UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

Objecto Escultórico Auto-Reflexivo

Eduardo Loio

Dissertação para a obtenção do grau

de Mestre em Escultura

Orientador: Professor Doutor José M.

Bártolo Licenciado e Mestre em

Filosofia, Mestre e Doutor em Ciências

da Comunicação

Professor Adjunto na ESAD

Porto, 2009

À Célia e à Alice

pela capacidade de compreensão

Agradeço ao Professor Carlos Barreira e ao Professor Carlos Marques por terem simpatizado com o motivo da minha pesquisa.
Agradeço ao Professor José Bártolo, meu orientador, o espaço para a investigação livre, espartilhada apenas pela vontade de conhecer.
Agradeço ao tempo a oportunidade de concretizar caprichos, à ânsia o desejo, à Alice à Célia e ao Guilherme pela paciência nas ausências e ao Telmo Costa o apoio.

Abstract

From the standpoint of the author, it is intended that the work literally speak for him, and the whole aspect of the theory of art, which is so important in the art today, will be part of their formal presentation. This work presents characteristically sculptural, as an analytical vehicle, intending to explain the essential post-modernism and how it diverged from modernism. Consolidating with some theories of philosophers that support this paradigm, explains its context in today's society, which is the subject of aesthetics and the role of the individual and their affinity with the process of intellectualization of the artwork. The research focused on the problem of the bionic man, a stage in the evolution of mankind in proper perspective of continuity gradual, and the problem of the artistic process as epistemological method. To this end, one will see the combination of several elements in a symbolic attempt to represent the evolution of human knowledge and man's relationship with the computer. The sculptural object is also a tribute to Plato, the father of Western thought. It serves as a support of video images; for the design of the sculpture is convey a strong message by issuing recording images in the form of a face, in addition to illustrating the human figure. In fact, there is an intentional communication, which will be accomplished through the use of the word, making it an aesthetic object hybrid with sculpture, video art and drama. The message will be transmitted within the theme of the pragmatics of the artistic phenomenon as a process of subjectivication self reflexive, and the importance of language in the conceptual insight of the artistic experience. The text issued by the work as a speaker intends to create a relationship with the viewer, conveying its historical and philosophical background, his self-analysis. Extolling the negatives to the apology of the positive, and simultaneously enter an

attempt to talk directly with the listeners, which in reality is illusory because there is no interactivity.

Resumo

Do ponto de vista do autor, pretende-se que a obra literalmente fale por ele e que todo o aspecto da teoria da arte, que tanta importância tem no campo artístico da actualidade, seja parte integrante da sua apresentação formal.

Assim, este trabalho apresenta-se, além de caracteristicamente escultórico, como um veículo analítico, pretendendo explicar, no essencial, o pós modernismo e como este divergiu do modernismo. Consubstanciando com algumas teorias de filósofos que fundamentam este paradigma, explica o seu enquadramento na sociedade actual, qual o objecto da estética e qual a posição do indivíduo e a sua afinidade com o processo de intelectualização da obra de arte.

A investigação incidiu na problemática do homem biónico como estádio de evolução da humanidade, numa perspectiva lógica de continuidade gradativa, e na problemática do processo artístico como método gnosiológico. Para tal, poder-se-á observar a conjugação de vários elementos simbólicos numa tentativa de representar a evolução do conhecimento humano e a relação do homem com o computador.

O objecto escultórico é também uma homenagem a Platão, pai do pensamento ocidental. Serve de suporte à componente do vídeo, pois o desígnio da escultura obrada é transmitir uma mensagem sonora através da emissão de uma gravação de imagens, em forma de rosto, como complemento ilustrativo da figura humana. De facto, existe uma intencionalidade de comunicação que vai ser realizada através do uso da palavra, fazendo deste objecto estético um híbrido entre a escultura, a vídeo-arte e a arte dramática.

A mensagem a transmitir será dentro da temática da pragmática do fenómeno artístico como processo de subjectivação autoreflexivo, e da

importância da linguagem na intelecção conceptual da experiência artística.

O texto emitido pela obra enquanto orador pretende criar uma relação com o espectador, transmitindo a sua contextualização histórico-filosófica, a sua auto-análise como obra. Exalta os aspectos negativos para fazer a apologia dos positivos e, simultaneamente entra numa tentativa de discurso directo com os ouvintes, o que na realidade é ilusório, por não se verificar a interactividade.

Índice

Abstract	vii
Resumo	ix
Índice	xi
Introdução	xv
Capítulo I	17
1.1 Pós Modernismo	17
1.2 Na Arte	21
1.3 Arte e Filosofia	26
1.4Auto reflexividade	28
Capítulo II	29
2.1 Crítica da Arte ou Arte da Crítica?	29
2.2 Quem Criou o Criador?	31
Capítulo III	33
3.1 Cibernismo	33
Capitulo IV	40
4.1 Semióptica	40
4.2 Materiais	42
Conclusão	45
Figuras	49
Referências Bibliográficas	51
Bibliografia Geral	53

“ O homem tem dois tipos de delírio. Um evidentemente é muito visível, é o da incoerência absoluta, das onomatopeias, das palavras pronunciadas ao acaso. O outro é muito menos visível, é o delírio da coerência absoluta.”

(Morin Edgar, Introdução ao Pensamento complexo 1991)

Introdução

Com este trabalho pretende-se explanar a contextualização dos factores que permitem a existência de uma obra de arte auto reflexiva, avaliar o tempo presente na produção da criação artística, obter informação que complemente uma posição teórica em relação à arte na actualidade, analisar a pragmática do fenómeno artístico como processo ontológico, e interpretar o pós-modernismo como resultado de uma conjuntura socioeconómica global.

A metodologia adoptada consistiu em identificar a importância dos processos e recursos gnosiológicos das artes plásticas, pesquisar o resultado da inquietude auto-reflexiva na arte por parte de alguns idóneos estetas e teóricos da arte, e reconhecer a importância da crítica da arte no campo artístico, para analisar o pós-modernismo e construir um objecto estético auto-reflexivo.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos, sendo que, no primeiro, procede-se a uma análise do pós modernismo, estádio actual da evolução da humanidade dentro da especificidade artística, bem como, a relação da arte com a filosofia e da auto reflexividade como método gnoseológico.

No segundo capítulo, examina-se a importância da crítica da arte no fenómeno artístico como impulsor da produção, como elemento legitimador das criações e autenticador do criador.

No terceiro capítulo, esmiúça-se o significado existente no objecto escultórico construído como complemento à dissertação e a escolha dos materiais, numa perspectiva semiótica.

No quarto capítulo, relaciona-se a actualidade com um possível futuro próximo da cibercultura e a sua influência na transmutação das manifestações artísticas.

Capítulo I

1.1 Pós modernismo

"Diante da montanha não é a montanha que é magnífica mas sim a expansão estética do sujeito"

(Kant Emmanuel, Observações Sobre o Sentimento do Belo e Sublime Kant 1764)

A época actual da evolução da humanidade assenta na corrente denominada pós modernismo, germinada na crise do pós racionalismo moderno, caracteriza-se essencialmente por uma atitude existencialista de auto crítica desconstrutivista.

Os étimos crítica e crise têm uma raiz comum, do grego krisis. Ora a modernidade caracteriza-se por uma atitude consciente de ruptura e negação com o clássico e tradicional, provocando um estado de crise, num sentido positivo, provocando uma revolução evolutiva.

Esta crise, tal como outras semelhantes no percurso da história das ideias, é um processo profícuo, pois despoleta uma consciência de investigação do inovador, numa exigência de emancipação, para o ainda não pensado, ou ponderado, na senda do conhecimento. Esta condição viajou para o pós-moderno, com uma diferença de posição, em relação ao conhecimento antecedente, pois verificamos um aproveitamento, ou integração, do tradicional, no descoberto e desenvolvido na modernidade, numa espécie de fusão ou complementação de épocas. Pese embora o facto de, no pós-modernismo, devido a factores niilistas e desconstrucionistas, assistirmos a uma crise de valores que despoletou

a incerteza do real e o não real, sobre a verdade e a inverdade, o certo e o errado.

Observamos a indiferença em relação aos padrões morais estabelecidos por sequências geracionais, questionando-nos qual a necessidade de existir uma verdade objectiva, aliada aos ideais pluralistas, que consubstanciam a não necessidade da função de deus como mediador da conduta humana, dotando o homem de uma autonomia existencialista em relação às questões da espiritualidade.

No séc. XX, o modernismo, influenciado por filósofos como Locke, Kant e Hegel, procurou compreender a realidade através da razão. A ciência preconizada por Bacon e Newton assentava em leis naturais, e contagiou a metodologia científica dos meios académicos, na sequência do comodismo proporcionado pela mecanização da pós revolução industrial, gerando a sociedade de consumo. Este fenómeno, aliado ao conhecimento que proporcionou a bomba atómica, fez com que a humanidade se deparasse com uma grave crise ambiental, fazendo nascer um sentimento anti-modernista, que se viria a desenvolver em pós modernismo.

Niestzsche desenvolve uma filosofia relativista niilista, e uma nova noção de realidade fundamentada no perspectivismo, enunciando que qualquer noção da realidade é apenas o resultado de uma interpretação, e que a linguagem que utilizamos, para comunicar e expressar o conhecimento é uma artificialidade, completamente distinta da realidade externa, ou seja, aquilo, conhecido como verdade, é uma invenção humana. Heidegger consubstancia esta teoria dizendo que a linguagem cria a realidade, comutando o consciente com o subconsciente.

No pós guerra, Michel Foucault e Jacques Derrida são os pensadores mais influentes nas posições dos pós-modernistas. Baseando-se nas teorias de Niestzsche, desenvolveram uma filosofia analista em relação à linguagem e ao conhecimento, por estes serem uma tentativa de controlar e sujeitar o individual. Fizeram surgir o desconstrucionismo na hermenêutica. Estavam criadas as condições para o niilismo se instalar como nova forma de cepticismo, na suprema negação de verdades absolutas, dando primazia à verdade relativa.

As bases filosóficas do pós-modernismo caracterizam-se pelas seguintes directivas: "*Primeiro,* os *seres humanos não têm acesso à realidade e, portanto, nenhum meio de perceber a verdade. Segundo, a realidade é inacessível porque somos restritos a uma linguagem que molda nossos pensamentos antes de pensarmos e porque não podemos expressar o que pensamos. Terceiro, através da linguagem criamos a realidade, e assim a natureza da realidade é determinada por quem quer que tenha o poder de moldar a linguagem*." *(Land Gary, O desafio do pós-modernismo YPVS)*

O pós-modernismo caracteriza-se por uma rejeição, mais ou menos explícita, da tradição racionalista do iluminismo, da ideia de uma progressão do conhecimento humano e social, e da existência de uma realidade objectiva exterior ao indivíduo, susceptível de ser apreendida pela ciência, através do método experimental.

Para o crítico marxista norte-americano Federic Jameson, a pós-modernidade é a *"lógica cultural do capitalismo tardio". (Jameson, Federic, Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios, Rio de Janeiro, 2003)* O pós-modernismo é denominado como antifundacionalismo, pois defende que a linguagem é uma realidade em si, permitindo todas as interpretações possíveis, mesmo que contraditórias, sendo que a

verdade é algo de conversível". Reflectindo Foucault, Zygmunt Bauman diz: *"A verdade é...uma* relação social *(como* poder*,* propriedade *ou* liberdade*): um aspecto de uma hierarquia construída de unidades de superioridade - inferioridade; mais precisamente, um aspecto da forma hegemónica de dominação ou uma tentativa de dominação através da hegemonia." (Jameson, Federic, Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios, 2003)*

Durante a segunda metade do Séc. XX, assistimos ao fim narrativo da história da arte marcado pelo momento em que a arte interiorizou a sua própria identidade conceptual. Para Adorno a arte é naturalmente uma realidade histórica, uma realidade que só, face a essa historicidade, pode ser pensada. Só é possível pensar correctamente a natureza da arte se a entendermos enquanto processo, enquanto devir, enquanto permanente movimento de transformação e reinvenção, procurando questionar o presente através da leitura do passado, procurando questionar a identidade do presente através da releitura do próprio presente.

A obra e a criação artística são por definição abertas ao futuro, expostas ao futuro. Pretender cristalizar a sua identidade num qualquer momento privilegiado é negar quer a sua historicidade, quer a sua riqueza semântica e ontológica, remetendo-as para uma condição fixa, não intemporal.

Uma obra de arte pode adquirir qualquer configuração formal respeitando o desenvolvimento diegético da história da arte. Como dizia Kandinsky: "*toda a obra é fruto do seu tempo"*, (Kandinsky Wassily, Do Espiritual Na Arte) logo, só existem obras de arte se existir um contexto cultural e teórico que as promova e absorva.

Dentro desse contexto construiu-se uma obra que fala sobre a arte, sobre o mundo da arte e sobre a intenção da sua construção. Arte sobre

que reflecte sobre a arte.

1.2 Na Arte

.

O que dizer perante objectos como "*A Pedra"* de Alberto Carneiro ou os quadros do chimpanzé Betsy?

Para que se identifique uma dada realidade como sendo obra de arte é necessário estar na posse dos elementos que nos permitam dominar uma certa linguagem artística e teórica, o seu sentido e valor só poderão ser definidos pela integração da obra no interior de um contexto orgânico que a condiciona e potencia, compreendendo a relação de implicação de carácter prospectivo e retrospectivo entre as obras de distintos períodos artísticos.

Na actualidade, o conceito arte é utilizado para designar um enorme número de objectos. Existe um denominador comum que se encontra no que conotamos de emoção estética, que, de certa forma, é o fundamento da experiencia estética. Esta dificuldade de definição, em relação ao objecto artístico ou à própria arte, tem sido alvo das preocupações da Estética, onde se destacam os nomes Moris Weitz e N. Goodman entre outros.

Weitz defende que a arte não pode ser definida, devido a uma impossibilidade lógica, fundamentando-se na noção de conceito aberto de Wittgenstein, pois estão sempre a surgir diferentes formas de materialização do pensamento que não se enquadram na categoria estabelecida, e que, no entanto, podemos classifica-las como arte. Weitz afirma que é importante não fechar um conceito como o de arte, pois seria "ridículo, uma vez que isso seria excluir a própria noção de criatividade na arte." (Weitz, the role of theory in Aesthetics)

Goodman elaborou o que chamou de teoria simbólica, em que direccionou o problema para "*quando há arte"*. (…)" *a sua tese principal é que funcionar como arte é funcionar simbolicamente." (…) "Toda a obra de arte funciona como símbolo, então uma condição necessária para que haja arte é a existência de uma função simbólica estética, ou seja quando é um símbolo estético" (Teixeira Célia, Disputas Acerca da Arte 2004).* Alguns críticos mais puristas refutam este argumento defendendo que a arte pura tem de evitar a simbolização.

Desde o início da história do homem as manifestações artísticas existem com reforço ou auxiliador da racionalidade, talvez seja esse o verdadeiro indício da humanização, a capacidade de se emocionar com as formas ao ponto de as representar num exercício de expansão da sua subjectividade.

A subjectividade é entendida como o espaço íntimo do indivíduo, o mundo interno, composto por emoções, sentimentos e pensamentos, com o qual ele se relaciona com o mundo social, resultando tanto em marcas singulares na sua formação, como na construção de crenças e valores compartilhados na dimensão cultural, que vão constituir a experiência histórica e colectiva dos grupos e populações. A Psicologia Social utiliza frequentemente esse conceito do sujeito e seus derivados, como formação da subjectividade ou subjetivação.

Na actualidade a arte atingiu um estádio que poderíamos caracterizar como processo de problematização. Desde o modernismo, que perdeu a característica da contemplação em relação à representação do real, na procura do sublime Kantiano, para se verificar no fazer artístico o impulso de causar perplexidade no público, através da reapropriação simbólica das representações do quotidiano, dando continuidade à investigação artística das formas de arte que emergiram na década de 60, com a pop art que fizeram descobrir a força estética e conceptual do

banal, extrapolando a própria concepção do que é arte, para a ponderação do quando há arte.

A arte e o real não estão no mesmo plano de realidade. A arte é sempre parte integrante da realidade que representa, constituindo um processo de desenvolvimento diegético, materializando uma intrínseca e mútua relação de dependência ontológica, semântica e axiológica com o real. No entanto, Adorno recusa uma relação de reprodução ou de identidade mimética entre a obra de arte e a realidade, por afirmar que, "As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade" (Adorno T., Teoria da Estética Lisboa 1982). A autonomia da arte em relação à realidade comum só é compreensível face à existência da não-arte, da realidade do mundo material. A obra de arte não é, nem pretende ser, uma cópia ou uma duplicação mimética do real. Não copia o real, desconstrói-o e reconstrói-o, fornecendo de um modo transfigurado uma verdade que ultrapassa a percepção imediata da realidade, uma verdade que é irredutível à razão instrumental. "O objecto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei" (Adorno T., Teoria da Estética Lisboa 1982).

Deparamo-nos com uma condição, consequência da problematização temática e formal do diálogo com a realidade, que explora até à esterilidade o pôr em causa a própria causa. Tem como efeito uma estética da subjectivação assente no pluralismo e construída através de processos de significação sistemáticos desenvolvidos na sombra do perspectivismo. Estes processos fabricam uma estruturação do real de modo pessoal e sintético, num fluxo subjectivante.

O processo de constante inovação pode provocar uma aridez criativa.

Tal como diz Adorno: " O novo abstracto pode estagnar, transformar-se em algo de sempre semelhante" (Adorno T., Teoria da Estética Lisboa 1982).A partir de um momento original toda a transformação e inovação serão entendidas como índice de decadência. "A decadência é a consequência do refinamento excessivo" (Stickey Gustav 1958).

.

" As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos; na situação actual, haveria de apreender a sua ininteligibilidade" (Adorno T., Teoria da Estética Lisboa 1982). As obras de arte não podem ser reduzidas a veículos de transmissão de conteúdos semânticos. Isto implica que também não é possível reconduzir a interpretação das obras de arte a uma hermenêutica profunda que recuse a experiência de percepção imediata, o que não implica uma incompatibilidade entre a arte e a dimensão conceptual.

É a necessidade sentida pela arte, de se diferenciar enquanto linguagem no interior da sociedade de comunicação, que conduz a uma perda de contacto entre as vanguardas e o público, radicalizando as linguagens, cortando os laços que talvez permitissem um mais fácil acesso às obras. Provocando a dinâmica dos sujeitos e das sociedades no sentido de se elevarem até às obras de arte, em vez de estas descerem até á sociedade.

Segundo Danto, a obra de arte adquire a sua especificidade enquanto é corporização ou materialização de um conteúdo semântico. A obra será entendida como expressão simbólica que corporiza um determinado sentido (Danto Artur C., Enconters and Reflexions: Art in Historical Present). Aqui a especificidade é a exteriorização visual do conteúdo semântico. Adorno pensa que a criação artística não deve ceder à facilidade de um qualquer ideal de comunicação imediata e universal. As obras de arte não devem subordinar-se à categoria de comunicação. (Adorno T., Teoria da Estética Lisboa 1982)

Em arte, como reflexão conceptual, aquilo que se diz não é independente do modo como se diz: o aprofundamento do domínio da linguagem específica de cada tipo potencia a força do seu conteúdo de significação.

Portanto, podemos inferir que a linguagem é um meio de organização do inconsciente e que estrutura a expansão da subjectividade individual, que por sua vez vai condicionar a colectiva. Linguagem é conhecimento e conhecimento é linguagem.

O conjunto de princípios teóricos e estruturas conceptuais que sustentam a especificidade semântica e ontológica das expressões simbólicas materializam o seu conteúdo, na forma de obras de arte, relacionando-se com o interpretador numa totalidade orgânica em permanente construção e reformulação. Confere um acréscimo de significação que se repercute na própria realidade individual das obras, sintetizado na correlação com o apeendedor, pois é ele o elo final do processo artístico, relativizando-se numa dimensão sincrónica ou prospectiva com diferentes e antagónicas possibilidades de interpretação.

A compreensão de uma obra de arte deverá ter em conta os dois níveis que intrinsecamente a compõem: forma e conteúdo. Sendo a forma um predicado figurativo da estética e o conteúdo um predicado pertinente da filosofia.

A racionalidade da obra de arte não coincide com a racionalidade lógico-verbal do modelo de racionalidade da razão instrumental. Por exemplo, a arte do absurdo não traduz uma perspectiva irracional da realidade, possui, isso sim, outra forma de racionalidade que é, em parte, passível de ser traduzida para os enunciados da razão discursiva, mas que não lhes é redutível. *“ As obras de mais elevado nível formal, desprovidas de sentido ou a ele alheias, são, pois, mais do que simplesmente absurdas,*

porque o seu sentido cresce na negação do sentido." (Adorno T., Teoria da Estética Lisboa 1982). Aquilo que é dito pela arte pode ser objecto de uma interpretação ao nível da linguagem lógico verbal, mas nunca a interpretação da obra de arte se substitui à experiência da obra.
O interpretador, devido à sua estrutura cognitiva assente no complexo processo de apreensão e integração, elaborará também um juízo de gosto, enquadrado num certo partido estético, que condiciona a apreensão.

1.3 Arte e Filosofia

O campo artístico assume-se como um lugar reflexivo de experimentação constante onde as crises, as dúvidas e os ataques só fortalecem e desenvolvem uma área do conhecimento humano que prova que em abstracto tudo é possível, produzindo uma forte influência da ficção na realidade, resultante da pretensão implícita de subordinar a arte a critérios de ordem ontológico-cognitiva e Ontológico-gnosiológica. Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si, como na sua relação com o todo, e até no seu direito à existência. A perda do que se poderia fazer de modo não reflectido ou sem problemas não é compensada pela infinidade manifesta do que se tornou possível e que se propõe à reflexão. *"O alargamento de possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento." (…) " Não se sabe se a arte pode ainda ser possível; se ela, após a sua completa emancipação, não eliminou e perdeu os seus pressupostos."* (Adorno T., Teoria da Estética Lisboa 1982)

Danto elabora uma compreensão filosófica da obra de arte numa perspectiva ontológica, estruturando o campo artístico que se

desenvolve nas aporias Dada, materializando-se no espaço privilegiado de análise e reflexão filosófica, em que o centro é a realidade do ser humano, enquanto ser capaz de se representar a si e ao mundo revelando uma consciência perceptiva e consequente auto-afirmação da sua identidade ontológica. *"Quando a arte interioriza a sua própria história, quando ela se torna auto-consciente da sua história, a ponto dessa coincidência formar parte da sua natureza, é talvez inevitável que ela acabe por se transformar em filosofia. E quando isso acontece, é possível afirmar que, em larga medida, a arte chegou ao seu fim"* (Artur C. Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art). A arte é um exercício filosófico pois tornou-se um processo de questionamento conceptual, um movimento narrativo de cariz especulativo sobre si e o seu lugar no processo de evolução da humanidade. Warhol com as Brillo Boxes revelou um carácter não exclusivo e não intrinsecamente visual das artes visuais, existe o acto de pensar que se materializa nos objectos plásticos.

A arte no seu conjunto assemelha-se ao conceito de desconstrução que surge com Derrida como um movimento processual de questionamento das estruturas do pensamento ocidental, no acto de tentar ler e apreender aquilo que é dito para além do sentido literal ou imediato, de reconhecer a contradição ou o paradoxo instalado no interior de cada obra. Aproxima-se assim do desígnio da filosofia, onde a realidade é a essência e a palavra a representação, entendendo a verdade como uma relação de adequação, onde nitidamente conhecer significa dominar.

1.4 Autoreflexividade

As aporias Duchampianas provocaram uma linhagem reflexiva da arte sobre a arte.

Adorno fornece-nos um modelo de compreensão da natureza da arte, que não é independente do questionamento crítico do real, através do questionamento radical da sua própria realidade, posicionada num encadeamento diegético. A interrogação de índole filosófica intrínseca à obra sequencia a interiorização da reflexividade como elemento estruturante da criação. Danto pensa a actividade de criação artística como uma espécie de reflexão prática que define em si mesma um exame experimental da sua identidade. Também a crítica recorre à reflexão como instância exclusiva de determinação de cânones artísticos.

O exercício autoreflexivo é numa atitude epistémica de debruçar-me sobre si mesmo, num mergulho interno nas redes significativas da subjectividade do autor e na sua relação com o campo artístico.

É nesta posição de sujeito artificial epistémico, gnosiológico e estético que nasce um objecto que usa a auto reflexividade, construindo significados da experiência do existir de um pseudo sujeito autorefenciado no enquadramento da crítica da arte, que ao perceber os componentes do campo artístico, percebe-se como elemento autoreflexivo. Característica herdada do movimento DADA que ao mesmo tempo que a desconstrói, dá-lhe robustez, de forma que, através da revelação da sua essência filosófica de Hegel a Duchamp, a arte transforma-se em filosofia, ou em registo do acto de pensar.

Capítulo II

2.1 Critica de Arte ou Arte da Critica?

A Importância da Crítica da Arte na Estruturação do Campo Artístico

"A crítica de arte Deve ser parcial, apaixonada e política;"…" deve ser feita de um ponto de vista exclusivo, mas de tal maneira que seja capaz de abrir os mais vastos horizontes"

(Charles Baudelaire, O Pintor da Vida Moderna)

Na actualidade é inegável a importância vectorial do paralelismo entre a criação artística e a crítica da arte. Esta ao longo dos anos desenvolveu-se como uma linguagem própria, mais que interpretativa ou de avaliação, que vive dividida entre a ciência da análise e a literatura, quando se debruça na arte, procurando enquadra-la na época e na dicotomia objectividade/subjectividade. Desenvolve-se da necessidade de conceptualização histórica dos movimentos artísticos e dos objectos em si mesmo, servindo de ponte explicativa do como e do porquê da obra realizada pelos artistas, consubstanciada por momentos existencialistas que põem em causa a arte e os seus destinatários.

No início, manifestou-se na forma de discursos sobre a arte, desenvolvendo-se como elemento estruturante da estética, funcionando como intérprete do objecto artístico na conjuntura socioeconómica que o absorvia, funcionando assim também como uma ferramenta de análise e avaliação. No entanto, acarretou consigo o estigma da metalinguagem.

Com o decorrer do tempo, o crítico foi-se imbuindo num carácter demiúrgico, tornando-se ele próprio um criador no acto de elaborar uma opinião, confrontando-se com os dilemas da metalinguagem.

Tornou-se essencial para ele, o desenvolvimento de uma clarividência que lhe permita não ultrapassar a fronteira do desnecessário, evitando a matriz do elitismo intelectual que pode sempre ser interpretada como forma de pedantismo. Como diz Calabrese, a linguagem torna-se demasiado *"etérea e incompreensível" usada para "manipular o público e o mercado"* (Calabrese Omar, Como Se Lê uma Obra de Arte 1993) .

A crítica de arte evolui como resultante do confronto entre o discurso avaliador e o descritivo, contrapondo a objectividade com a subjectividade, no hiato entre a produção e a interpretação, registando, relatando e avaliando, numa relação simbiótica entre crítico e autor, relativizada em capital simbólico quase como moeda de troca na banca da legitimação.

Apesar disto, Calabrese justificando o acto crítico, explicita em três traços principais a linguagem da crítica, nomeadamente:

Na subjectividade, a linguagem transforma-se num *"ideoleto específico do crítico com uma poética própria"* (Calabrese Omar, Como Se Lê uma Obra de Arte 1993).

No antimétodo, assiste-se a uma recusa de utilização do método que remete para a utilização *"quase aberrante de terminologias de outras ciências",* em que *"devido à infinidade potencial de interpretações" (…) "legitimam qualquer interpretação".* (Calabrese Omar, Como Se Lê uma Obra de Arte 1993). Observamos claramente características que sustentaram a crise do pós racionalismo moderno.

Em relação à qualidade do juízo de valor, sendo um dos *"universos discursivos mais densos em metáforas", a "critica de arte dificilmente persegue um objectivo conceptual coerente" (…) "para se tornar cada vez mais num discurso poético".* (Calabrese Omar, Como Se Lê uma Obra de Arte 1993)

2.2 Quem criou o criador?

"O trabalho de fabricação material não é nada sem o trabalho de produção de valor do objecto fabricado"…
"O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista"

(Bourdieu Pierre , As Regras da Arte 1996)

Bourdieu reduz o microcosmo do mundo da arte a um conluio de protagonistas empenhados em jogar um jogo baseado em algo que define como "ilusio", onde se desenvolve uma conivência entre aqueles que fazem parte do campo artístico.
De facto, considera que o *"artista que faz a obra é ele próprio feito"* (Bourdieu Pierre , As Regras da Arte 1996) com o intuito da exploração explícita no mercado de bens simbólicos. Ilustra este aspecto com o exemplo dos ready-made onde a apropriação é vista como um acto que *"não seria nada mais que um gesto insensato ou insignificante sem o universo dos celebrantes e dos crentes que estão dispostos a produzi-lo como dotado de sentido e de valor por referência a toda a tradição da qual as suas categorias de percepção e de apreciação são o produto"* 26. Quem faz de um objecto obra de arte não é apenas o artista mas também o grupo de influência, metamorfoseando a linguagem num processo evolutivo.
É importante salientar que as tentativas de pôr em causa o próprio *"campo de produção artística, a lógica do seu funcionamento e as funções que ele cumpre (…) Contestar a arte nas regras da arte pondo em questão (…) não uma maneira de jogar o jogo, mas o próprio jogo e a crença que o funda"* (Bourdieu Pierre , As Regras da Arte 1996), foram absorvidas pelo próprio campo como forma de autolegitimação.

Será inútil negar a importância da crítica como motor do fazer artístico enquanto actividade criativa. No entanto, conseguiu-se uma plataforma de entendimento que tem, como objectivo final, a evolução do conhecimento humano na história das ideias em que cada actor representa o seu papel, na procura da quinta-essência, onde o todo é constituído pelas partes. Será interessante, dentro do contexto da relação entre artista e crítico, lembrar Helena Almeida quando dizia que não queria "Reduzir a obra a palavras" ou Cabrita Reis quando afirmou: "Ainda bem que os textos que se escrevem sobre a obra não são a obra".

È fácil observar o contributo que a crítica da arte teve no enformar do pós modernismo, tornando em algumas situações imperceptível a linha de fronteira entre a teoria da arte e o objecto artístico.

Capítulo III

3.1 Cibernismo

Vivemos no século XXI, passamos uma fronteira psicológica augurada por alguns como o fim do mundo, a humanidade não vive na lua como previsto no espaço 1999, o "*Big Brother"* do Orwell ainda não é tão dominador, se bem que já se manifesta, 2001 passou e a odisseia no espaço ainda está num modesto princípio, o "bug" 2000 nunca deu o ar de sua graça e nós cidadãos das nossas cidades vamos andando com a cabeça entre as orelhas como entoava o Godinho, enquanto a economia mundial se revisita, revigorando o capitalismo hegemónico da oligarquia elitista, com azimute no grande banco mundial, futuro dono e senhor do governo global.

Terá realmente o mundo acabado e vivemos uma espécie de alucinação colectiva a que chamamos realidade como em Matrix (o filme), ou o mundo que conhecíamos realmente não existe mais e sem nos apercebermos é já diferente?

O Homem pensa, e age, pela forma do seu pensamento, se olharmos para os períodos evolutivos do conhecimento humano, verificamos que a viragem de século é de forma geral um marco de transição caracterizado pela mudança.

A actualidade ainda não caracterizada com um ismo específico é algo que se encontra ainda no pós-modernismo, mas no percurso de qualquer outra coisa. De facto, vivenciamos uma forma de tempo zero em que a humanidade está predisposta para algo diferente, uma espécie de segunda renascença da evolução do conhecimento, num interessante paradigma de preocupações ambientalistas. Nesta, chamada por alguns, "nova era", assistimos a uma simbiose evolutiva homem/máquina que caricaturalmente poderíamos denominar de Cibernismo, baseada em conceitos ligados à linguagem

computacional. Verificamos um desenvolvimento acoplado do conhecimento com uma nova forma globalizada de expansão da subjectividade do sujeito, onde podemos observar uma uniformização de interesses que adivinham uma fusão das individualidades condicionadas pelo acesso às mesmas realidades. Se a diversidade e a riqueza, culturais e etnográficas, eram resultado de alguma privacidade imposta pelas fronteiras devido a questões proteccionistas, isto já não se aplica. Pois devido à globalização, o cidadão neo-zelandês pode usar os mesmos produtos e ter ideias semelhantes aos de Portugal, e o mesmo já se pode observar, cada vez mais, nas sociedades não ocidentais.

A arte como registo do pensamento espelha as inquietudes de indivíduos que utilizam a expressão plástica para investigar, experimentar e afirmar ideias, teorias e posições, numa atitude representacionista do homem e do mundo, oferecendo objectos de encaixe na malha do grande puzzle da evolução do conhecimento humano.

Ao longo da história das ideias o homem porque inteligente e preguiçoso, procurou construir máquinas que o substituíssem nas suas actividades, com o objectivo de optimizar o esforço e energia no processo de execução de tarefas. Este princípio encontrou o seu primeiro expoente máximo na revolução industrial, facto que viria a derivar numa alteração profunda na dinâmica histórico social da humanidade, quer nos ritmos e paradigmas de desenvolvimento quer na redução da exploração excessiva da força de trabalho humana, no processo de produção e transformação de produtos enquadrados na tendência capitalista como modelo organizativo.

Neste percurso, com a descoberta do maravilhoso mundo da electrónica foi desenvolvido uma máquina baseada em pressupostos matemáticos que pretendia copiar o funcionamento do cérebro humano, partindo do princípio que pensar é um conjunto de reacções quimioelétricas, foi desenvolvida uma arquitectura

mecânica de ligações em circuitos integrados que simulam ou aproximam-se da malha orgânica de neurónios, através da utilização de programas e algoritmos, construiu-se um sistema que permite combinar informação de forma lógica, aproximando-se do acto de pensar numa perspectiva simplista.

O que começou por ser um dispositivo de cálculo muito rapidamente se desenvolveu para um complemento ao desenvolvimento da racionalidade passando pela substituição da máquina de escrever para a ferramenta de planificação e ordenação por excelência.

A noção do real já tinha sido abalada com o perspectivismo de Nietzsche, na dicotomia Homem/máquina, o uso do computador atingiu um patamar quase sacralizado em que, agora, no início do que o Sr. Bill Gates chama de terceira revolução digital, se assemelha ao prolongamento do raciocínio, como se fosse mais um membro físico à disposição do cérebro. Confundindo-se os limites daquilo que se considera realidade.

Até ao momento, já morreram pelo menos vinte e cinco jovens desidratados, com paragem cardíaca, ao jogarem computador online, totalmente absorvidos pela realidade virtual, esquecendo-se das suas necessidades fisiológicas. Este será o melhor indicador para o poder de absorção que este tipo de tecnologia tem, especialmente em indivíduos com comportamentos obsessivos, onde verificamos um preenchimento existencial dentro de parâmetros de uma realidade paralela não substancial mas potencial.

Encontramo-nos num ponto em que é possível conhecer ou satisfazer a curiosidade no momento. Esta acção provocou a crise do pós racionalismo moderno onde as pessoas devido á facilidade de acesso e excesso de informação consubstanciada pelo desconstrucionismo, perdem a capacidade de discernimento, e consequentemente crise de valores. No entanto com o novo milénio novos paradigmas se avizinham numa época de distâncias curtas onde o instantâneo na comunicação não é algo de extraordinário.

O computador como máquina ao serviço do homem é uma realidade quase do passado, no momento o interesse é o desenvolvimento de novas potencialidades numa perspectiva evolucionista procurando novas funcionalidades e depurando à quintessência as já existentes. È inevitável imaginar o futuro sem pequenas caixas com nano tecnologias que assistem a humanidade nas mais variadas tarefas, pois mecanismos e maquinismos por mais simples dependem de um gestor de tempos e tarefas, e se na pós-revolução industrial era o cérebro humano que desempenhava esta tarefa, agora foram substituídos por rudimentares cérebros electrónicos que executam algoritmos com uma fidelidade que o ser humano não iguala, devido a uma expedita e impressionante capacidade de cálculo.

Quando passeamos nos jardins das cidades servimos de obstáculo a milhares de euros e dólares das transacções comerciais e transferências bancárias que passam por nós, executadas através das redes de telemóveis. A informação preenche a atmosfera sob a forma de ondas electromagnéticas, enquanto continuamos com as nossas vidinhas, não desconfiando sequer se esta forma de transmissão é prejudicial ao equilíbrio psico-fisiológico do normal funcionamento cerebral, redimimo-nos a um novo paradigma cultural em que pelo mal menor numa perspectiva de evolução acoplada, todas as modificações provocadas por essa tecnologia metamorfosearão o ser humano de forma mais bionica. Talvez isto não pareça demasiado alarmista, no entanto é perturbante a imagem de uma criança de seis anos a utilizar um telemóvel para contactar os pais, ou o caso dos polegares deformados, devido ao uso excessivo do comando da playstation.

Vivemos numa economia do conhecimento em que a sociedade está estratificada e interligada sobre os postulados da informação, onde impera a oligarquia dos sapientes e dos conhecedores informados, na perpetuação do hedonismo consumista. Não interessa a excelência mas o oportunismo. Os novos meios tecnológicos servem

de sustentação à clivagem dos estereótipos diletantes numa época de crise de valores, acentuada pelos curtos horizontes do viver um dia após o outro. Para este aspecto muito contribuiu o virtual, consubstanciando o fantástico ou fantasioso fazendo do aparente o importante, e do imediato o substancial. Pensar numa perspectiva de ficção científica, em que o caminho da humanidade se encontra noutros pontos do universo, este desenraizamento é o ideal no objectivo da satisfação das necessidades intelectuais, numa dimensão mais irreal salvaguardando o fornecimento de matéria para a sustentação do suporte físico das diferentes personalidades, que na prática se traduz pelo corpo sano, mente sana, facilitando assim, a formulação da hipótese de um planeta terra numa época pós homem sem que isso signifique a extinção da humanidade.

Nas últimas três décadas podemos verificar que a ficção suplanta a realidade, no sentido que ideias ou objectos inventados para os livros de ficção científica ocupam agora o nosso quotidiano, por exemplo os intercomunicadores do espaço 1999 são uma realidade com a tecnologia GPRS e UMTS. Não falamos de algo irrealizável para o cidadão comum, como uma viajem á lua, mas sim um incorporar no dia-a-dia de utensílios ou ferramentas que concentram tarefas, auxiliam ou transformam de uma forma inovadora, gradual e lógica a postura comportamental da sociedade do novo milénio.

Poderíamos dizer que estamos num estádio de pescadinha de rabo na boca em efeito de bola de neve, isto porque o computador permite, despoleta e auxilia a evolução do conhecimento humano, acelerando exponencialmente o ritmo do progresso. A ciência encontra-se num ponto em que o mais importante é definir um azimute, o percurso resume-se a uma questão temporal, enquanto se persegue o objectivo outras descobertas paralelas ou residuais, proporcionam desvios de interesses e outros campos a explorar.

Por exemplo, a noção de teletransporte surgiu na ficção científica como uma solução prática por parte do autor, para o transporte dos

seus personagens em distâncias de milhares de quilómetros, sem que isso implica-se toda uma logística de viagem, através da utilização de veículos, que perseguindo o ideal da velocidade colidisse com o axioma de Einstein em relação à velocidade da luz. Neste momento em 2008 não podemos afirmar que é uma impossibilidade física pois já se teletransportou um fotão, num processo em que o que viajou foi a sua informação sendo o original destruído no ponto A e no ponto B reconstituído um exactamente igual, com se de um clone se tratasse através do conhecimento e manipulação de quarques no espaço da mecânica quântica. Não é mais a matéria o aspecto essencial da realidade, mas sim a informação, arriscamo-nos a afirmar que transformamos a economia do conhecimento em economia da informação onde a cultura se torna apenas a forma como o sujeito gere o poder da informação como capital, numa postura vivencial egocêntrica.

A elaboração das variadas tarefas, que sustêm o tecido produtivo e de serviços das comunidades são trabalho. Sem estas actividades, o equilíbrio económico e financeiro em que a sociedade se sustenta, ruiria, cada vez mais a maravilhosa máquina está presente na estruturação das diferentes execuções de tarefas. Se a seu tempo a televisão foi a caixa que mudou o mundo, o computador é a máquina que mudou a humanidade. No entanto é apenas uma ferramenta de trabalho.

Deparamo-nos com a inevitabilidade uma evolução simbiótica Homem/maquina que em termos evolutivos apresenta talvez mais vantagens que desvantagens apesar das visões mais pessimistas levadas para o cinema onde a máquina subjuga o homem, é importante ter em mente que no limite se o homem se depara-se com o domínio de seres artificias possuidores de uma inteligência também sensitiva, o grande predador do planeta é o seu inventor e mesmo que esta consiga multiplicar-se a si própria, a humanidade

possui uma maravilhosa capacidade de sobrevivência e de predomínio.

Imaginar uma guerra fria entre homem e a máquina será talvez contraproducente, pois o lógico é acreditar na possibilidade da aplicação do equilíbrio de Nash em que ambos evoluem em conjunto. Apenas a negação do direito à existência poderia originar o confronto, e aqui a fantasia poderia desenvolver a teoria do: poder é energia.

A arte inevitavelmente estará condicionada a este estádio evolutivo da racionalidade, caminhando de mãos dadas com as novas tecnologias, influenciando e deixando-se influenciar pelas descobertas dos grandes pensadores, assim como Einstein facultou uma abertura para o cubismo ou Freud para o surrealismo.

Capítulo IV

4.1 Semiótica

A utilização de uma estrutura metálica, em forma de rede, para representação da figura humana, tem um duplo significado. Por um lado, a representação do sistema nervoso, que serve de transporte da informação, ligando o sensível ao inteligível, e vice-versa, na conversão da intenção em acção. Por outro, a comparação com a internet, que tanta importância tem na comunicação e na transmissão do conhecimento, equiparando a um organismo vivo que, apesar de não ter a configuração física do Homem, é, desde a concepção à realização, algo que muito tem, numa perspectiva analógica, de semelhante com uma estrutura humanizada de carácter psicológico e social. Numa perspectiva caricatural, deparamo-nos com a representação do *Homem Gaiola*, em que o sujeito se encontra aprisionado em si próprio, e a realidade é-lhe transmitida pelos sentidos, fazendo a ponte com a sua subjectividade.

A figura humana encontra-se na posição do Atlas, por analogia à mitologia grega, e suporta o tricosaedro com uma atitude existencialista em relação ao conhecimento, numa pose agastada pelo peso e responsabilidade das descobertas do saber. Atlas significa também "portador" ou "sofredor". A escolha deste elemento de certa forma traduz uma posição existencialista pois tal como Satre dizia que o homem carrega às costas o pesado fardo da existência, esta é cada vez mais uma existência racionalista, logo de certa forma carregamos às costas o pesado fardo do conhecimento e da sabedoria e isso agasta-nos.

Com a utilização desta ideia geométrica (com um certo enquadramento no conceito de monumento), pretende-se homenagear Platão como o precursor do pensamento ocidental, pois foi o primeiro que, afastando-se do mito como explicação da realidade, iniciou o pensamento como algo metódico e com normas, que se desenvolveu, da antiguidade clássica até aos dias de hoje, na procura da explicação dos fenómenos que nos envolvem.

Platão acreditava que a realidade era divisível em algo que chamou de essências, nomeadamente: água, terra, ar e fogo, elementos que, mais tarde, viriam a ser chamados de "quatro cavaleiros do apocalipse". E que tudo no universo era o resultado da sua combinação. Esta visão do mundo veio a ser a base filosófica da alquimia, que se desenvolveu para a Química e a Física contemporâneas, existindo ainda hoje o conceito de quintessência, como resultado da mistura dos alquimistas, na procura da fórmula de fabrico do ouro, e que, nos nossos tempos, se associa ao brio, no saber fazer.

As quatro essências de Platão eram representadas por sólidos geométricos, respectivamente: o cubo, para a terra, o tetraedro, para o fogo, o octaedro, para o ar e o icosaedro, para a água. Mais tarde, esta teoria veio a ser desenvolvida pelos atomistas, criando o início do que denominamos hoje de mecânica quântica.

Tricosaedro

" A evolução do conhecimento humano é feito com um passo à frente e dois atrás"

Anónimo

A figura combinada de três icosaedros simboliza a dialéctica de Hegel como processo lógico e cientifico estruturado em três fases: tese,

antítese e síntese. Pretende-se que a medida e a proporção dos três icosaedros respeitem a razão de ouro, numa analogia ao equilíbrio estético, associado ao belo da renascença, e também ao número fi, "*número dourado ou proporção divina que é aproximadamente a metade da soma da raiz quadrada de cinco com a unidade. É um número irracional, dado pela dízima infinita não periódica 1,61803398... "Phi, tem este nome em homenagem ao arquitecto grego Phidias, construtor do Parthenon e que utilizou o número de ouro em muitas de suas obras."* (H. W. Jansen História da Arte)

4.2 Materiais

Atlas

A escolha dos materiais foi feita de acordo com a semiótica do objecto escultórico. Assim sendo, numa analogia directa ao universo computacional, ilustrando a internet, como sendo um conjunto de ligações em rede, e também às malhas tridimensionais de representação virtual de objectos volumétricos no desenho computacional, foi escolhido o arame de aço inoxidável disposto em trama.

A tecnologia de construção encontra a sua inspiração na tapeçaria e na cestaria, aplica uma técnica do entrançar o arame como se de um cesto se tratasse. A fixação das verticais com as horizontais é feita com o auxílio de uma navete que, distribuindo arame de um diâmetro inferior, fixa as perpendiculares, num movimento de enrolamento, obtendo uma rede com cruzamentos de dois centímetros quadrados aproximadamente. A construção constitui no conjunto, uma figura humana agachada que vai suportar o tricosaedro.

Tricosaedro

Para a construção do tricosedro decidiu-se utilizar o alumínio, por este ser leve e com cor semelhante ao aço inoxidável. A relevância do peso existe devido ao facto de este sólido composto ser suportado pelo Atlas, que devido à sua construção tem uma resistência limitada.

O tricosaedro é formado por três icosaedros com razão de semelhança de um, vírgula seis, numa proporção áurea gradativa entre eles (razão de ouro). Cada icosaedro é constituído por trinta arestas e doze vértices. Cada vértice é formado pela confluência de cinco arestas. Estas, por sua vez, feitas a partir de tubo de alumínio com oito milímetros de diâmetro, são espalmadas nas extremidades, conseguindo um rectângulo plano, que, após cortado, nos dois lados, formará um triângulo.

Para a fixação das arestas, será feito um furo no centro do triângulo, que será aparafusado, a um pentágono, construído em chapa de alumínio. Esta operação repete-se pelo número de extremidades das arestas e pelo número de vértices.

Videoarte

Na realidade, o objecto escultórico serve de suporte à componente do vídeo, pois o objectivo deste trabalho é transmitir uma mensagem oral através da emissão de uma gravação de vídeo. De facto, existe uma intencionalidade de comunicação que vai ser realizada através do uso da palavra, fazendo deste trabalho um híbrido entre a escultura, a vídeo arte e o teatro.

Na cabeça da figura humana, poderemos observar um monitor de LCD que mostra os olhos, nariz e boca de um actor, previamente caracterizado com barbotina que, sob a luz de um projector, secará, transformando o rosto do personagem em velho e desgastado, como se tivesse sofrido a corrosão da erosão de séculos. O espaço restante

da cabeça estará ocupado pelos componentes do leitor de DVD, mecanismos electrónicos do monitor e do sistema de som, que ilustrarão os elementos de um cérebro “biónico” deste orador.

Conclusão

O mundo e a arte como reflexo e condicionante do tempo em que se enquadram estão num período de crise. Os processos introspectivos dos métodos e produtos artísticos provocaram um momento único da História da Arte onde é permitido uma obra de arte falar sobre si própria e do seu enquadramento histórico e filosófico, ultrapassando o simbolismo visual, para enfatizar também o aspecto teórico exposto, através da oralidade.

Assinalamos um ponto onde tudo e nada são apenas diferentes manifestações da mesma coisa, um período na evolução do fenómeno artístico em que se observa uma postura de que em arte tudo é válido porque simbólico, ou que qualquer objecto pode ser transformado em obra de arte. Não concordando com isto, deparamo-nos com a pergunta: qual o objecto a que não se aplica esta ideia?

A arte é, na sua essência um elemento aglutinador das várias manifestações do conhecimento humano, sendo um factor condicionado é também condicionante, tornando-se por vezes circunstancial, mas estruturante. A relação entre arte e mundo é complexa, não sendo redutível a pretensões unívocas de adequação ou transformação. Ela tem uma função de lintel para suporte e ligação da complementação das ciências no edifício da sabedoria. Conhecendo-se a si própria conhece melhor a humanidade, potenciando a criatividade como ferramenta crucial para a plenitude da racionalidade, ou seja, no acto de encerrar a realidade num sistema coerente.

Os ciclos de crise fortalecem o macro conhecimento. No limite a relação de poder piramidal da humanidade resume-se a um objectivo que complementa a qualidade de vida: viver mais.

A arte é, como se tentou demonstrar neste trabalho, uma complementação dos mecanismos de conhecimento que muito

contribuiu para a noção da translinguagem, associada à multidisciplinaridade defendida por Morin. Observamos uma interligação e interdependência dos fenómenos, como se de uma malha se tratasse, que podem ser traduzidos numa linguagem que se desenvolve comum, "procurando mais o sentido das coisas que acontecem e menos a acumulação erudita de dados". (Innerity, Daniel, A Sociedade Invisível 2004l Poderemos afirmar que o excesso e facilidade de acesso à informação é a principal causa do pós modernismo e da crise de valores a ele associada. Os acontecimentos precipitam-se numa cascata de impressibilidades previstas, calculadas e despoletadas pelos donos do mundo que, num maniqueísmo maquiavélico controlam uma massa produtora de riqueza, em prol dos seus interesses e das sua famílias.

A arte, a ciência e o conhecimento estão instrumentalizados para servirem um grupo de interesse restrito que comanda a direcção da evolução de uma humanidade perplexa acerca de si própria.

Numa perspectiva entrópica, o cariz caótico da actualidade vai encontrar o seu ponto de equilíbrio no fulcro da convergência dos interesses na possibilidade do tempo presente, com as ambições das relações de poder para o futuro, submetidas às várias contingências e constrangimentos de um sistema complexo que, naturalmente, incrementa a sua neguentropia. Torna-se evidente que a distância que uma cultura do virtual provocou sobre a consciência da realidade está cada vez mais curta, pois observamos a manipulação da medida do real e não a sua substituição. É essencial o uso da interpretação da realidade pois esta não é muito clara e é acompanhada de uma forte carga simbólica. A arte tem aqui um papel determinante na relação da subjectividade do indivíduo com o mundo objectivo do concreto e com os meios de compreensão e de criação de novas visões do real. De facto, é cada vez mais notória a influência dos criadores artísticos no mundo artificial das realidades construídas.

Neste enquadramento a simplicidade torna-se cada vez mais difícil de conseguir. A realidade humanizada corresponde à sua hipercomplexidade. A autoreflexividade ou a consciência de si surge como mais uma etapa do acto de conhecer, onde a razão crítica se torna autocrítica. Com limitações pela *"lógica de Tarski e segundo o teorema de Godel, nenhum sistema é capaz de se auto explicar totalmente nem de auto-exprimir-se totalmente".* (Morin Edgar,Introdução ao Pensamento complexo 1991) O trabalho desenvolvido procura ilustrar as transformações iniciadas com Duchamp em relação à arte e com Baudelair em relação à crítica da arte, e a interligação da arte com a ciência e todas as manifestações da evolução do conhecimento humano. Procurou-se descrever, no essência,l o pósmodernismo que na nossa opinião, seria mais correcto denominar de metamodernismo. A fusão da arte com a filosofia pois esta sendo mais do que um vocabulário abstracto procura explicar de forma coerente o mundo e o real. Na especificidade da arte, para além da filosofia da arte, reconhecemos Adorno quando defende que arte é filosofia. Abordou-se a importância da linguagem nas suas diferentes manifestações, pois é esta que organiza o subconsciente e, consequentemente, a actividade de pensar.

Reconheceu-se a crítica da arte como vigor genésico do campo artístico, e a relação simbiótica com o criador e outros actores.

Do tempo presente construiu-se uma ponte imaginária para a outra margem de um futuro vislumbrável, onde o computador existe como prolongamento da racionalidade, sublinhando a inevitabilidade da arte para assimilar, desconstruir e reestruturar a cibercultura.

Em relação à escultura que materializa a investigação teórica apresentada, procedeu-se a uma descrição semiótica dos elementos que a constituem.

O texto a ser emitido pela obra aborda os temas desenvolvidos nesta dissertação num discurso directo na primeira pessoa.

Ex: - Sou um objecto estético!..



Fig. 1 Objecto Escultórico Auto-Reflexivo

Referências Bibliográficas

Adorno T., Teoria da Estética Lisboa: Ed. 70, 1982. p.11, 12, 35, 120, 135, 138, 289, 176

Bourdieu Pierre , As Regras da Arte Lisboa Presença 1996

Calabrese Omar, Como Se Lê uma Obra de Arte Trad. António Maria Rocha 1993 Edições 70

Célia Teixeira Disputas Acerca da Arte www.cfh.ufsc.br

Charles Baudelaire, O Pintor da Vida Moderna Trad. Teresa Cruz VEGA Lisboa 2006

Danto Artur C., Enconters and Reflexions: Art in Historical Present, p.41, 17

Innerity, Daniel, A Sociedade Invisível 2004 Teorema p.8

Jameson, Federic, Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios, Rio de Janeiro, EdUFRJ, 2003 particularidade sócio - cultural e estética do pós industrial

Jansen J. H. História da Arte pub. Gulbenkien

Kandinsky Wassily, Do Espiritual Na Arte Wassily 7ª ed. 1999 Dom Quixote

Kant Emmanuel, 1764 Observações Sobre o Sentimento do Belo e Sublime Kant Pub. Gulbenkian

Land Gary, O desafio do pós-modernismo YPVS

Morin Edgar, Introdução ao Pensamento complexo 1991 Instituto Piaget p.105

Weitz, "the role of theory in Aesthetics" pág. 128
Stickey Gustav 1958

Zygmunt Bauman, "Postmodernity, or Living With Ambivalence", em Natoli e Hutcheon, pág. 1

Bibliografia Geral

Adorno, T W. (2003) Sobre a Industria da Cultura, Angelus Novus, Coimbra

Adorno T., Teoria da Estética Lisboa: Ed. 70, 1982.

Barth, J. (1967). The literature of exhaustion. The Atlantic. (1981). La littérature du renouvellement. Poetique

Bertens, H. (1991). Postmodern culture(s). in Smyth, E. Postmodernism and contemporary [fiction. Londres: Batsford. Crimp, D.(s.d.). On the museum's ruins, in Foster, H., The anti-aesthetic, Washington: Bay Press.

Calabrese Omar, Como Se Lê uma Obra de Arte Trad. António Maria Rocha 1993 Edições 70

Célia Teixeira Disputas Acerca da Arte www.cfh.ufsc.br

Charles Baudelaire, O Pintor da Vida Moderna Trad. Teresa Cruz VEGA Lisboa 2006

Danto, A. C. Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective, 1998 UCP, Berkeley and LA.

Danto, A. C. After the End of Art: Contemporary Art and the Placeof History, 1997 Princeton University Press, New Jersey.

Deleuze, G.Nietzsche e a Filosofia, trad. António J. Magalhães, Rés - Editora, Porto

Drucker, P. Sociedade pós-capitalista. 1994 São Paulo: Pideila.

Fiedler, L. Cross the border — close that gap, 1984 in Putz, M. &

Freese, V. Postmodernism in American literature.

Harvey, D. Condição pós-moderna 1993, São Paulo: Loyola.

Hassan, I. Fazer sentido Revista Crítica de Ciências Sociais. . 1988

Jameson, F. Pós-modernismo. A lógica cultural 1996. São Paulo: Ática.

Jencks, C.. What is post-modernism? 1986 Londres: Academy Editions.

Danto Artur C., Enconters and Reflexions: Art in Historical Present,

Innerity, Daniel, A Sociedade Invisível 2004 Teorema

Jameson, Federic, Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios, Rio de Janeiro, EdUFRJ, 2003 particularidade sócio - cultural e estética do pós industrial

Jansen J. H. História da Arte pub. Gulbenkien

Kandinsky Wassily, Do Espiritual Na Arte Wassily 7ª ed. 1999 Dom Quixote

Kant Emmanuel, Observações Sobre o Sentimento do Belo e Sublime 1764 Pub. Gulbenkian

Pereira, M. B. Modernidade e Tempo: Para uma Leitura do Discurso Moderno 1989, Livraria Minerva, Coimbra

Sontag, S. Contra a interpretação. 1987. Porto Alegre: L&PM.

Morin Edgar, Introdução ao Pensamento complexo 1991 Instituto Piaget

Weitz, the role of theory in Aesthetics

Stickey Gustav 1958