

A Arte como Linguagem*

Vou dar início àquilo que se chamou *A Última Lição*, que não sei o que é, que não posso conceber como última lição. Nós, no nosso domínio, como noutros, temos o ofício de «pensar», de «escrever», que não acaba mais, que só tem limites físicos, contingentes e que não pára. Portanto, não concebo esta sessão, digamos, como uma última lição. Aliás, se querem que seja verdadeiramente sincero, nunca dei uma lição e, portanto, não é a primeira nem a última. Não dei lições, o que fiz, e que me deu o maior prazer, foi sempre, ou pelo menos procurei fazer, seminários, quer dizer, exposições e análises de investigação. Procurei que em cada sessão, uma, duas, três questões suscitassem outras questões. Espero que os que frequentaram os meus seminários se lembrem disso e não me desmintam, portanto que confirmem. Como não concebo que isto seja uma última lição, pensei construir esta sessão como um prolongamento de um dos seminários, do que desenvolvi em certos domínios, e desse prolongamento fazer um começo. De tal maneira que vou falar como se fosse num seminário, mas que

* Na passagem a texto escrito procurou-se respeitar, o mais possível, o tom oral do discurso.

já não o é porque o seminário tem doze, quinze pessoas e não estamos quinze aqui e, portanto, tenho de ter isso em consideração. Por outro lado, insisto, gostaria que a transformação do formato de seminário de investigação a que sou obrigado nos conduzisse a um começo. Isto pode parecer uma figura de retórica, mas não é.

Quer dizer que vou aproveitar para fazer uma coisa que nunca faço nos seminários, nunca fiz, e que deveria ter feito talvez, aproveitar para, depois da análise de um problema bem preciso, um problema de estética, como o que dá o título à sessão, *A Arte como Linguagem*, procurar reflectir sobre o que fiz, sobre o que foi feito, sobre a legitimidade da utilização dos conceitos, de certas perspectivas, etc. Isto para ver, agora não do ponto de vista da estética, isto é, do ponto de vista de um problema particular, mas num plano mais geral do foro filosófico, se há a possibilidade de utilizar conceitos que valem para outros domínios, mais precisamente se há aqui uma conceptualização e uma maneira de pensar que se pode porventura pôr a trabalhar no plano do pensamento filosófico propriamente dito.

O problema que quero levantar é o da formação da linguagem artística, é um problema que interessa a muita gente, que interessa à comunidade artística em geral. Importa à estética, ao pensamento da arte também, e até aos críticos de arte se por arte se entende qualquer movimento artístico, por exemplo, a arte contemporânea. Se há uma linguagem na arte contemporânea ou não, ou se há várias, é um problema pertinente.

Começarei por dizer que existe uma ideia, para os que reflectiram sobre a expressão «linguagem artística», uma ideia que é praticamente estabelecida e aceite, que «linguagem artística» é uma metáfora de «linguagem verbal». É

uma expressão metafórica, sobretudo porque não há possibilidade de construir a dupla articulação da linguagem. Não há possibilidade de fazer da linguagem artística uma metalinguagem, uma linguagem que fale de si própria e que fale das outras linguagens, só há uma metalinguagem, que é a linguagem verbal, que fala de todas. E isto devido a um facto simples, que impede também que se fale de outros tipos de linguagens, da linguagem corporal, por exemplo. É o facto de não haver possibilidade, numa obra de arte, de isolar uma unidade discreta, uma unidade autónoma como um fonema e articular fonema com fonema, para criar outro tipo de unidade, por exemplo um morfema. É assim que se cria a linguagem verbal. Ora quando se fala de linguagem corporal ou linguagem artística, sabemos perfeitamente que não há possibilidade de isolar uma unidade discreta no contínuo do som, no contínuo da cor e da luz, ou dos gestos quando se trata de dança. Porquê? Porque há uma espécie de deslize, de sobreposição aos recortes obtidos para isolar essas unidades, de tal modo que uma unidade contém já partes de outras unidades. Um gesto, por exemplo, da mão implica logo uma série de movimentos do antebraço, do braço, e não há possibilidade de o isolar. E, no entanto, houve muitas tentativas para formalizar uma linguagem corporal. Por outro lado, sabemos que a expressão «linguagem artística» resiste a todas as objecções. Nós falamos, continuaremos a falar da linguagem da dança, da linguagem da escultura, da linguagem da pintura. Há, portanto, nesta ideia de linguagem artística qualquer coisa que resiste nuclearmente e que parece ter uma verdade intrínseca, se bem que seja uma linguagem apenas metafórica. Teríamos de analisar o que é a metáfora e o que é que esta metáfora tem de literal, ou de possivelmente mais que literal. Não é isso o que vou fazer.

1. Análise do Quadrado Negro

Consideremos um exemplo de formação de linguagem artística e analisemos como ela se processou. Escolhi Malevich, o suprematismo de Malevich. Porquê? Por duas razões, primeiro porque a sua obra suprematista sugere imediatamente uma linguagem, sugere unidades que se combinam e que, combinando-se, vão formando quadros, por um movimento próprio. Por outro lado, há esta felicidade para o comentador e para o investigador de existirem muitos escritos de Malevich já traduzidos do russo, se bem que muitos outros estejam ainda por traduzir, que são reflexões, entre outras coisas, sobre a sua própria arte, sobre o suprematismo e sobre como se formou o suprematismo à sua maneira e segundo a sua perspectiva.

O suprematismo nasceu do *Quadrado Negro*, como diz Malevich, cito: «A superfície plana que forma um quadrado foi o ceppo de onde saiu o suprematismo, o novo realismo colorido enquanto criação não-figurativa», escreve em 1919.¹ Este primeiro quadro, que se chama *Quadrângulo Negro*, porque não é exactamente um quadrado, mas ficou sempre conhecido como *Quadrado Negro sobre Fundo Branco*, é de 1915.

Direi somente duas palavras sobre os antecedentes da carreira de Malevich antes de surgir o *Quadrado Negro*. Como muitos pintores dessa época, do princípio do século XX, ele procurava uma linguagem abstracta, mesmo um Duchamp, num certo momento, ele procurava a linguagem abstracta, como Kandinsky, Mondrian, etc. O que significava para todos eles chegar a uma realização de formas que nada deves-

1 «Le Suprematiste», in K. Malévitch, *Le Miroir Suprématisiste*, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, p. 82.

sem ao mimetismo das formas naturais, que nada devessem à luz natural do Sol, por exemplo. E isso era a abstracção, a partir da natureza e do mimetismo. De uma certa maneira, o que Malevich procura é também a arte abstracta, como o diz explicitamente, mas o que ele encontra vai além da arte abstracta, como nós vamos ver, «formas» que não são abstracções. A carreira de Malevich, como muitas outras, passa por uma série de fases que implicam um afastamento progressivo desse mimetismo da natureza, por exemplo, o cubismo, o «cézianismo» como lhe chama, o futurismo, o fauvismo, tudo isso foram maneiras de se afastar da representação mimética. Um *fauve* pinta uma árvore de encarnado, existe já aqui uma diferença. Malevich chega a criar uma nova corrente, uma nova maneira de fazer a que ele chama alogismo, de que dou aqui dois exemplos, a *Vaca e Violino* e *Um Inglês em Moscovo*. O alogismo é a produção, num quadro, de formas que nada têm que ver umas com as outras. No primeiro há uma referência ao cubismo, o violino é uma figura recorrente do cubismo. E no outro, *Um Inglês em Moscovo*, a colher é uma colher real que está pintada e colada ao quadro. Implicando toda uma análise tradicional, o quadro é ordenado segundo oposições, como por exemplo, as duas faces do avião, do inglês, em *Um Inglês em Moscovo*. Queria chamar ainda a atenção para a sobrecarga de figuras e de formas, quase atafalhadas, que aparecem nesta última fase, antes do surgimento do *Quadrado Negro*. Depois de uma espécie de amontoado, condensado enorme de formas, de repente, aparece o quê? Aparece um simples quadrado negro, e os primeiros quadros que se seguem ao *Quadrado Negro* são quadros de uma enorme simplicidade: dois quadrados, depois três quadrados, etc. Simplifica-se, quer dizer, começa-se a partir de zero, e é ele próprio que diz que começa a partir de zero: «Atingi o zero das formas e fui até ao abismo branco».