

Uma Objectividade Elementar, para uma Subjectividade Artística

Nuno Chuva Vasco¹, Rosa Maria Oliveira¹, Álvaro Miranda Santos²

¹Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, P-3810-193 Aveiro, Portugal. e-mail: chuvavasco@ca.ua.pt, rosaoliv@ca.ua.pt

²Universidade de Coimbra, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação. e-mail: alvaromirandasantos@clix.pt

Resumo

Num universo, onde todos os conceitos são questionados, todos os valores ponderados, e onde a cada dia assistimos a (re)avaliações e (re)validações no domínio das artes, interessa também problematizar a sua função comunicativa. O humano, fruidor de arte (simultaneamente objectiva e subjectiva), analisa toda a objectividade informacional contida na obra, daí resultando uma significação pessoal, e subjectiva, caracterizando o processo artístico como “não comunicativo”. Não se prestará, portanto, à frustração, qualquer intenção por parte do criador, de transformar as suas obras, em objectos, para veicularem mensagem?

Introdução

Em Belas Artes poderemos referir-nos à leitura de uma obra, à semelhança do que se sucede com a escrita, ou outra forma de expressão? Estaremos talvez em condições de aceitar, que, apesar de toda a carga activa que este substantivo encerra, não será de modo algum, um caminho, que nos permita de forma sintética, compreender o sucedâneo de todo o processo artístico, bem como, extorquir conclusões anexas ao termo. Uma sintaxe menos perfeita, ou, uma semântica mais evoluída poderá ser demonstrativa da incapacidade, de uma leitura eficiente, conferindo à obra o carácter de subjectividade, e sua consequente plurivocidade.

Este contributo insere-se na pesquisa que está sendo desenvolvida no âmbito do trabalho de doutoramento em realização, sobre a temática de a obra de arte ser ou não um veículo de comunicação.

Pesquisa

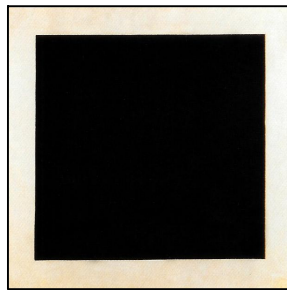
É muito comum que os artistas sejam abordados por várias pessoas, dos mais diversos estratos culturais, com questões sobre o significado das suas obras. Ora, esta questão, formulada largamente pela maioria dos públicos fruidores pode ser demonstrativa, de uma ausência da ligação entre o artista criador e os seus respectivos públicos. Mas, se esta questão é persistente neste domínio, porque continuamos nós a afirmar, que arte é comunicação? E qual será a causa desta aparente incompreensão do significado das obras artísticas, que parece ser transversal aos vários públicos?

Estabelecendo um *rapprochement* ao modelo cibernético de comunicação, verificamos, que, talvez seja possível estabelecer uma correspondência válida, entre a convencionalidade linguística e a artística. De facto, ambas têm similares elementos no processo, no entanto, geralmente não existe uma ciclicidade no processo artístico, visto que, qualquer mensagem que seja iniciada num processo de transmissão de informação, sob a forma de qualquer meio de expressão, será recebida, mas, muito raramente retornará à sua origem, de modo a poder concluí-lo. Por essa razão, ambos se diferenciam, justificadamente.

O processo artístico pode ser centrado na trilogia, criador – obra de arte – fruidor, no entanto para este trabalho, interessa-nos centrar a nossa atenção na relação entre a obra de arte e o seu fruidor, uma vez que é através da obra de arte que o público toma consciência de que há um artista que a produziu, tornando-se este, o primeiro nível de relação entre o público fruidor e o artista.

Nesta abordagem, a compreensão da obra de arte passa pela compreensão dos conceitos que a compõem, isto é, evidentemente, aos seus elementos constituintes, sem os quais ela nunca poderia existir, reduzindo-se a obra de arte à sua existencialidade física, àquilo que verdadeiramente a caracteriza. Esta é recheada de elementos e atributos, chamemos-lhes “aspectos”. Entre outros, temos o aspecto cromático, compositivo, estrutural e geométrico, que *grosso modo*, todos nós compreendemos. Estes elementos

são a informação da obra de arte, e por serem elementos são elementares na constituição da obra. Por sua vez, conjugados entre si, revelam-se num todo, originando complexidades, que hermetizam a sua compreensão. A referida informação implicará inevitavelmente, diversas variações por parte dos fruidores, compondo-se assim a significação. Podemos tomar como exemplo, a famosa pintura de Kasimir Malevich, “Quadrado Preto sobre Fundo Branco” (Fig. 1). Primeiramente e numa análise retiniana observa-se que a obra é constituída por dois quadrados, um preto e um branco, que por sua vez poderá ser encarado como moldura. Ora, neste sentido, convirá realçar que, qualquer fruidor dessa obra verá essas duas figuras geométricas, e atribuir-lhes-á uma determinada compreensão, pelo que, tratando-se de figuras puramente elementares e objectivas, a significação só surgirá após a conjugação de várias figuras elementares e objectivas.



(Fig. 1) *Quadrado Preto sobre Fundo Branco*, Kasimir Malevich, 1913.

Esse perfeito entendimento entre aquilo que é verificado visualmente e o que realmente é, só se torna possível após uma interiorização vivencial daquilo que são as figuras geométricas citadas, ou seja, cada fruidor terá primeiramente de ter tomado contacto sensorial com a figura quadrado (provavelmente desde a infância), através da percepção dessa figura, e ter sido sujeita a uma aprendizagem baseada na informação, referindo, que, a essa figura corresponderia a palavra “quadrado”, e que, por sua vez, este teria um determinado significado – quadrilátero de lados iguais e ângulos rectos.

O mesmo acontece com a cor – no nosso caso preto e branco – que, após todo o processo vivencial de aquisição de conhecimento, se torna num factor de caracterização da obra em análise. Portanto, o processo de vivenciação é criador de conceitos, que se definem pela sua compreensão e pela sua extensão.

Na obra de Malevich, a figura “quadrado” tem a compreensão de um quadrado, e a extensão de um quadrado preto e de um quadrado branco. Todos os elementos da obra de arte são conceitos, definindo-se então pela sua compreensão e na sua extensão. É no entendimento e na conjugação dos conceitos, que podemos justificar a grande plurivocidade de significações das obras de arte, porque, individualmente, cada conceito tem naturalmente uma compreensão, aceite universalmente (ninguém contraria a definição de quadrado), estando, por isso, sujeita a um significado e não a uma significação; e a uma determinada extensão, que poderá ir do genérico ao específico, sendo que, aqui poderá haver lugar a flutuações de variada ordem. Poderemos estar perante um “Preto Marfim”, um “Preto de Vela”, um “Preto de Marte”, um “Preto Fumado”, entre outros.

Deste modo, uma obra de arte, seja ela, abstracta ou figurativa, é simultaneamente subjectiva e objectiva, e intercala-se reciprocamente entre uma objectividade e uma subjectividade. De facto, é desta alteridade que vive o mundo das artes: figuração/abstracção, objectividade/subjectividade, ausência/presença. Embora toda a obra abstracta seja considerada subjectiva, devido a uma ausência temática que permita um reconhecimento da realidade sensorial, longe portanto, de uma *mimesis*, essa abstracção é notoriamente uma grande objectividade, talvez maior, do que a sua subjectividade, na medida em que a obra é encarada naquilo que a compõe, ou seja, nos seus constituintes básicos. Em Malevich teríamos então dois quadrados, um branco e um preto – nada mais objectivo. Esta objectividade é conseguida pela trivialidade dos elementos constituintes da obra, que todos estarão disponíveis para interpretar.

Por outro lado, a obra figurativa é puramente objectiva, devido à sua enorme aproximação com a realidade. Ela pertence a um mundo plástico mais preenchido, mais recalcado e redundante. A representação, ou antes, a re-representação, tem a preocupação de aproximar os conteúdos universais com significados, às formas da natureza¹, daí o princípio da *mimesis*², que limitaria a natureza, a uma representação, muito ao contrário da ideia hegeliana que supunha a presentificação da ideia na arte. Esta objectividade tornar-se-à gradualmente subjectiva, à medida que se forem estruturando e conjugando elementos visuais na obra. Ela passará, de uma objectividade

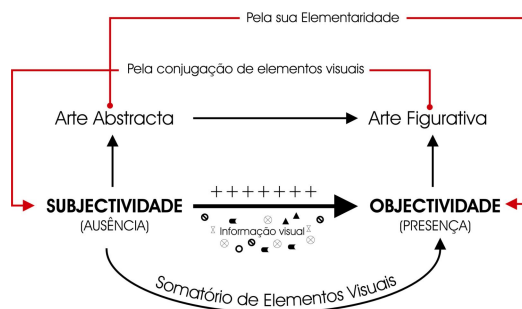
¹ Cf. Barthes, Roland, *L'effet de Réel*, Communications, n° 11, Paris, Le Seuil, 1968.

² Cf. Aristóteles, *Poética*, Lisboa, 5ª edição, IN-CM, 1998.

para uma subjectividade, quer isto dizer, de um estado que se caracteriza por uma enorme presença de elementos na obra de arte, até outro que por excessiva força de expressão, a dota de uma grande ausência, entenda-se, ausência de contexto.

Esta ideia apresenta-se de modo invulgar e antitética, mas não despida de sentido. Por um lado temos o mundo da simplificação, aquele da incompreensão estética, e da compreensão física e objectiva da obra, em consequência de uma percepção, e de uma aprendizagem interiorizada; por outro lado temos o mundo da complexificação, o da representatividade subjectiva. Essa representatividade, extremamente explícita e evidente, é demasiadamente fechada. Faltará a relação dessa obra, com o plano que a rodeia, e as suas directas relações, com os outros elementos da obra, conquanto até nem estejam presentes nela.

Ainda no nosso exemplo, facilmente entenderemos, que, poderíamos criar na obra um somatório de elementos de modo a constitui-la e aproximá-la de uma cada vez maior subjectividade. Ao quadrado preto poderia ser adicionado outras figuras geométricas, e deste modo saltar para outro patamar – o da subjectividade. A figuração tem o seu princípio básico nas suas formas mais simples, pelo que, toda a natureza se reduz a uma geometrização básica. A partir desse estado de simplificação, surgirão, pelo adicionar *ab initio*, pelo aperfeiçoamento e pela acomodação, outras formas, agora sim, mais desenvolvida tecnicamente. As formas geométricas simples, facilmente serão reconhecíveis, no entanto, a conjugação de várias formas geométricas obliteram a compreensão da obra, nomeadamente quanto ao seu contexto. Todos saberão o significado de um quadrado preto, mas, vinte quadrados pretos terão o mesmo significado? Qual a relação entre eles? Se caminhar-mos no sentido da criação de uma objectividade, tendo como ponto de partida a subjectividade, caminhamos para um estado críptico da imagem, na medida em que a miscelanação dos elementos constituintes da obra, a sobrecarregar de uma excessiva informação visual, constituindo-se pois como uma barreira ao entendimento efectivo da mesma.



(Fig. 2) esquema de dualidades em relação

Toda a obra figurativa será, pois, o repositório de um número incalculável de elementos e atributos, que ao fruidor se constitui como a informação visual. A conjugação desses elementos, mesmo que harmoniosamente conseguida, não permite ao seu público fruidor inteirar-se do seu contexto, não permitindo, pois, a sua posterior compreensão. A visualização de uma marinha, paisagem, retrato, ou, natureza morta, só permite o reconhecimento dos elementos que as constituem, mas a contextualização dessa informação com total eficiência, é muito reduzida. A identificação de um retrato, como género pictórico é sobejamente facilitado³, mas o reconhecimento da pessoa retratada, pressupõe, desde logo, o prévio conhecimento dessa personagem. Ao nível da fotografia, Che Guevara, só é reconhecido, por força da mediatização de um momento que Alberto Korda fixou numa imagem (Fig. 3).



(Fig. 3) *O Che*, Aberto Korda, 1960.

Também a universalidade de “A Última Ceia de Cristo” de Leonardo da Vinci (Fig. 4), só é percebível como uma das obras mais representativas do Renascimento Pleno

³ Por vezes a tarefa de separação entre géneros não é evidente, por virtude das excessivas forças de expressão.

Italiano, devido a toda a sua *geschichte*, fruto de uma *historie*, bem assim como, à canonização do tema em causa, enquanto registo de um excerto bíblico.



(Fig. 4) A Última Ceia de Cristo, Leonardo da Vinci, 1495-98.

Torna-se evidente, que as obras mediáticas, sendo consequência de um estudo aprofundado, que por sua vez é colocado à disposição dos fruidores, e sendo elas largamente divulgadas e difundidas pelo mundo, constituir-se-ão como ícones históricos. Poderemos dizer que ela é uma forma completa da transtextualidade de Gérard Genette⁴. A obra de arte poderá ter, ou não⁵, como ponto de partida uma realidade, ou seja uma alusão, ou um plágio dessa realidade (intertexto); ela pertencerá decerto a um determinado género, contendo pois propriedades contratualmente instituídas pela obra, efectivando-a como tal (arquitexto); essa obra estará certamente bem rodeada de um aparelho que a sustenta e a elucida, reporto-me, pois, às suas referências bibliográficas, ao seu título, ficha técnica, etc. (paratexto); terá na sua constituição, um conjunto de indicações metalinguísticas concernentes à obra citada, e estará relacionada, com outras indicações que se fundam numa confluência temática (metatexto); sendo também formada por um conjunto de mecanismos tipológicos de transferência, que permite à obra reportar-se a outros áreas, co-relacionando-a vastamente com outras, de variados domínios, mormente o científico (hipertexto). Toda a obra, que esteja incluída neste universo de transtextualidade, estará circunscrita, por um paradigma de compreensão absoluta, na medida em que estará rodeada de todas as condições de análise, e conseqüente compreensão. Facilmente entenderemos, que, este nível de satisfação artística, apenas será atingido nas obras ditas mediáticas, aquelas que

⁴ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992.

⁵ Nem toda a obra é possuidora de uma realidade-tema, a obra de arte abstracta está destituída dessa realidade. Por outro lado a obra de arte abstractizante, possui realidade-tema, mas por excessiva força de expressão torna-se de difícil compreensão.

se incluem na história, e que são representativas de determinados tempos e lugares. São elas, pois, consideradas de universais. Por serem aceites universalmente⁶ estão em lugar de outra realidade e a sua visualização não encerra qualquer dificuldade de compreensão. Se faltar alguns parâmetros de análise, falhará o seu perfeito entendimento; falhará a universalidade solicitada para uma cabal abrangência da obra; e falhará aquilo que muitos artistas têm como pretensão: transformarem as suas obras em objectos para veicularem mensagens. Poderemos, então falar, de um “fracasso” do processo de “comunicação”.

Onde incluiremos então toda a arte actual? Poderemos, pressupor que, aquela que não faz história, ficará resumida a um estado críptico, na medida em que não haverá lugar à sua explicitação. Os seus “espectadores” estarão perante uma ausência dos códigos e convenções impostos pelo criador que são absolutamente necessários para a descodificação de signos expressos em elementos visuais.

Se resumimos a obra ao seu aspecto material, àquilo que efectivamente se torna evidente ao olhar de qualquer observador, como poderemos encaixá-la num processo de comunicação? Eco refere, que, “A obra de arte é um signo que também comunica o modo como é feita.”⁷, mas poder-se-ia dizer antes, que comunica apenas o modo como é feita, ou seja, o seu estado físico. No entanto, há uma certa dificuldade em utilizar a palavra comunicar, porque de facto, a obra de arte não nos comunica o modo como é realizada, mas sim informa-nos da maneira como foi realizada. Por outras palavras, somos informados de tudo o que compõe a obra, seja dos seus aspectos mais evidente, e que se depreendem mais facilmente, como por exemplo os aspectos cromáticos, o tipo de tintas utilizadas, técnicas, texturas, etc., bem assim como, todos os aspectos que se denotam, como será o caso da composição⁸.

A imagem artística, também à semelhança da imagem “universal”, da qual, o maior paradigma é a imagem publicitária, implica à luz barthesiana, a ideia de conotação/denotação. A imagem publicitária é entendida pelo público, de forma fácil e

⁶ Convirá notar-se, que, esta universalidade é supostamente muito variável. Um símbolo aceite numa determinada cultura, poderá ser visto de modo completamente oposto noutra. A universalidade está então, dependente daquilo que já foi referido: 1º perceber sensorialmente o objecto; 2º submeter-se a uma aprendizagem cultural. Este todo forma, aquilo que se poderá designar de interiorização vivencial. É a “ideia comum” de uma determinada sociedade, num determinado tempo-lugar.

⁷ Eco, Umberto, *O Signo*, p. 50, 5ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 1997.

⁸ Esta pressupõe uma análise mais cuidada, que está no âmbito da disciplina de estudos de composição.

transparente, pois, com o cariz mercantilista e comercial que ela carrega tem de ser informativa e simbólica, bastando para tal, que contenha elementos que sejam um dado adquirido à partida, levando à sua denotação e mais inteligentemente à sua conotação.

A imagem artística pressupõe elementos denotativos, ou seja, aqueles que se afiguram e que significam conceptualmente, sem recorrer a qualquer ginástica mental na procura do sentido desses mesmos significados. Mas, também terá de haver lugar a uma conotação, de modo a criar uma amplificação da obra de arte em estudo. Significa isto dizer, que, na obra existem elementos, que não se apresentam à “superfície”, e que por essa razão não são facilmente traduzidos. O observador terá de desenvolver mecanismos de interacção mental, no sentido da busca e da relação das formas conotadas, com a respectiva realidade externa. Temos uma análise, que, vem do interior para o exterior. A retórica da imagem de Roland Barthes explora a questão analítica da imagem⁹, salientando que é condição necessária para a compreensão imediata do conteúdo imagético, esta ser constituída por elementos, que, sejam facilmente reconhecíveis. Mas, para serem reconhecíveis, terão de ser previamente percebidos por nós.

“Pour «lire» ce [...] niveau de l’image, nous n’avons besoin d’autre savoir que celui qui est attaché à notre perception : il n’est pas nul, car il nous faut savoir ce qu’est une image (les enfants ne le savent que vers quatre ans) et ce que sont une tomate, un filet, un paquet de pâtes : il s’agit pourtant d’un savoir presque anthropologique. Ce message correspond en quelque sorte à la lettre de l’image, et l’on conviendra de l’appeler message littéral, par opposition au message précédent, qui est un message «symbolique»”¹⁰.

É portanto princípio fundamental para a compreensão de uma obra de arte, que ela seja possuidora de elementos, que, clarifiquem suficientemente o seu significado perante o público fruidor. Na obra “Os Esponsais dos Arnolfini” (Fig. 5), para uma primeira abordagem, o receptor da mesma deverá estar no pleno conhecimento de diversos conceitos¹¹, entre outros, o conceito, espelho, vela, cão, chinelos, fruta, etc.

⁹ Mesmo que, referenciando-se à imagem publicitária, poder-se-à aplicar o estudo a qualquer tipo de imagem, porquanto apesar da não imediatidade da imagem artística, ela possui todas as características da imagem publicitária, com excepção da presença de um código universal, por onde se devam reger todas as imagens de publicidade.

¹⁰ Barthes, Roland, *Rhétorique de l’image*, Communication, n° 4, Paris, Le Seuil, 1964, p. 42.

¹¹ Não se inclui aqui os conceitos cor, geometria, composição, perspectiva, etc., visto que os chinelos

Posteriormente, para um aprofundamento da sua compreensão, o fruidor deverá saber estabelecer a correspondência signífica de cada um desses elementos, ou seja, a conformidade entre o signo e a forma, a saber, respectivamente, cenas da vida de Cristo (e auto-retrato do artista); omnipresença de Deus; fidelidade; carácter sagrado do casamento; fertilidade e a nossa queda do paraíso.



(Fig. 5) *Os Esponsais dos Arnolfini*, Jan van Eyck, 1434.

Não poderemos omitir as barreiras limítrofes do entendimento artístico, onde cada fruidor estará rodeado por filtros que limitam consideravelmente a compreensão das obras. Como refere Barthes, uma criança só por volta dos quatro anos toma conhecimento do que é uma imagem, isso terá como consequência uma análise muito diferenciada da de um adulto¹². Há, pois, uma dependência das características psicofisiológicas que estão relacionadas com o nível etário do fruidor. Também sensorialmente um indivíduo poderá estar diminuído e isso constituir-se como um entrave à correcta visualização da obra. Será o caso de um daltónico, que, não distingue um determinado grupo de cores. Neste caso haverá uma dependência das características sensoriais, relacionadas portanto com os sentidos do fruidor. Outro aspecto não menos importante é a dependência cultural, que está inter-ligada com a formação educacional e vivencial do fruidor. Um filtro de carácter cultural é, então, decisivo na compreensão de uma obra. Por exemplo, muitos ocidentais não sabem distinguir uma música de uma

terão uma determinada cor, uma determinada forma, etc. e por isso compreender o conceito chinelo pressupõe o conhecimento de outras noções básicas.

¹² Aceitamos, que, a tradução da obra produzida por um adulto, seja considerada como a mais aceitável (apesar de todas as consequentes disparidades resultantes da sua análise), desde logo, em virtude da incapacidade de atribuição de significação por parte da criança.

missa árabe, devido ao facto de, nem uma, nem outra pertencerem aos nossos padrões culturais. Os referidos padrões, quando utilizam uma linguagem fixa encontram-se em equívocidade, havendo lugar a duas leituras, um significado para o emissor e outro para o fruidor. Mas, no seio artístico, a pluralidade signíca¹³ é caracterizada na sua globalidade significante, ou seja, ser encarada, não como significado, mas sim, como mero significante, nomeadamente no mundo da pluralidade conceptual. Neste caso considera-se que exista uma pluralidade de significados, correspondente à pluralidade de fruidores. É o carácter informacional da obra, que promove a pluralidade de significações. Enquanto espectador da obra de arte, o fruidor apenas a recria. E se recria, cria a seu modo, atribuindo-lhe uma determinada significação. Ele é recriador da obra de arte, no entanto, esta recriação está destituída do processo vivencial introduzido pelo criador, daí apreender a realidade interior do artista de forma demasiadamente hermética, isto porque, ele nunca poderá participar no jogo de relações profundas que o invadem.

A simbiose do acto criador, e da vivência do fruidor complementam a esfera estética, numa relação que prima pela sua não-univocidade. Esta situação aplica-se exclusivamente à “linguagem” estética e o facto de a obra de arte não utilizar sinais convencionais e universais determina a sua polivalência isto é, a capacidade de produzir, num determinado número ilimitado de “espectadores”, no tempo e no espaço, as mais diferentes manifestações.

Bibliografia

- **Aristóteles**, *Poética*, Lisboa, 5ª edição, IN-CM, 1998.
- **Barthes**, Roland, *Éléments de Sémiologie*, Communications, nº 4, Paris, Le Seuil, 1964.
- **Barthes**, Roland, *Rhétorique de l'image*, Communications, nº 4, Paris, Le Seuil, 1964.
- **Barthes**, Roland, *L'effèt de Réel*, Communications, nº 11, Paris, Le Seuil, 1968.
- **Durand**, Gilbert, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995.

¹³ Esta pluralidade pretende buscar a compreensão da obra, ou seja estabelecer a passagem do significante ao significado, mesmo que de modo pessoal e diverso. Quando questionamos “qual o significado da obra” estamos a solicitar uma resposta centrada apenas no seu significado, descurando por inteiro, o seu significante. Este não terá qualquer interesse, visto existir uma grande diversidade de respostas.

- **Eco**, Umberto, *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel, 1990.
- **Eco**, Umberto, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989.
- **Eco**, Umberto, *O Signo*, 5ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1997.
- **Genette**, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992.
- **Gil**, Fernando, *Mimesis e negação*, Lisboa, INCM, 1984.
- **Jauss**, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- **Luhmann**, Niklas, *a improbabilidade da comunicação*, Lisboa, Vega, 1992.
- **Metz**, Christian, *Le signifiant Imaginaire*, 3ª Edição, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- **Panofsky**, Erwin, *O significado das Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- **Sfész**, Lucien, *Crítica da Comunicação*, Lisboa