pelo poder que ele oferece há muito é travada a um ritmo extremo e a uma voracidade desmedida. No reverso, também a luta pela subsistência consome o tempo e a mente.

O “meio” tem de contar com autores “reconhecidos” (**cuja assinatura se superioriza ao objeto**) ou em fase de “reconhecimento”, críticos — a própria produção literária sobre o objeto artístico tende a afastar não apenas o autor das suas produções e da sua análise, mas igualmente hipotéticos observadores, em virtude da introdução de um manto mais ou menos espesso entre esse observador e o objeto, que é o próprio texto —, instituições predominantemente públicas e (é melhor dizer assim) clientes.

As pessoas que “sobram” (cf. *Os Públicos e a Relação com a Produção Artística*), se sobram, contentam-se com as inaugurações de exposições, idealmente de copo na mão, visitas apressadas a galerias (observe-se: “Inaugurações Simultâneas de Exposições”, Rua de Miguel Bombarda, Porto, Portugal), o mesmo a museus, de preferência em visitas “guiadas”, com dia marcado, hora marcada e período de “observação” de cada objeto definido, coleções abertas. Mas não ambicionam mais do que fotografar o objeto e, com sorte, se tiverem espaço e o “guia” sair da frente, incluir-se no registo fotográfico para posteriormente “publicarem” a “recordação” nas “redes sociais” ou contentam-se com a pareidolia. Logo a seguir, a entrada no rebuliço de imagens forçadas do

quotidiano, faz esquecer a visita ao museu ou outro lugar de exposições ou uma nuvem branca. Perdendo-se tanto.

## **Esta corrida: da revolução da fotografia à “arte” digital**

**Ao aludirmos à fotografia, queremos, igualmente, sublinhar que esta forma peculiar, mecânica, de capturar um objeto para representação, introduziu, mesmo que se resista a dizê-lo, uma primeira e decisiva turbulência na produção artística Ocidental.** De facto, começou e depois continuou, paulatinamente, a conquistar território para si, anteriormente detido pelas “Belas Artes”, ocupando-o com a descrição, a narrativa, o acontecimento, o instante, a precisão, a notícia, o “realismo”, ampliando cada vez mais o campo, com isso, circunscrevendo a produção do objeto artístico fixo abrindo, numa viagem cada vez mais rápida ou até alucinante, a possibilidade, ainda, do cinema, ou seja, a reprodução de si em movimento. Ora, isto subverte toda a construção teórica em torno do objeto artístico, da imagem artística, em diferentes níveis, menor na descrição histórica, maior no campo da Estética até então tranquila, a trabalhar o prazer ou o desprazer na Arte.

**Podemos, pois, considerar o Século XX e a parte do Século XXI já percorrida como um tempo de perplexidade e desajustamento da Filosofia em relação à Arte, um tempo desconfortável para a disciplina, hesitante e frágil nas respostas a dar do ponto de vista instrumental.** Um tempo de carência na reconstrução, no sentido substancial do termo, de matrizes, podemos dizer tradicionais, ou na elaboração de novas, ou compatibilização entre as matrizes clássicas e outras necessárias, para o labor filosófico nestes contextos recurvos.

Para dilatar a aflição, a “arte” digital e a muito recente e ainda enigma “inteligência” artificial (**modo engenhoso de operar com trabalho intelectual alheio**) interferem, ou mesmo mais adequadamente, ferem o esforço de um regresso a um pensamento organizado, crítico e coerente sobre a produção da imagem artística, no caso, contemporânea, que, entretanto, sem leme, sem público, sem tema, se manifesta cansável. E como não se concebe a Arte sem imagem, estendemos esta caracterização, aliás, a toda a Arte. Portanto, perante este cenário a um tempo extraordinariamente

difuso e complexo, o que podemos dizer além de reflexões (também) cada vez mais abstratas e distantes (de qualquer leitor)?<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “Contudo, as transformações mais relevantes estão intimamente ligadas ao progressivo corte com a realidade perceptiva que, ao aproximar-se de níveis mais elevados de abstração, institui uma fratura no grande público, progressivamente distanciado das mais significativas manifestações do universo estético contemporâneo.” (MALHO, Levi, *O Signo de Orfeu*, Porto, Edições Afrontamento, 1984).

## O excesso. O que faz o excesso

A imagem artística, marca, ensina, interpela, seduz, descansa, provoca, produz memória, move, escandaliza, impele à contemplação, exalta o poder, emociona, consegue repelir, amplia horizontes e o elenco não deixa de espantar pela sua extensão e significados associados mesmo numa leitura sem respirar. Isso até meados do Século XX, talvez até ao “desaparecimento” do Surrealismo ou da sua fragmentação ou, num último esforço de compreensão do fenómeno da força de um coletivo, até à atomização da Pop Art (ainda teremos alguns grupos organizados de artistas, mas de curta duração e com uma influência menor do que as que sucintamente descrevemos). Depois disso é a integração, a domesticação (do artista) da imagem artística, a produção ao ritmo das regras mercantilistas, no produto e no autor, que pouco acrescenta, a ascensão do individual, da experiência pessoal, das vivências do autor e o conseqüente abismo, escusado discernir sobre o que isto significa. **Este pensamento parece requerer um esforço de determinação de limites da produção artística, definindo qualidade, ou distinguibilidade** (Alcoforado), por exemplo, todavia excêntrico a este trabalho, ou aos objetivos deste trabalho.

As repetições de imagens levadas ao extremo, de intencionalidade frequentemente oculta, no vário colorido a que o Homem contemporâneo Ocidental está permanentemente sujeito, em casa, nas ruas, nas empresas, nos automóveis, nos telefones móveis “inteligentes”, nos computadores, nas televisões, enfim, nesta exacerbação insana da imagem, **gastou até à exaustão os olhos dos homens** e agora só com fogo os movem, ou, dizendo de outro modo, só com o exagero, o excesso, algumas pessoas viram a cabeça e o olhar. E mesmo assim, para “arquivar” o visto.

O próprio exercício da produção de objetos artísticos reenvia para a mente pedindo reflexão, a questão sobre a (eventual) relevância deste exercício num tempo de mudança total em que a informação e a comunicação (e tudo) entraram num paradigma diverso daquele em que muitos ainda nos movemos em virtude de raízes culturais, para expressar o pensamento de algum modo, mais dadas à sucessão dos acontecimentos dentro da tradição (enquanto modo

de pensar e de agir herdados). Causa-nos impressão que uma obra de arte tenha influenciado por exemplo comportamentos há pouco mais de cem anos e que a avalanche de produção artística atual não mova senão o artista e se tiver sorte uma galeria, uma inauguração, um esquecimento. E que só uma engenhosa máquina de propaganda consiga insuflar um nome (recordemos Saatchi) e mantê-lo objeto de crítica nos jornais e de exibição numa coleção em algum lado.<sup>7</sup>

Uma atividade humana **com um imenso poder dentro e vívida ao longo de tantos séculos** está agora dominada por interesses que lhe deviam ser alheios. Às vezes “o mercado” aceita uma aventura, numa pequena e controlada concessão. É o máximo. Segue-se ainda confundir com a ideia dos “pequenos artistas” dos jardins de infância, passando pelos primeiros anos de ensino, as reproduções *ad nauseum* de obras de Arte, inesperadas, descontextualizadas, em livros escolares, em livros de Arte, em catálogos, em brochuras de publicidade e em tantos outros suportes, cujo primeiro efeito no destino é a afetação da sensibilidade. Até à perda do respeito, enquanto “coisa que vale a pena voltar a olhar”. “E ainda posso entrar numa confeitaria e comprar uma caixa de chocolates para oferecer e ter a ‘felicidade’ de trazer uma reprodução de um quadro de Renoir na tampa, talvez o *Le Déjeuner des Canotiers* de 1881.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> FALCÃO, Manuel de Souza, “A Suspensão da Arte”, in *Revista Inútil*, n.º 1, Lisboa, 2018.

<sup>8</sup> FALCÃO, Manuel de Souza, “O Desabamento da Imagem”, in *Revista Inútil*, n.º 1, Lisboa, 2018.

## Pensar o que antes não havia

A atividade, a produção e o objeto, artísticos, na contemporaneidade Ocidental, carecem, pois, de ser estudados com uma ou mais matrizes diferentes das que foram utilizadas para a compreensão da produção, descritiva, narrativa, histórica, exemplar, muitas outras designações de prevalência objetiva e conseqüentemente legível, de todos os períodos anteriores, com exceções a que, a seu tempo, aludiremos. Categorias estéticas, elementos sobre composição, harmonia, equilíbrio, qualidade ou mestria técnica, perfeição, legibilidade e muitos outros instrumentos de análise e compreensão do fenómeno pictórico (ou, mais largamente, do fenómeno artístico) terão de ser destinados à produção anterior a meados do Século XX.<sup>9</sup>

Realmente, Kant (Königsberg, 1724-1804) ou Hegel (Estugarda, 1770-Berlim, 1831) não se confrontaram com a produção plástica de Soutine (Smilavichy, 1893-Paris, 1943), Saura (Huesca, 1930-Cuenca, 1998), Tapiès (Barcelona, 1923-2012) ou Hirst (Bristol, 1965) e, **conseqüentemente, a produção seguinte, parece necessitar de instrumentos diferentes que considerem mudanças estruturais bastante significativas: tempo humano e lugar, ambiente social e cultural, necessidades sociais e culturais, intencionalidade da imagem, capacidade humana de captura de elementos visuais complexos**, constituem-se como elementos essenciais para a compreensão da imagem artística, necessários para cada época desde o fundo até ao presente e ao que vem, mas para compreender uma nova composição considerando que existe ou melhor, que possa existir, teríamos de abrir caminho para respostas relacionadas com “automatismos psíquicos”, uma relação diferente com a cor, com a forma, com o movimento, com o ritmo, com a dor, com o gozo, que relação com a ideia de perfeição?, e o que é a perfeição?, redefinir a figuração e a abstração, o que tem (de que sofre?) o autor?, o

---

<sup>9</sup> “Que os critérios artísticos dos séculos XVIII e XIX já não sejam válidos nada tem de extraordinário. A modernidade artística do século XX encarregou-se de desqualificar as categorias estéticas tradicionais. Em contrapartida, a hipótese de um desaparecimento puro e simples é mais surpreendente. Ela também torna particularmente incompreensível a solicitude de que a arte contemporânea é alvo por profissionais da arte e da cultura. De facto, a despeito da frequente perplexidade do público perante manifestações cujo sentido lhe escapa, a arte contemporânea beneficia largamente (...) dos subsídios concedidos pelo Estado (...). E é legítimo pensar que os poderes públicos que financiam os projetos ou fazem encomendas aos artistas dispõem de normas que garantam uma seleção rigorosa, e não aleatória, no que toca à qualidade e ao valor das obras subvencionadas.” (JIMENEZ, Marc, ob. citada [cf. 2]).

que quer dizer a si e aos outros? E depois a questão do prazer, alma da Estética: como se concretiza a recepção da imagem artística no sujeito que observa enquanto objeto de pensamento e consequência (contando com este elemento que nos parece fundamental: **tal captura da imagem artística depende, na intensidade e no alcance, do que o espectador possui no seu interior, depende do que possui de imaterial**)?

Manter os métodos de análise clássicos não permite a “entrada” da imagem artística contemporânea no âmago da Estética, para depois sair aproximável.

Las últimas tendencias han puesto de relieve, quizá con mayor contundencia, la inviolabilidad, de las categorías artísticas del llamado arte tradicional. Si con la irrupción de las primeras vanguardias, el viejo concepto hegeliano de “muerte del arte” es entendido como una extensión de la idea de artisticidad a manifestaciones u objetos inconcebibles en la tradición clásica, a partir de la Segunda Guerra Mundial **los artistas radicalizarán aún más su postura con respecto a las técnicas, los materiales y los asuntos**, llevando el fenómeno artístico hasta límites inusitados.<sup>10</sup>

O que fomos descrevendo de forma aberta e de algum modo livre, até aqui, é necessariamente sobre **generalizações**.

---

<sup>10</sup> GONZÁLEZ, Marc, ob. citada (cf. 5).

## Da difícil leitura como fator de afastamento

Estamos preparados para responder a estímulos visuais simples, quase de um modo automático. E em ambiente urbano, a visão tende a ser seletiva como reação ao excesso. Por isso, **o que é legível sem dificuldade como que afasta o observador de estímulos retinianos e depois cerebrais, mais complexos**. A quantidade, a velocidade, o ritmo, o ruído, são elementos geradores de impaciência ou, mais danoso, **indiferença**. **A sociedade económica orienta os seus membros para o consumo desenfreado e isso pede rapidez e priva o pensamento**.

Na realidade, sabemos que, precisamente por causa da sua filogénese, o cérebro humano possui mecanismos ancestrais rápidos de resposta ao ambiente, automáticos ou quase automáticos, mas também mecanismos mais lentos, que apareceram mais tarde. Os primeiros são, em grande parte, inconscientes, enquanto os segundos são fruto do raciocínio.<sup>11</sup>

Ora, se os agentes económicos intervierem na quantidade e na velocidade dos estímulos, conseguem entorpecer o observador reduzindo ao máximo o espaço das operações mentais, sequentes à captura retiniana. Isto é válido para tudo, para qualquer produto imposto, e neste contexto afeta de forma sublinhável a atitude do observador face ao objeto artístico.

---

<sup>11</sup> MAFFEI, Lamberto, *Elogio da Lentidão*, Lisboa, Edições 70, 2018.

## Como a educação afeta o modo de ver e o pensamento visual

Quando éramos muito pequenos e apanhávamos um lápis ou outro meio para riscar, procurávamos avidamente um sítio, um suporte, para os riscos, para “fazermos um desenho” e servia qualquer um: a mesa, a parede, um papel, as páginas de livros, entre muitas outras possibilidades. E não havia qualquer obstáculo. Uns passos mais e os olhos eram bolas, a boca tinha cem dentes, as mãos eram círculos com cinco ou mais “picos”, como dedos. Depois veio a escola e o “desenha dentro do contorno” e “cola os feijões em linha” e “pinta com o lápis de cera” e de repente deixamos de ter “jeito” para desenhar, para pintar. Os sistemas de ensino — em Portugal, experimentais há muitas décadas — interferem significativamente nesta vontade natural de riscar e de construir, precisamente pelas razões que expusemos: a submissão a uma norma arbitrária, ou melhor, a uma vontade alheia feita regra, a coincidência cor-objeto, a coincidência da forma com a “realidade”. Esta característica de lidar com uma habilidade natural e complemento do espanto dos princípios, através de casa, da aula, do decreto-lei, “amansando-a”, tem consequências no sujeito também enquanto observador.

Não sabemos o quanto, ou mesmo o destino, sabemos que interfere. Invadimos uma zona de liberdade que, depois desta primeira hostilidade, não voltará ao percurso iniciado e daquela forma interrompido. Afeta igualmente o prazer da produção plástica e por essa via afeta a visão futura da imagem artística. Lê-se, então, melhor o que está dentro de uma determinada norma. O que não está, convoca o crítico, o guia, o mediador. Convoca a “bula” da imagem. Passa a ser vista por outros olhos e igualmente o espectador adquire o pensamento de outro. Foi “amparado”, “defendendo-se da imaginação”, a ler o mundo nos primeiros anos, que, mais tarde, não dispensa esse amparo.

Claro, o que queremos como meta deste documento não é o de refletir sobre questões de ensino das artes visuais e plásticas (ou outro), isso poderia ser nascente de um trabalho distinto. **A observação que se descreve não se orienta como oposição a qualquer norma**, a uma generalização abusiva. Provavelmente, um argumento conveniente parece impor-se: há elementos básicos e aperfeiçoamentos vários

absolutamente necessários e que naturalmente devem ser transmitidos, sob pena de se estar a sugerir uma produção amalgamada.

Uma gramática, uma estrutura, aliás, comparável a todas as outras disciplinas, neste contexto, relacionadas com a captura das formas, dos ambientes, da perspectiva, das proporções, tanto!, mas também das técnicas de trabalho e do manejo dos instrumentos e dos materiais, são inultrapassáveis. O ponto importante é o modo de condução das mentes na transição da apreensão livre dos objetos, das relações, das pessoas, dos animais, das flores, dos ambientes, dos sentimentos, das emoções, de tudo isso compreensível, para exemplos que extrapolam o que se referiu como gramática ou estrutura. Ou dito de outro modo: podemos ensinar a norma, mas não como a ela se transgride. Essa condução regrante, transmitir o “é assim que se faz”, mais tarde crava-se na percepção, no modo de ver. Este aspeto tem de ser do interesse da Estética.

O tratamento deste tema, sublinhamos, certamente polémico, sobretudo a especialistas em questões de instrução e educação em artes plásticas e visuais, carece de um estudo mais amplo. Temos, por exemplo, de considerar modificações quase (dizemos quase uma vez que se ancoram em conhecimentos e experiências anteriores, como dizíamos, orientadas de muitas formas) espontâneas nas mudanças de ciclos de ensino.

Outro elemento que interfere na formação da pessoa são os museus, as visitas escolares a museus. É nisso que nos iremos centrar nesta parte do texto deixando para um pouco mais tarde o próprio museu. As “visitas guiadas” tendem a fornecer uma visão particular do objeto observado exterior ao sujeito que vê e ouve. Muitas vezes nem sequer lhe é possível fazer conexões mentais essenciais, dado o desconhecimento inclusivamente dos contextos em que tal objeto surgiu. Isto é particularmente complexo e crítico, para nos expressarmos de algum modo, no produto artístico contemporâneo de pendor individualista, portanto, estranho para a criança ou jovem que “acompanha” aquelas “visitas culturais”. Esta forma de aproximação ao objeto artístico tem, por um lado, de ser revista e, por outro, deve proporcionar-nos a compreensão sobre em que medida afeta o pensamento visual e posteriormente as operações mentais que o sujeito reserva

e faz, quando o que viu, entretanto, é parte, de qualquer modo, do seu universo intelectual.

## O problema do sentido

O problema do sentido. Pretende-se, sobretudo, falar da construção de um pensamento intrincado sobre a primeira causa determinante da concepção do produto artístico no qual conflui um número muito elevado de condições na mente do autor — aquele que acrescenta —, portanto, esse pensamento é tanto mais complexo quanto mais estiver distanciado da realidade, isto parece ter uma importância fulcral na produção artística contemporânea, porque a imagem figurativa oferece uma leitura imediata, para dizer o fenómeno de algum modo.

Nesses fatores inumeráveis podemos considerar, para falarmos de alguns, a educação, o conhecimento, a cultura, a formação, artística e técnica, as habilidades, o ambiente em que se move e num espaço físico de dimensões variáveis todavia particularmente generosas, portas abertas e paredes fluídas, proporcionando retrações, ampliações, percursos comunicantes, habitado pelos amores, paixões, desejos, medos, tensões, felicidade, luz e escuridão, luz e sombras, anseios, heranças de muito tipo, físicas e mentais e espirituais, tudo na mente do artista, **comprometendo-o na sua presença ao mundo e refletido, naturalmente, na força expressiva, tomando apenas este exemplo, do objeto que concebe.**

É este conjunto de condições que estrutura o pensamento e o agir do autor e conseqüentemente dá o sentido à sua produção. Parte da construção do sentido é a finalidade do objeto: pode ser lúdica ou interrupção do tédio, ou decorativa, narrativa, descritiva, sugestiva, figurativa, contemplativa, provocadora, transgressora, muitas outras possibilidades. A obra finalizada pelo autor não será coincidente com o produto da mente do observador que transporta em si uma variedade de fatores de algum modo semelhante à que descrevemos sucintamente sobre o autor, mesmo que as suas vivências sejam em muito idênticas às do artista, por exemplo, ambos oriundos do mesmo campo cultural.

E se esta questão suscita uma aproximação branda a tudo o que faz referência, sem obstáculos, à realidade, durante séculos, perde-se esse fio condutor sobretudo no

período em que no Ocidente desaparecem, de modo consistente, para poder ser dito assim, o mito, as correntes, os movimentos, os grupos de artistas, o que sucede, talvez, numa cronologia larga e descomprometida, como observamos anteriormente, em meados do Século XX.

Por isso, além de entendermos que o objeto produzido tem um sentido na origem, convergente ou divergente do sentido com o qual o observador se aproxima do objeto, ele tem características prestantes, quer no objeto em si, quer no que o excede. Ou seja, em planos muito diferentes, embora com pontos de contacto, especialmente se acrescentarmos densidade cultural, parece necessário considerar a **utilidade** do objeto artístico tal como o fazemos para o objeto de *design*. Sabendo que os pressupostos e as propostas são **essencialmente** distantes.

**Diferentemente do *design*, que prolonga a capacidade humana nas suas ações de natureza prática, como extensão, o objeto artístico estende o horizonte mental e introduz modificações sensíveis no trabalho intelectual e relacional do observador.** Cremos que, neste aspeto a que nos dedicamos sobre o problema da utilidade, a Estética tem campo de trabalho, sendo que não reflete para o cérebro que constrói pensamento, pelo menos exclusivamente, ou para entidades abstratas, mas para pessoas reais que necessitam desta reflexão. Reflexão, não para a aproximação ao objeto, eventualmente para a sua análise e conexões interiores, sim para estruturar o alargamento do seu universo mental após tal aproximação ou, dito de outro modo, após o contacto com o produto artístico.

## O mercado da arte

O “mercado”. Esta é a área utilizada pela sociedade económica para dar relevo, espaço amplo e iluminado, aos artistas que mais lhe interessa por razões múltiplas, desde a influência ao negócio. Dispõe de instrumentos humanos: os próprios artistas, os professores de Arte, os críticos, os galeristas, os curadores, os jornalistas. Outros elegíveis, mas cuja referência tornaria a descrição extensa. E o público, preferentemente rico e ocioso e o restante para fazer a festa, número.

Por meio de uma teia obscura escolhe-se o autor, elogiam-se as suas virtudes e o seu trabalho, fazem-se recomendações pertinentes, desde as dimensões aos temas, passa-se o produto para os críticos, escrevem-se textos densos e cultos, cheios de referências da História da Arte, da Estética, da influência; depois jornalistas, galeristas e curadores, ativos no enchimento de espaços e mentes, fazem o trabalho seguinte. O objeto artístico chega ao destino com uma complexa e propositadamente opaca ou indefinida “engenharia interior” que interfere inevitavelmente nas relações e nas possibilidades infinitas das consequências sobre o observador. Este tema parece carecer de um estudo penetrante que proporcione a compreensão deste fenómeno na produção teórica sobre a Arte.

## A ilusão da arte digital e ainda o ensino

A ilusão da “arte digital”, para o nosso tempo, é um problema que está progressiva e silenciosamente a transformar-se num monstro. A cedência de meios informáticos com programas de desenho e de manipulação de imagens a crianças danifica o pensamento (não apenas visual) e igualmente transmite a ideia de facilidade, do “consigo sem esforço” do “pronto a consumir” que suga a vontade de procura, conatural à meninice e mesmo a seguintes estádios de desenvolvimento humano.

De facto, se eu substituo um roxo por um verde no instante em que primo uma tecla, ou se se endireita uma linha automaticamente, “corrigindo-me a mão”, o que se perdeu em virtude desse gesto? Podemos descrever assim de uma forma sucinta: a textura do papel, o procurar a “cor certa” entre os lápis de cor, o aguçar do lápis e o afastar das aparas recortadas e cheirosas, **o erro**, a borracha para apagar um pequeno defeito e a superação, o que se queria na formulação mental e o resultado.

Escusado continuar, perde-se uma imensidão de sensações, de emoções, de procura consciente, ou não, de luz. Perde-se tanto que tal perdura e influencia comportamentos. Refletir sobre isto oferece-nos um panorama de trevas se ainda considerarmos a dita “arte digital” já fora do âmbito formativo (escolar ou académico) e se adicionamos a também impropriamente chamada “inteligência artificial”.

## Da Pré-História ao momento presente

Talvez um modo para compreendermos a perda progressiva da importância da imagem artística seja observarmos a sua relevância em diferentes momentos históricos. Alguns exemplos, necessariamente selecionados, levam-nos ao princípio, à Pré-História. As representações parietais, ou os objetos (não diretamente utilitários) móveis, tiveram relevo para um cotidiano pleno de perigos e de situações desconhecidas ou inesperadas. O que podemos considerar como Arte do Paleolítico produziu um efeito poderoso, refletido também no êxito dos grupos humanos. Se esses desenhos, essas pinturas, esses objetos não fossem compreendidos como fundamentais, não teriam sido produzidos. Parece-nos evidente isto.

Não sabemos reconstituir o ambiente que se vivia em torno das imagens, podíamos seguir pelas suposições, sobretudo pela análise destes produtos e por comparações, todavia, trabalho distinto do atual, mas sabemos que tiveram um papel, ou algum papel, na aprendizagem, no exercício, na descrição, na memória, como suporte na mediação entre o conhecido e o desconhecido, como diferenciação dos membros de cada grupo.

Progressivamente, estas representações vão sendo aperfeiçoadas e vemos surgir, lentamente, figuras realistas e aproveitamentos criteriosos da morfologia das paredes para representação de volumes, cores ou situações mais próximas da realidade, como as feridas, ou as mãos mutiladas (dedos dobrados) possivelmente códigos entre caçadores (André Leroi-Gourhan) ou símbolos sexuais.

Na arte funerária egípcia, temos descrições imagéticas com um nível de pormenor inesperado que nos permitem reconhecer espécies, vegetais, animais e ambientes nos seus diferentes aspetos. A própria representação das figuras, em que descreve a aparência de um peixe, o que um corpo humano é ou possui na sua totalidade, transferindo partes do objeto representado para o plano frontal, **parecendo, inclusivamente, anunciar o desdobramento do objeto para o primeiro plano dos cubistas!**, oferece-nos a possibilidade de refletir sobre a importância da imagem para esta civilização. Também a tentação do ideal está patente na produção artística egípcia,

o que podemos confirmar na necessidade de o artista que retratou o Faraó Akhenaton registrar que o realismo da figura foi uma exigência do monarca.

No Românico, o portal das igrejas é decorado com escultura e sobretudo é pensado como um recordatório sobre o mal e o pecado, por vezes com figuras assustadoras. É a fronteira entre territórios, entre o profano e o sagrado. Mesmo a experiência e o conhecimento acumulados quanto à representação pictórica no longo período da Idade Média não deixa abertura para outro caminho que não seja o da pintura com uma perspectiva hierárquica, conseqüente e fortemente simbólica, ou mesmo apenas simbólica, em que **o quadro é como uma janela para um universo além do visível**, podemos imaginar o quão relevante é esta comunicação visual, mesmo para a transmissão de doutrina. “O que os doutores podem ler com a sua inteligência nos livros, os ignorantes veem nos quadros e nos relevos.” (Gregório Magno).

**No Renascimento a janela fecha-se e o quadro, em algum momento, elaborado com a perspectiva de Brunelleschi, eleva o nível de perfeição, de realismo e a vista delicia-se com tal virtuosismo, o espectador fica especado, delicia-se com a imagem.** É suficiente pensarmos nesses três grandes nomes: Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci e Rafael Sanzio. Como dissemos, tivemos de fazer uma substancial economia de períodos históricos, decisão amarga, mas o intuito de tornar presente a importância da imagem artística para este documento de forma breve sobrepõe-se a descrições e considerações extensas.

No Século XIX assistiremos ao mexer da cor, com os “receituários” químicos (Michel Eugène Chevreul, Angers, 1786-Paris, 1889), que depois se traduz em composições vibrantes onde a representação da luz (sobre os objetos) assume particular relevância, mas não apenas na cor. A industrialização traz imensas novidades: o comboio e os contornos perdem precisão; a fotografia toma posição (Gaspard-Félix Tournachon, **Nadar**, Paris, 1820-1910), o tubo de tinta que proporciona portabilidade (Windsor&Newton: esta associação extraordinária entre o químico William Windsor e o artista plástico Henry Newton, desde 1832), a redução dos suportes e a mobilidade, atuam de forma decisiva no pensamento visual dos artistas e os temas causam, em

certos casos, entusiasmo e noutros escândalo. É assim este caldeirão artístico onde fervem todas as grandes correntes de transição para o Século XX. E se ainda possuíamos a possibilidade de analisar o produto artístico com as matrizes, de algum modo, estabelecidas e pacíficas, o que vem a seguir é extraordinariamente complexo.

No Século XX vai emergir a fragmentariedade. Até chegarmos a esse lugar estranho, vai ser um percurso feito com apressamento. No início de Século sucedem-se os movimentos ainda de coletivos, mas, sobretudo depois de meados do Século as propostas individuais e a atomização da temática, da técnica, dos meios e a interferência económica vão, paulatinamente, construindo o “mercado” (não que não existisse antes, todavia, em diferentes configurações) com muitas singularidades, antes descritas, até ao indiferentismo atual do público e ao aumento **desmesurado** da produção artística e à natural redução do destino. O que acontece sobretudo pela complexidade crescente e as consequentes dificuldades de leitura do objeto artístico e a substituição pelo desenho de um móvel, de um telefone, por um exercício de ordem e de atratividade de uma montra, portanto por motivos irresistíveis mesmo pela sua possibilidade de consumo. Tendo na sua génese o desejo. Muitas faces do desejo: possuir, admirar, fruir, fugir, sonhar, tantas.

## Do esvaziamento das palavras. A modificação semântica

O esvaziamento do significado e do sentido das palavras faz parte do plano da sociedade económica para a vulgarização da linguagem, a introdução de múltiplos significados “por analogia” para vocábulos a utilizar em contextos muito específicos. Parecendo querer proporcionar a simplificação da comunicação escrita e oral, de facto atribuímos nomes desadequados às coisas, sem sabermos o que está na origem do nome ou do vocábulo e conferindo possibilidades às pessoas que realmente não têm. Às vezes essa desvirtuação, por exemplo, de uma língua nacional, é fruto de uma decisão política, **originada num contexto de cultura e horizonte ausentes**. Observe-se neste caso, igualmente a título exemplar, o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 (AO90), que em sentido figurado está nos antípodas da evolução da língua.

Voltando ao que atualmente nos interessa, sabemos por infeliz experiência que quando uma palavra fica gasta pelo uso intenso e vário relativamente ao significado original, os excessos surgem. Observemos a sequência amo-adoro: a extraordinária força do vocábulo “amar”, com tanto ainda para dar no contexto adequado, passa por uma metamorfose e a ser vulgo em expressões como “amei o filme”, “amei a música”, “amo este serviço de chá” e depois esticamos esta imprudência (de novo, uma redução cultural, ou de cultura ausente, como ausentes os recursos linguísticos) linguística para o “adoro cinema”, “adoro este candeeiro”, “adoro este carro”, “adoro este perfume”, “adorei conhecer-te”.

Cada coisa no seu lugar seria, evidentemente, preferível. Mas, reatando com a questão da imagem artística, temos um amplo campo de aplicações de palavras que desfocam a compreensão. Assim, o vocábulo “criar” está semeado abundantemente pelos discursos. “Cria-se” tudo. Uma empresa, um mapa, um penteado, uma camisola, um garfo, um problema, uma riqueza, uma, muitas coisas. E a variedade da aplicação do vocábulo nas suas múltiplas novas possibilidades faz com que haja “criação de condições”, a risível “criação de conteúdos” ou “criações de moda”, exige-se “criatividade” para muitos empregos, para os estudantes de todos os níveis, então as crianças têm de possuir muita “criatividade” e se não possuem, mesmo com o insidioso

programa de formação das mentes (cf. Como a Educação Afeta o Modo de Ver e o Pensamento Visual), é caso de estudo. **Os artistas, por “maioria de razão” têm de ser “criativos” ou são mesmo “criadores” — também os há na moda.**

Não. O cérebro humano opera a partir de representações mentais, não há uma única produção humana do “nada” (já pensar o “nada” não deixa de ser complexo), mas sim resultante da experiência sensível, onde podemos incluir a transmitida. Desde os nossos mais remotos ancestrais que registam em imagem o que veem e mesmo que pareça algo desconhecido há uma origem, uma interpretação de um dado, seja ele qual for. Os artistas elaboram imagens a partir de outras imagens que as precederam, inventam composições, fazem, produzem, modificam e, espantemo-nos!, até podem ser originais, dependendo da época em análise, ou mesmo virtuosos (o que na contemporaneidade, obviamente, escasseiam). Ainda podemos falar da Estética, outro vocábulo cheio de significado no contexto adequado, mas asfixiado por utilizações absolutamente despropositadas como “oficina de estética automóvel” (lavagem de automóveis, interiores e exteriores), “salão de estética” (cortes de cabelo e penteados, corte e arranjo de unhas) entre outros caudalosos exemplos igualmente elegíveis. Escusado continuar. Este tema, todavia, interessa na medida da influência que tem, no caso, no pensamento visual.

## Do segredo: a impenetrabilidade do pensamento do outro

A impenetrabilidade do pensamento do autor é um fator de extraordinária importância e tantas vezes negligenciado na produção teórica da Estética. Provavelmente por isso mesmo: não compreendendo esse elemento crítico, do que podemos falar? Considerando tudo o que é convocado para a mente do artista, o que observa e o que a memória transfere, quando elabora o seu trabalho, mesmo que decida explicar a um público o seu trabalho desde o momento primeiro até ao acabamento, ou até quando considera o trabalho concluído, não consegue, porque não pode ou porque não quer, revelar a arquitetura e a engenharia do seu pensamento, por impartilhável.

Ou ainda podemos ter como um elemento crucial a equacionar a interpretação de quem escuta. É que o autor possui um modo muito específico de ver antes de fazer em que conta a própria disposição e há muitas formas de fazer e de expressar o que lhe “vai por dentro”. Mesmo que se analise um trabalho de leitura universal, que não apresente especiais dificuldades de raciocínio no autor e no observador, por exemplo de natureza figurativa, ou descritiva. É, pois, inegável a existência deste problema, o que sugere que apenas podemos fazer uma análise, ou tantas quanto o número de observadores, e não a análise de um determinado produto, pictórico, ou literário, ou musical, ou outra linguagem. O complexo exercício tem de ser feito por aproximações, por tentativas, resultando em propostas de interpretação ou entendimento do fenómeno em estudo.

E se isto é assim para a produção figurativa, imagine-se para a produção abstrata em que ainda não é especialmente difícil compreender que, muitos dos gestos do artista sobre o suporte, possuem a propriedade da **imprevisibilidade** nas consequências (observe-se Jackson Pollock), às vezes um resultado aleatório, inesperado. A Arte Ocidental sobretudo e crescentemente após a segunda metade do Século XX, a excessiva massa de produção pictórica aliada à cada vez mais sofisticada construção do pensamento plástico e estético, sobretudo ficcional, conduz inevitavelmente, dado o seu carácter impenetrável, ao afastamento de um público mais sensível ao fenómeno artístico (e cultural), ou que poderia ser, até por incompreender. Conduz depois à indiferença e esta imensa área de trabalho (essencial ao) humano fica de algum modo à

mercê dos críticos, dos curadores, dos galeristas, dos colecionadores, elevados à condição de intérpretes e avaliadores, por isso igualmente seletivos, da produção artística e cultural e às ordens de um poder público circunstancial, em representação da sociedade económica.

## Da intencionalidade de fadigar

A “civilização da imagem” (Huyghe) engordou e adoeceu, os diversos agentes envolvidos neste processo de entorpecimento fizeram tudo para alcançar este limite, o artista, o galerista, o crítico, o curador, levando ao excesso, ao exagero, ao colossal, introduzindo intencionais deformações na escala humana, conduzindo o potencial observador ao desinteresse pela imagem artística. Foi tomar uma atividade predominantemente mental, exercício mental transferido para o suporte por sujeitos tecnicamente preparados para isso e introduzi-la na cadeia de produção em quantidade, que está na origem do consumo.

Apenas que, para oferecer uma aparência de coisa culta “avessa” ao “mercado”, talvez rebelde, talvez revolucionária, foram fazendo com que a imagem se tornasse crescentemente complexa, causadora de perplexão, exigindo instruídos intérpretes, seja pela dimensão (Kiefer), seja pelo tema, seja pelos materiais utilizados, ou pela feitura, ou pela excentricidade, seja pelo que for. Houve um desvio da comunicação simples, da gramática e da linguagem mais ou menos universais, adotando, na base da cadeia, o fazer a seu (supõe-se) bel prazer, reflexo de uma interioridade por vezes perturbada, ou desequilibrada, mas sobretudo porque em urgência para responder à exigência da sociedade económica, voraz. Então fala-se do “mundo artístico” como um universo à parte habitado por seres especiais, por isso diferentes da massa, resultado das ações de um *marketing* a um tempo que acorrentam e são eficazes, na moda, que conduz a clientela que, pensando saber o que não sabe, aguarda ansiosamente pelo crítico, pelo texto do curador, pelo conselho do galerista.<sup>12</sup>

O silêncio é importante? O tempo humano de observação da imagem é crítico? Acabe-se com isso! Ruído, máquina publicitária, máscara, máscara, quantidade, quantidade,

---

<sup>12</sup> “A arte, não sendo uma operação desinteressada, também não é terapia nem procura de equilíbrio. Mais próxima de Pigmalião do que do ideal estético de Nietzsche, talvez falte à arte contemporânea a capacidade de se perder no labirinto do Minotauro e pensar além de si, como Heidegger declarou para o pensamento — é esta condição que igualmente resgatamos para a arte. Disseram Platão e Aristóteles que no princípio da filosofia estava o espanto. Talvez pudessem ainda vir a dizer que haverá sempre gente para quem a vida não é uma loja de serviços, um manual de técnicas de servidão ou um mandamento *ready-made*.” (NEVES, Eduarda, *Bestiário Menor*, Lisboa, Barco Bêbado, 2022).

esta é a resposta para os públicos. Então, faz-se a indústria da assinatura, pomos estruturas comerciais a dourar assinaturas de artistas conceituados ou de “jovens promessas”, críticos a produzirem uma delirante obra outra que parece conduzir à compreensão do objeto artístico e mostra-se o produto. Não é mostra-se, é vende-se. Se não se vender, faz-se um concurso ou forçam-se as instituições do estado “a proteger a arte”, com as políticas de aquisições públicas. Tempo do gosto imposto.

É neste contexto implexo que não cabem as noções clássicas da Estética, as categorias estéticas, algo regrante. Parece ser necessário, um absoluto necessário, trabalharmos sobre novos conceitos, provavelmente periodizar um antes e um depois do indefinido, porque não é possível um pensamento abrangente, mas apenas altamente disperso, o que nesta fase da exposição parece recomendar a existência de matrizes “à medida”.

## Tecnolatria, ou a nova adoração

O que poderia ser um descanso, condensando, está a transformar-se num esquecimento. A produção artística encontra-se sem força para reassumir o seu papel, já descrito neste trabalho, para se distinguir qualitativamente do *design* e sobretudo, muito sobretudo, para se distinguir da **Tecnolatria**<sup>13</sup> utilizamos um neologismo que atualiza, de algum modo, o conceito de Maquinolatria dos futuristas italianos (cf. *Manifesto Futurista*, Filippo Marinetti in *Le Figaro*, 20 de fevereiro de 1909), este frenesi que caracteriza o Ocidente do Século XXI. De facto, os dispositivos eletrónicos colocados à disposição de utilizadores apressados, a utilização intuitiva, as “facilidades” que proporcionam em milésimos de segundo e a dilatação das suas capacidades, especialmente com as conquistas em território alheio da chamada “inteligência artificial”, assumem um **golpe profundo** no Homem Ocidental, demasiado carente de serenidade interior, a que este fenómeno, obviamente, não dá resposta.

Este crescimento desmesurado da tecnologia é concomitante a um decrescimento humano, mesmo ao nível dos custosos valores que estruturaram a sociedade Ocidental, o que se observa, por exemplo, na aceitação sem condições e até, pame-se!, com entusiasmo, portanto, com a ética longínqua ou mesmo intangível, dos conteúdos sugados pela “inteligência artificial”. E a utilização massiva destes instrumentos eletrónicos, qual prática **cultural**, promove inevitavelmente um recuo do raciocínio humano. E este é um desejo sombrio da sociedade económica que já dispensa o homem autoritário para governo das nações, substituindo-o por um simulacro de democracia, porque, por meios sub-reptícios, vai maniatando a vida humana através da máquina, da eletrónica e do consumo. Desenfreado. Tudo em excesso, para que não haja quem se rebele.

---

<sup>13</sup> Este neologismo, “Tecnolatria” está a ser utilizado por autores contemporâneos que trabalham sobre a poderosa influência da tecnologia na mente humana. Por exemplo, Douglas Rushkoff (Nova Iorque, EUA, 1961 ([cf. [rushkoff.com/](http://rushkoff.com/)]): “Estamos a viver num presente contínuo, num mundo de cultura mediática em tempo real e sempre ligado. Isso afeta a nossa capacidade de apreciar a arte, que exige tempo e contemplação.” in *Present Shock – When Everything Happens*, New York, Current (Penguin Group), 2013. Pensamos, todavia, que o conceito, em Rushkoff (e noutros autores), se projeta de um modo algo diverso do que entendemos ter utilizado, ou seja, uma nova divindade.

E esta atmosfera conspirativa parece ocupar todo o espaço em que o Homem se move, mesmo o seu espaço mental e por tal razão a imagem artística igualmente é afetada, esvaziada de conteúdo, ou do conteúdo que nela ambicionávamos encontrar. O panorama é, pois, desolador. Mesmo a imagem artística decorativa corre risco de desaparecer. Não deixa de ser curioso, apenas isso para esta interrupção breve, que a imensa maioria dos filmes de ficção científica, salvo raras exceções como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), evidenciem ambientes limpos, exigentes, ordenados, sem livros que desarrumem as mentes, ou pinturas que espantem, ou esculturas que nos desviem o percurso, ou música que nos enleve, ou infindo.

## Os públicos e a relação com a produção artística

O produto artístico tem não um mas vários públicos, tal como na vida, um somos muitos, que poderemos distinguir por níveis, sem ser nosso interesse fazer esta referência a partir ou com os objetivos da Sociologia da Arte: um público culto, informado e fruidor; outro acadêmico, neste caso, estudiosos, filósofos, historiadores, estudantes dos diversos ciclos de ensino; outro comercial, este agrega, vendedor, crítico, curador, intermediário, comprador, colecionador, cliente ocasional; publicitário, o que usa a obra para a difundir de forma insensata em invólucros, meias, tecidos, caixas de chocolates, anúncios, capas de livros; outro profissional, diretores de museus, de instituições, de institutos, de muitos outros organismos; outro que passa vê e continua a caminhar. Este último público tem um comportamento algo flutuante e o produto artístico é tão somente parcialmente visto, pela forma (ou influenciado, pela assinatura) gerando posições certas vezes extremas, até de repulsa. Isto costuma acontecer quando a obra observada é indecifrável ou quando lhe parece uma exorbitância, por exemplo pelo tema ou ausência dele, pela dimensão (a dimensão é um elemento crítico, curiosamente o pensamento autoritário serve-se das grandes dimensões para se superiorizar de forma incontestável ao indivíduo. Observe-se a vontade por detrás da arquitetura dos regimes políticos autoritários), pelo preço, pelo (intencional ou casual) despropósito.

É evidente que estes grupos são permeáveis nas suas fronteiras e também poderão, eventualmente, existir mais níveis. Deste modo, esta descrição pode ser considerada como uma súmula, que visa sobretudo refletir brevemente sobre a necessidade de, conforme o nível, parecer haver uma necessidade forçosa de “descomplicar” o objeto artístico, não é propriamente uma questão de estabelecer uma espécie de hierarquia, podemos até apresentar estes níveis em linha, como o texto o faz, mas uma coisa relativamente compreendida numa ponta, não o é na outra, pelo contrário.

Ao longo da nossa exposição fomos considerando certos aspetos que pensamos fulcrais para a compreensão do afastamento de um público mais alargado do produto artístico, também neste contexto poderemos encontrar outros fatores na origem deste fenómeno. Ou, igualmente, questionarmo-nos sobre a importância, ou o invés, do

produto artístico possuir um público imenso. **Esta questão é relevante, de facto, não necessitamos de produtos artísticos para a nossa vida corrente e cada vez menos,** mesmo quando somos obrigados a visitar museus ou (menos do que o museu) exposições em galerias ou noutros sítios, para o “cumprimento” dos programas escolares ou académicos. Tal obrigação não se traduz em qualquer amor ou, pelo menos, apreço pelo trabalho artístico, no momento e no tempo que há de vir.

## Fazer o percurso pelo avesso de alguns conceitos

Num Ocidente altamente industrializado, apressado, exausto e depressivo, o produto artístico deveria tender a ser produzido no sentido de devolver ao autor e ao espectador espaço e silêncio e possibilidade de reflexão, caminho para a contemplação (enquanto penetração fecunda nos elementos plásticos e nas suas relações), por meio da admiração, do espanto, esses elementos que tão extraordinários frutos proporcionaram estando na e desde a gênese da filosofia Ocidental.

Isto **parece** solicitar fazer-se um percurso por dentro de todas as elaborações da teoria (do grego, na origem: observar, examinar) Estética, sobre a sua importância e justificações e o que nos oferece a estudo. À semelhança do seguinte: enquanto na pintura do Renascimento italiano a sua perfeitibilidade nos situava na contemplação do trabalho em si, “ficar ali”, a pintura medieval convidava-nos a “entrar” na semântica do objeto representado, “sair dali”.

Assim, como chegamos à ideia de beleza? Considerando quais aspetos quanto ao objeto e ao espectador? O que distingue um objeto belo do seu contrário (o horrível, de que não nos ocuparemos objetivamente neste trabalho)? E como é o seu contrário? Mental, ou é necessário produzi-lo para refletir sobre ele? É belo por si ou para quem o vê, começando por aquele que acrescenta, ou seja, o seu autor que também o vê? E na conceção do objeto onde está a beleza? Na mente ou no produto da mente mediada pelas mãos que transformam uma ideia numa realização? Todo este desenho e construção relacionais foram objeto de minucioso estudo desde a aurora da filosofia Ocidental e a questão não é descrever a imensurável produção teórica sobre este tema do belo (do bonito e da beleza), faltar-nos-ia fôlego, mas sim o que está na origem da sua conceptualização porque aí poderemos, talvez, encontrar categorias outras aplicáveis ao produto artístico contemporâneo.

De novo, talvez o feio, o desprazer, o desquerer, abstraindo do azedume que a assumpção destes conceitos poderá casualmente provocar, possam subitamente ser chamados ao “quotidiano” da imagem artística dos dias que correm. Qualquer coisa

como: um objeto que não possui cada parte e o todo proporcionados, desarmonioso, portanto, atrai, de modo complexo, mental e afetivamente, tanto na feitura como na observação. E produz concomitantemente uma ampliação excecional de significações, pensamentos, reações e outros estados mentais. Suficiente para obra assim justificar, de algum modo, a sua existência. Então, este contexto de respostas nascidas em quem vê (na medida do que possui, cf. *Pensar o que antes não havia*), pela complexidade da leitura que tal obra pode motivar, reduz o campo tanto, por afastar a maioria dos possíveis públicos, no plural, porquanto cada fuga é por motivos diferentes que se realiza. Porque ler tal objeto cansa. Pede tempo humano que eu não tenho, pede estrutura cultural que eu não possuo — por muitos motivos, um dos quais porque simplesmente não quero ter — pelo silêncio ausente, pelo espaço demasiado carregado que subtrai o meu e pela espessura que é uma impenetrabilidade.

A produção plástica contemporânea tem uma relação algo tumultuosa relativamente à harmonia enquanto *harmos* (do grego, unir, encaixar, ligar), que, na música, nos sugere, ao ouvido, uma disposição de tons deleitosos e que nas artes visuais encontra paralelo, para o dizermos de algum modo, com a composição equilibrada entre as partes da obra (pictórica), a perspectiva e o assunto, na pintura figurativa. Os artistas que trabalham a abstração ver-se-iam na necessidade de superarem as condicionantes figurativas para procurarem a deusa de outros modos ou noutros lugares.

Mas não, é que os autores hodiernos fazem parte de uma sociedade mais próxima de Éris, convulsa, altamente competitiva, discordante, do que de Harmonia, propensa à paz, à calma, à concórdia e isso reflete-se na sua produção, precisamente por fragmentos, desligamentos, desproporções, pelo inopinado, pelo provocante, pelo invés do senso (clássico) estético. É a sociedade Ocidental ao espelho. Porque é assim que se quer ver, para promover o divertimento básico e lucrativo, a prisão aos visores dos dispositivos eletrónicos, o hiperconsumo, o fim do raciocínio, a evasão, não no sentido Romântico, mas o da exibição material e outras coisas nefastas para o ser humano e para a Natureza da qual, aliás, faz parte, através da hiperestimulação.

No entanto, assumindo esta produção para a teoria, mas na aceção original de espectador, aquele que viaja para observar o mundo, o que contempla, o que medita, o que especula, o *teoro*, **aquele que vê** (em oposição à prática), podemos partir desta produção artística para a compreensão de todo o fenómeno e da sua complexidade originária. Mas isto é árduo e, portanto, são poucos, uma nata, os capazes de se dedicarem a este trabalho mental. As “grandes massas”, como víamos em ponto anterior, longe das atividades artísticas.

O tumulto relacional a que aludimos anteriormente sobre a questão da harmonia parece estender-se ao problema da perfeição e do sublime. Que **talvez** não possam ser alcançados porque também **talvez** não consigamos atingir a completude ou a grandiosidade nas realizações humanas. Mas podemos tentar e isso é bastante evidente em várias épocas da História da Arte e para não voltarmos a exemplos já apresentados, podemos recordar Jacques-Louis David (1748-1825), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1857) ou Antonio Canova (1757-1822).

De facto, se excetuarmos o Hiper-Realismo<sup>14</sup>, essa visualidade semelhante à fotografia de alta resolução, que parece querer representar a coisa toda sem defeitos, faltas ou acidentes (que não os das mudanças nos objetos representados no próprio trabalho), que ideal, ou que coisa completa e por isso fascinante e até legível quer realizar o autor contemporâneo comprometido com a sociedade em que vive? Em todos os aspetos, no tema ou sem ele, na qualidade do trabalho ou o seu contrário, na técnica, nos materiais? Continuamos a pensar que esta ausência, de ideal e de sentido na produção artística, é programática na estruturação e nas múltiplas faces da sociedade económica: todos os desejos, todos os ideais se subsumem na materialidade, nos bens materiais.

---

<sup>14</sup> A designação Hiper-Realismo surgiu pela primeira vez como título de uma exposição organizada pela artista e galerista belga Isy Brachot, em 1973. Na época, assumiu o mesmo significado que fotorrealismo (denominação do estudioso das artes, Louis K. Meisel em 1969), todavia, o Hiper-Realismo emerge como uma evolução do fotorrealismo. A exposição era dominada por fotorrealistas norte-americanos, como Ralph Goings, Chuck Close, Don Eddy, Robert Bechtle e Richard McLean, mas incluiu artistas europeus como Gnoli, Gerhard Richter, Klapheck e Delcol.

Proporção. Também a devemos descuidar quando nos dedicamos ao pensamento analítico do produto artístico dos nossos dias. Isto está intimamente ligado com os temas da harmonia e da desarmonia e por isso deve ser considerado especificamente quando estudamos a obra enquanto as suas deformidades servem algum propósito, por exemplo, o de atrair o olhar do autor — o que vê primeiro — e o do espectador, causando um estímulo afetivo ou para servir como ativador cognitivo “ah!, aquilo parece um braço!”. Enquanto na produção anterior à época que estamos a procurar estudar este elemento, a proporção (sem recorrermos à divina proporção o que justificaria ampliarmos a nossa exposição), tinha uma presença “sóbria” concorrente com outros elementos, como perspectiva, ou cor, ou formas, para uma observação prazenteira, a desproporção tem agora uma representação proeminente para enfatizar uma parte do conjunto (ou não propriamente um conjunto) e conseguir, como dizíamos, um olhar. Na decorrência do que temos vindo a expor, a composição da imagem artística apresenta atualmente uma clara preferência, para nos exprimirmos de algum modo, pela informalidade, pela imprevisibilidade da assimetria, pelo conflito de formas e contraste limite, pela descontinuidade, pela miscelânea nos materiais e das técnicas, em oposição à composição formal a qual supõe uma gramática e propõe o equilíbrio, a harmonia e o ritmo, entre outros elementos elegíveis. Temos, pois, de explorar preferentemente os conceitos relativos à composição informal para a aproximação produtiva à análise estética do objeto artístico contemporâneo ou mesmo assumir a inexistência da ideia de composição substituindo-a pela ideia de desagregação ou uma composição outra, cientes, todavia, que esta súbita complexidade e ilegibilidade do produto artístico, sublinhamos, arreda irremediavelmente ou irrecuperavelmente a “grande massa” do público, já em tensão com os milhões de estímulos visuais do seu quotidiano, mor das vezes **sedutores — observe-se, por exemplo, o carácter paradigmático da televisão na sua estrutural imposição programática, esse sim, um meio para a “grande massa” do público com o propósito de a sentar, anestesiar e causar dependência — e não condutores**, isto é uma questão absolutamente atendível para estes contextos em que nos movemos.

## Conclusão

Não nos situamos exclusivamente em aspetos descritivos e críticos, temos vindo a propor um alargamento aos conceitos clássicos utilizados na Estética, naturalmente não os excluindo ou de algum modo substituindo, procurando, na génese da sua formulação, a consideração de elementos opostos, ou contraditórios, ou discutíveis, para podermos fazer uma aproximação mais fecunda ao objeto artístico contemporâneo. Esta alteridade relativamente ao que é consensual ou habitual, pode proporcionar uma produção teórica abundante e valiosa, talvez superior à análise do belo ou do prazer que ele, o belo, pode fazer supor, pois parece que, por natureza ou por intuição, o homem deseja ou tende a essa paz, a esse prazer, que o belo, pelo que possuiu no seu interior, pode oferecer. No nosso pensamento, o Homem aspira ao belo e quando se encara com o que, para os seus padrões visuais, entende como belo, aí fica de muitas maneiras.

Ora, não deixando de trabalhar esse ambiente fértil dos conceitos-canónicos, trabalhar o avesso vai ao encontro ou pode ir ao encontro de outro tipo de necessidades no momento singular em que o observador se depara com a obra e esse elemento que se gera entre um e o outro nesse contacto, pode proporcionar não um prazer sensível e espiritual, mas um outro conforto, via um reencontro com a dúvida, com a intranquilidade, com o medo, com a ânsia e isso pode ser de algum modo, paradoxalmente, apaziguador ou trepidante, por conduzir a um diálogo impossível de (habitualmente) existir no contexto de uma vida veloz e voraz e dirigida, porque são emoções “muito humanas” e antigas que despertam.

Parece estabelecer-se uma relação de compreensão mútua, talvez ancorada no **prolífico erro**, na imperfeição, no inconfessável, no inacabado<sup>15</sup>, no dissensual, qual reflexo da

---

<sup>15</sup> “Pode imaginar-se o imenso *material* que ficou por terminar? E o que se refletiu, escreveu, produziu, a partir do valiosíssimo património de obras inacabadas? A procissão de artistas, de escritores, de biógrafos, de especialistas, de investigadores, de tantos outros, é interminável. Procurar interpretar de algum modo o “como poderia ser se”, isto não estremece? É bom amar o inacabado, pelo inesperado também, que suscita. E tudo parece começar com o Criador que o *diz* ao oferecer aos viventes a possibilidade de continuarem a criação de algum modo, por sinal com uma regra, só, para uma parte deles, do mesmo modo, só (*Genesis*).

Donde a transgressão (seja perceptível no acabado, evidente no inacabado, intencional ou não intencional, provavelmente empolgante por isso. Embora a norma chame, a ordem chame, por outro lado) e por isso

vida (do observador), então vendo-se, de um modo algo estranho, ao espelho. A partir desta circunstância, desta visualização e tudo o que dentro disto supomos poder existir, será prodigiosamente produtivo e independentemente de outras consequências e num extremo, suscitar a necessidade imperiosa de procurar o belo (ou o Belo, o que pode sugerir sair de si). Reatando com o anterior encontro com o belo, quando o Homem encara o feio<sup>16</sup>, inicia uma viagem excitante e longa e obriga-o a responder ao seminal “por que razão isto?” e ao copioso “para quê isto?”

**Não podemos perder estas interrogações**, por isso pensamos que algumas coisas não estão bem. Não sabemos se mudando ficariam melhores e o produto artístico, regressando ao quotidiano, mas revigorado, poderia colaborar na redenção do **Homem-Ocidental-exausto** restituindo-lhe espaço para pensar e mais coisas. No entanto, parece-nos interessante refletir sobre esta questão.

No ensino, se a orientação for no sentido de estimular a observação (**realçada pelo silêncio**), **tornando-se predominante a observação sobre a produção**. Se se procurar ensinar a ver, precisamente no sentido de esclarecer (expondo as diferenças entre olhar sem atenção, observar com interesse imagens e ambientes em que estas se incluem, contemplar, enquanto olhar com admiração, “perder-se” na imagem, meditar sobre ela), a restituir o valor ao que foi feito ao mesmo tempo que se transmite conhecimento sobre técnicas e materiais, teremos um ganho em capacidade de análise, visão crítica,

---

a diversidade, esse colorido vibrante que faz da vida um prodígio. Mesmo a sombra supõe a luz, a luz a cor e tudo isso que vem, que bem sabemos.” (FALCÃO, Manuel de, “Não acabo (2023)”, in *Revista Inútil*, Lisboa, a publicar).

<sup>16</sup> “A primeira e mais completa *Estética do feio*, que foi elaborada em 1853 por Karl Rosenkrantz, traça uma analogia entre o feio e o mal moral. Assim como o mal e o pecado se opõem ao bem, de que são o inferno, assim também o feio é o ‘inferno do belo’. Rosenkrantz retoma a ideia tradicional de que o feio é o contrário do belo, uma espécie de erro possível, que o belo contém em si, assim como toda a estética, como ciência da beleza, também é obrigada a enfrentar o conceito de fealdade. Mas é justamente quando passa das definições abstratas para uma fenomenologia das várias encarnações do feio que ela nos mostra uma espécie de ‘autonomia do feio’ que o torna algo muito mais rico e complexo que uma série de simples negações das várias formas de beleza.

Ele analisa minuciosamente o feio de natureza, o feio espiritual, o feio na arte (e as diversas formas de incorrecção artística), a ausência de forma, a assimetria, a desarmonia, a desfiguração e a deformação (o mesquinho, o fraco, o vil, o banal, o casual e o arbitrário, o tosco), as várias formas do repugnante (o desajeitado, o morto e o vazio, o horrendo, o insosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o demoníaco, o bruxístico e o satânico). Demasiado, para continuar a dizer que o feio é simplesmente o oposto do belo entendido como harmonia, proporção ou integridade.” (ECO, Umberto [Direção de], *História do Feio*, Algés, Difel, 2007).

apreciação, reconhecimento e escolha, no caso, como meta. O exercício da representação e da transmissão de estados interiores, emoções e sentimentos, realizar-se-á com outras disposições e com bons níveis de exigência pessoal na realização da imagem. Isto é aplicável em todos os níveis de ensino. Mas nos mais novos e face à sua produção na escola, não forçar ao habitual aformoseamento das atividades da escola e dos espaços e evitar a designação de (pequenos) artistas num processo precoce de vulgarização do labor artístico, tal como designar as suas mostras como de Arte<sup>17</sup>, ainda que seja defensável uma intimidade da Arte com a Vida, um compromisso com a Vida desde cedo, não nos parece interessante para o crescimento das crianças nominar algo antes de o ser. Esta mudança de paradigma poderá produzir um efeito inegavelmente mais promissor para o fazer e para a fruição do objeto artístico. Não cansar desde cedo, ao invés, procurar esclarecer o que a Arte pode proporcionar ao Homem, enquanto parte de si, herança e património.

Obviamente que algumas estruturas ligadas, direta ou indiretamente, ao ensino careceriam, igualmente, de muitas mudanças no seu modo de funcionamento. Lembramo-nos dos museus, das visitas guiadas a exposições no museu, às curadorias das exposições. Situemo-nos num exemplo recente: Yayoi Kusama (1929), Exposição Retrospectiva na Fundação de Serralves — Porto (27/03/2024-29/09/2024), se pensarmos que foi um bom serviço ao “grande público” e às escolas, com a apresentação de 160 obras da famosa artista japonesa, não só famosa, para a curadoria da exposição um “ícone global” (“Yayoi Kusama surgiu como ícone global do séc. XXI ao persistir na sua intransigente visão vanguardista.”), que cobriam as paredes do museu de alto a baixo, parte das obras fora do nível visual do observador (sabemos que, em artes visuais, essa situação promove distorções na leitura da imagem), numa inacreditável confusão discursiva, um ruído ensurdecador, enganamo-nos. Foi um

---

<sup>17</sup> “(...) designarei como obra de arte todo o objeto que, no interior de um campo cultural específico, puder ser reconhecido, pelas suas virtualidades formais, como uma realização distinguível e consistente, e por aí autónoma e exemplar, do conjunto de possibilidades técnicas, e intelectuais, e afectivas (ideais, desejos, aspirações, medos, crenças, opções) que nele, e por ele, se manifestam, e manifestam uma particular visão do Mundo, assim lhe assegurando um carácter paradigmático que dele faz, quase necessariamente, um lugar de referência transespacial e transepocal.” (ALCOFORADO, Diogo, “Para uma caracterização da noção de Arte”, in *Revista da Faculdade de Letras – Filosofia – Universidade do Porto*, Separatas, II Série, Volume XXII, Porto, 2005).

deplorável serviço ao público e mesmo, sem hesitações, à própria artista. Tal confusão ampliava-se sobre os textos que acompanhavam a exposição. As entradas, dado o fluxo de público, estavam restringidas (“A lotação na exposição será limitada e implica a escolha de uma *slot* de visita”, gostamos da utilização do vocábulo inglês *slot* [intervalo de horário para] no texto em língua portuguesa). Para passarem, com toda a ligeireza, o “ícone global” para sacos de ombro à venda na loja da instituição “Tote Bag Time, Not Eternity, Self-Destructs Now”, 2020, por “apenas” 22,90 €.

Seguem-se as visitas guiadas organizadas pelos “departamentos educativos” destas instituições. Desenha-se um percurso rápido pelas obras expostas, transmitem-se algumas ideias na maioria das vezes distantes das circunstâncias da nascença da obra e intencionalidade do artista e conforme os ouvintes, ainda se isolam partes do trabalho e fazem-se perguntas soltas para “motivar” o público. Estas visitas são limitadas no tempo e conseqüentemente os alunos regressam ao local de partida da excursão com informação excessiva indistinguível e tantas vezes descontextualizada, como víamos. Estes programas teriam de ser repensados com critérios totalmente distintos, por exemplo, não falar da totalidade das obras de uma dada exposição, mas sim centrar-se numa única, tentar explicar o processo inerente à sua realização (se for conhecido), sugerir a forma da leitura e deixar o grupo livre, acompanhando-o somente para responder a casuais perguntas dos visitantes, seguido de uma conclusão em que se convida ao conhecimento do ou dos autores visitados, através de leituras complementares à visita. Mas não podemos deixar de pensar que o próprio museu carece de uma mudança, ou a própria política para estes espaços. Esta última questão assume, na nossa perspetiva, uma importância não negligenciável.

**E: também o artista necessita de sossego.** O nível de exigência à sua volta está em crescendo. Ele tem de saber falar português e línguas estrangeiras, nomeadamente para titular os seus trabalhos em inglês e mais facilmente “entrar no circuito global da arte (aqui propositadamente com minúscula)” sorrir e ser um excêntrico na sua apresentação pública, saber filmar, fotografar, construir objetos tridimensionais, cantar, catalogar a sua atividade, tem de possuir uma imensa rede de contactos, tem de ser “original”, tem de produzir e produzir. Se é pintor, nas mostras, tem de ter uma salinha

separada da exposição das suas pinturas, na qual exiba os seus dotes igualmente na área do vídeo ou da fotografia, tem de conhecer um crítico que fale densamente sobre a sua produção, ora encaixando-o nos movimentos artísticos e na História da Arte, ora escrevendo sobre o profundo e indispensável conteúdo do seu trabalho, a sua poderosa influência na sociedade, tem ainda de saber trabalhar com todos os programas informáticos relacionados com desenho e sobretudo, muito sobretudo, tem de saber operar com a “inteligência artificial” essa promessa extraordinária para a Humanidade, tem de saber fazer e aguentar-se no pino e muito mais poderíamos dizer sobre o perfil que a sociedade económica exige da pessoa que se quer “aventurar” no “mundo da arte” (Danto). Não podemos confundir este homem com o *polymathés* (“o que aprendeu muitas coisas”) do Renascimento Italiano (Século XVI), seria absurdo.

Mais: saber pintar não é assim tão importante. Pode até ser antiquado. Tem é de incluir muitos materiais, além das tintas, ferros, pedras, papel, cartazes rasgados, colas, resinas, vernizes, arames, molas. Dessas coisas. Recordamo-nos das aulas de Desenho de Figura (Anos 80, do Século XX, Porto), com pessoa ao vivo, que ficava em exposição fixa durante poucos segundos para o aluno “registar o movimento”. **Só**. No ano (2000-2001) em que lecionámos a disciplina<sup>18</sup>, mudámos parcialmente a matriz e tal, naturalmente, causou estranheza. O tempo de exposição era longo e o aluno necessitava de conhecer o corpo via observação demorada e atenta como se estivesse a tocá-lo com a ponta da mina do lápis e a senti-lo, para o representar. Mas, provavelmente, seria coisa antiga.

Ao invés desta realidade (quanto ao seu aspeto), **parece-nos absolutamente essencial que se volte a “saber fazer”. E isso requer tempo, reflexão, solidão, silêncio, capacidade de observação, de interpretação. É essencial estudar e estudar, as fontes de inspiração, os materiais, as técnicas, a luz. A cor, a forma, a representação. As gramáticas. Conhecer o tanto que já foi feito, apreciá-lo lentamente.** Todos estes temas terão de ser repensados tanto na expressão figurativa, como na produção abstrata e refletir-se na formação dos artistas. Até para ser consistente na transgressão

---

<sup>18</sup> Curso Superior de Desenho, Desenho de Figura III, Escola Superior Artística do Porto.

das normas, se adotar esse percurso para o seu trabalho. É esse conhecimento fundado e culto que lhe proporcionará a produção de algo distinguível.

Não nos parece acertado ou produtivo continuar a insistir na inutilidade do objeto artístico (custa-nos contrariar Oscar Wilde, no que exprime no prefácio de *O Retrato de Dorian Gray*, mesmo sendo belo o que diz), embora saibamos que podemos viver sem ele como já o havíamos expressado. Mas, uma vez que ele existe e não nos parece crível que deixe de existir tão cedo<sup>19</sup> e na medida em que a sua observação tem inevitáveis consequências no autor e no observador, devemos inversamente estudar essas consequências numa perspectiva de utilidade, expondo o que se pode colher na obra artística, enquanto possibilidade de prazer (ou desprazer) e de reflexão.

Não se assumindo estas (e outras) preocupações relativamente à produção artística e à Arte, **continuaremos a afastar-nos desse acontecimento resultado de ação de incomum importância**, fortalecendo um círculo cada vez mais impenetrável e mais reduzido e deixando as coisas (a vida e a Vida, o corrente e o maravilhoso) correrem sem a mediação artística, em algum aspeto, o que sugere imediatamente um **empobrecimento humano**. Até esse momento tão desejável, quanto (talvez) utópico, todavia capturável, a sociedade económica continuará o ofuscamento intencional da imagem artística e contraditoriamente (ou talvez não tanto, mas sim inevitavelmente) a fazer negócio com ela, levando-a a habitar um luxuoso condomínio fechado. E fazendo-a engrossar a realidade dos estímulos visuais **intrometidos e intensos** causando perturbação e fadiga retiniana e logo cerebral e, se ilegível, sem esclarecimento de “bula”, “arquivada” imediatamente na indiferença. Alguns artistas aceitam colaborar com esta sociedade, permitindo, por exemplo, a fixação de preços, nos seus trabalhos,

---

<sup>19</sup> “Ora se a imaginação livre conduz à produção de um número infinito de objetos, cada um deles, integrado nas condições sócio-culturais da época, propõe-se como uma extensão exemplar de um pensamento, ou estado espiritual dinâmico que, fundado no real anterior (natural e criado), o vai aumentar, mas nunca de um modo arbitrário e a-pessoal. Cada forma proposta, ainda que não suscetível de um entendimento absoluto pelo seu próprio autor (no que isto implica de impossibilidade de abarcar todas as suas potencialidades), é, assim, e ainda, uma tentativa de produção que aspira à eficácia de uma comunicabilidade de tensão, mudando-se apenas os fins (e também, é certo, o quadro) em que este exercício se processa.” (ALCOFORADO, Diogo, *Breve Meditação Sobre a Evolução dos Objetos*, Gémeos Livros, 1970).

excepcionalmente altos<sup>20</sup> com o que procuram “distinguir-se” através da sua “cotação no mercado” e do “valor” do seu nome, aliás, da sua assinatura.

“Quer dizer, o Ocidente cansou-se!

Parece ter produzido TUDO, encontrado todos os lugares, pensado todas as variantes e o mundo da 'criação artística' revela fadiga, particularmente nas artes plásticas.”<sup>21</sup> Se não formos a tempo de mudar este estado de coisas, fomos informados. Mas será ainda possível mudarmos de rumo? Bom, **a nossa perspectiva não é boa a respeito desta questão** e na parte que nos interessa falar, ou seja, na possibilidade de muito mudar a partir da Filosofia e da Estética parece-nos que um longo e acidentado caminho é necessário percorrer<sup>22</sup> até podermos levar além ideias novas (ou renovadas as existentes) para outras áreas suscetíveis de ação em territórios operativos desejavelmente comprometidos com o estudo da Filosofia.

A instituição de um debate intersubjetivo em torno da arte atual, tornado indispensável depois da falência dos critérios imutáveis e universais, não se fará por obra e graça de fórmulas mágicas. Começará no dia em que a filosofia da arte e a estética, depois da desestabilização provocada pela arte contemporânea, readquirirem suficiente coerência e força teórica e crítica para fazerem frente aos discursos que preconizam a adaptação e a sujeição ao tempo presente. No dia, também, em que conseguirem mostrar que a cultura pós-moderna, industrializada, curiosamente dita de “massas”, longe de se dirigir a

---

<sup>20</sup> OLIVARES, Rosa, “La Valoración del Arte Actual: el peso del aire”, in (Revista) *Lápiz*, n.º 103, maio de 1994.

<sup>21</sup> MALHO, Levi, *falcão/objecto* (ALCOFORADO, Diogo, MALHO, Levi, PARCERIAS, Pedro), Porto, Propagare | edição, 2023).

<sup>22</sup> “Este livro dedica-se a decompor e desmanchar em pontos específicos, pontos mínimos e maiores, as respostas recolhidas à pergunta ‘que é a arte?’ A convicção básica é que não existe uma forma fechada sobre si própria, num campo que etiquetamos como estética ou filosofia da arte, de nos entendermos filosoficamente com as questões que as artes ou a experiência estética põem aos filósofos ou a outras pessoas. Questões como a percepção, a representação a expressão, as intenções ou as relações da nossa animalidade com a linguagem e a cultura são omnipresentes na filosofia e irrompem inevitavelmente nas discussões sobre arte e experiência estética. Elas são também tratadas em áreas da filosofia como a filosofia da percepção, a filosofia da linguagem, a filosofia da ação, a filosofia moral, a antropologia filosófica ou outras. Curiosamente, em estética e filosofia da arte essas questões são muitas vezes consideradas de forma muito breve.” (MIGUENS, Sofia, *Arte Descomposta. Stanley Cavell, a estética e o futuro da Filosofia*, Coimbra, Edições 70, 2022).

todos, fala na verdade a públicos parcelares, por vezes guetizados, sob o álibi da grande reconciliação no interior da democracia consensual.

A esta conceção hoje dominante da cultura, opõe-se, quase ponto por ponto — como também lembra Luigi Pareyson —, uma outra ideia da criação artística: “A arte realiza a noção mais difícil de sociabilidade, visto que a obra de arte se dirige a todos, mas falando a cada um à sua maneira.”<sup>23</sup>

No início da conclusão deste documento, aludíamos ao facto de não nos limitarmos a descrever, ao longo do texto, o estado da face, na nossa opinião, sujeita a moléstia da imagem artística. Apresentamos ideias em áreas ou sobre atores nos quais se poderiam operar mudanças. Fazê-lo num ambiente mental de descrença não deixa de causar estranhamento.

---

<sup>23</sup> JIMENEZ, Marc, ob. citada (cf. 2 e 9).

## Referências Bibliográficas

- ALCOFORADO, Diogo, *Breve Meditação Sobre a Evolução dos Objetos*, Gémeos Livros, 1970.
- ALCOFORADO, Diogo, “Para uma caracterização da noção de Arte”, in *Revista da Faculdade de Letras — Filosofia — Universidade do Porto, Separatas, II Série, Volume XXII*, Porto, 2005.
- ALCOFORADO, Diogo, *Pintura e Finitude Humana*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- BAYER, Raymond, *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 2012.
- BERGER, John, *Sobre o Olhar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003.
- CROCE, Benedetto, *Breviário de Estética*, Lisboa, Edições 70, 2008.
- ECO, Umberto (Direção de), *História do Feio*, Algés, Difel, 2007.
- FALCÃO, Manuel de Souza, “A Suspensão da Arte” e “O Desabamento da Imagem”, in *Revista Inútil*, n.º 1, Lisboa, 2018.
- FALCÃO, Manuel de Souza, “Não acabo (2023)”, in *Revista Inútil*, Lisboa, a publicar.
- GOMBRICH, E. H., *A História da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- GONZÁLEZ, Antonio Manuel, *Las Claves del Arte. Últimas Tendencias*, (2.ª edição), Barcelona, 1991.
- HAN, Byung-Chul, *A Salvação do Belo*, Lisboa, Relógio D'Água, 2016.
- HEGEL, G.W.F., *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.
- HUYGHE, René, *O Poder da Imagem*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- JIMENEZ, Marc, *A Querela da Arte Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2021.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM, 2017.
- MAFFEI, Lamberto, *Elogio da Lentidão*, Lisboa, Edições 70, 2018.
- MALHO, Levi, *falcão|objecto* (ALCOFORADO, Diogo, MALHO, Levi, PARCERIAS, Pedro), Porto, Propagare | edição, 2023.
- MALHO, Levi, *O Signo de Orfeu*, Porto, Edições Afrontamento, 1984.
- MIGUENS, Sofia, *Arte Descomposta. Stanley Cavell, a estética e o futuro da Filosofia*, Coimbra, Edições 70, 2022.

- MONDZAIN, Marie-José, *A imagem pode matar?*, Lisboa, Nova Vega, 2017.
- NEVES, Eduarda, *Bestiário Menor*, Lisboa, Barco Bêbado, 2022.
- OLIVARES, Rosa, “La Valoración del Arte Actual: el peso del aire”, in (Revista) *Lápiz*, n.º 103, maio de 1994.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *O Mundo Como Vontade e Representação*, Coimbra, Edições 70, 2021.
- SCRUTON, Roger, *A Cultura Moderna*, Lisboa, Edições 70, 2020.
- URBINA, Pedro Antonio, *Filocalía o Amor a la Belleza*, Madrid, Ediciones Rialp, 1988.
- TUNHAS, Paulo, ABRANCHES, Alexandra, *As Questões que se Repetem*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2012.
- TUNHAS, Paulo, *O Pensamento e os Seus Objetos*, Porto, Universidade do Porto, 2012.