

## «Arte e sociedade: comunicação como processo»

*Paulo Barroso*

### **Introdução**

Ao partirmos do binómio arte/sociedade subentendemos, antes de tudo, as áreas disciplinares onde se inserem cada um dos elementos em análise: a Estética e a Sociologia. Áreas que, por seu turno, são atravessadas por outras, tornando multidisciplinares os assuntos que abordam. Assumindo como claro este princípio, entendemos correcto falar do campo social e do campo cultural como pautados por modelos de comunicação que visam expressar a sociabilidade.

Essas relações contribuem para determinar a dimensão social da arte ou o lugar da arte na sociedade (cf. READ, 1968: 175). Pretendemos explorar aspectos que devem ser contextualizados no âmbito disciplinar que designamos por Sociologia da Arte. Assumimos a pretensão de reflectir, pelo menos, ou descobrir e explicar, ambiciosamente: as relações entre a arte e o meio social; as condições sociais que tornam possível e influenciam a produção artística; o acento das circunstâncias materiais e sociais que condicionam a produção das formas artísticas; a discussão e reflexão do conceito de belo e das funções sociais da experiência estética.

Face à abrangência dos temas e dos problemas da Sociologia, a Sociologia da Arte incide especificamente sobre os factos artísticos e relaciona-os com o meio social. Como a Sociologia visa um enfoque geral com o estudo da dimensão social do homem e dos factos humanos, mediante a inter-relação de factores que formem um corpo objectivo e rigoroso de conhecimentos (permitindo formular hipóteses e explicações para compreender a realidade de forma integral), a Sociologia da Arte estuda as relações entre a arte e a sociedade, as obras e os meios sociais onde surgem, evidenciando a dimensão social do facto artístico.

Por um lado, abordar apenas as obras de arte e os seus respectivos estilos e evoluções estilísticas é uma das preocupações da História da Arte. Por outro lado, abordar factores económicos, culturais, sociais e políticos de um momento histórico para determinar as causas que explicam um certo fenómeno social é uma das intenções que norteiam a Sociologia. Por fim, analisar e discutir o conceito de belo de uma experiência artística é uma exigência eminentemente da Estética.

As condições sociais não afectam apenas as características das consideradas obras de arte, mas também os valores sociais, estéticos, morais, políticos, religiosos ou económicos que se atribuem a essas produções artísticas. Por isso, falamos em construção dos valores artísticos como se falássemos da construção da própria obra. Como se seguissem uma delineada estratégia que legitimasse ou valorizasse uma determinada obra, os agentes sociais e culturais exploram aspectos inerentes aos artefactos culturais, como a raridade, a originalidade da obra ou a reputação do artista.

Como ser racional e afectivo, o homem valoriza tanto os contactos sociais como os objectos que o rodeiam. Estes objectos podem assumir uma dimensão utilitária ou uma dimensão contemplativa (cf. ARENDT, 1993: 180). A dimensão contemplativa é o resultado da experiência estética, que torna possível, criações do génio humano. A predisposição humana para produzir obras e atribuir-lhes valores estéticos e sentidos constitui uma atitude estética.

### **Arte e sociedade: Âmbito disciplinar**

O âmbito disciplinar do tema central e dos problemas suscitados pela abordagem analítica que propomos desenvolver e que designamos por Sociologia da Arte apresenta-se ou, pelo menos, afigura-se com pouco reconhecimento académico em Portugal. Independentemente

deste facto e da ideia preconcebida acerca de um delimitado campo de estudo e de problemas, é difícil apurar uma uniformização de critérios sobre o que trata a Sociologia da Arte.

Todavia, apesar de considerarmos a possibilidade de um corpo de conhecimentos interdisciplinar, poderíamos designar este campo de estudo por História Social da Arte ou Estética Social. Preocupados com as condições sociais de existência de obras e respectivos efeitos na sociedade, à Sociologia da Arte interessa as condições de produção, difusão e recepção ou consumo das obras de arte, isto é, o processo de circulação social das obras de arte. Condições que podem ser políticas, económicas, sociais, religiosas ou culturais. Precisamente as que derivam de factores que, por norma, actuam no campo social e desencadeiam comportamentos nos agentes sociais (artistas, clientes, coleccionadores, comerciantes, “galeristas”, críticos, mecenas, público, etc.).

Existem limitações da Sociologia da Arte no empreendimento de explicar a dimensão social da arte: i) aspectos difíceis de comprovar de forma a compreendê-los e explicá-los com objectividade – ex: constituição de valores artísticos; ii) ausência de leis ou regras gerais que expliquem os fenómenos em grande escala – ex: funções sociais do *kitsch*, papel dos coleccionadores e museus, funcionamento do mercado da arte, consumo de produtos artísticos, etc.; iii) aspectos relacionados com o facto artístico e inexplicáveis do ponto de vista sociológico – ex: natureza imprecisa da obra de arte, do conceito de belo ou do gosto. Limitações apesar da pretensão da Sociologia da Arte enquanto ciência face a um conhecimento rigoroso, objectivo e ordenado.

Sobre este último aspecto, atente-se a) às raízes inspiradoras do génio criador de Leonardo Da Vinci e de Salvador Dali; b) a progressão artística de Picasso em Paris em vez de Málaga e a posição social privilegiada de Velázquez como pintor oficial da corte espanhola a partir de 1622; ou c) a qualidade das obras de Francis Bacon, cujo valor artístico está inerente à obra e é uma atribuição subjectiva. Factores psicológicos, históricos e estéticos que fogem ao campo de estudo exclusivo da Sociologia.

Escapa às competências específicas da Sociologia da Arte a avaliação das obras e a formulação das qualidades estéticas a admirar? Os juízos de valor sobre a arte variam historicamente porque estão condicionados pelo sistema de valores dominante no momento e no meio onde se produzem, mas podem ser estudados sociologicamente.

## Arte e moralidade

Que papel desempenha a arte para a coesão social e para os rituais de prática da sociabilidade? Partindo de considerações estéticas de Fernando Pessoa sobre a dimensão social da arte, encontramos indícios que, de um ponto de vista interpretativo, são concebíveis na reflexão sobre a arte e a sociologia.

A arte é um campo atravessado por outras áreas de confluência. A principal e a que mais nos preocupa é a sociológica. Surge, deste modo, a necessidade de falar da moral e associá-la à arte. Relações entre a arte e a moral que, para Fernando Pessoa, são análogas às entre a arte e a ciência: “não há relação entre a arte e a moral, como a não há entre a arte e a ciência; mas um poema que viola as nossas noções morais impressiona idênticamente o homem são como um poema que viola a nossa noção da verdade” (1994: 54). Isto é, aos valores morais da arte correspondem os seus valores epistemológicos. Pessoa justifica o argumento com a ideia de que “um poeta que canta, elogiando, o roubo, não fará com isso um bom poema; nem o fará um poeta moderno a quem lembre cantar o curso do sol à volta da terra, que é uma cousa falsa”.

Subentende-se uma função social instrutiva da arte para o bem e para a verdade. Porque, de acordo com Pessoa, agrada a mais gente um poema que, sobre ser belo, seja moral, que um que, sendo belo, seja imoral. Ora, a sustentação desta posição subjaz à sociedade, na medida em que as épocas têm mais de comum as suas ideias e valores morais que as suas imoralidades (Pessoa, 1994: 54).

Entre a feição puramente artística e a feição social da arte, a primeira caracteriza-se por criar apenas a beleza, enquanto a segunda define-se pelos processos de produção e consumo sociais. “Como a beleza é uma cousa independente do consenso humano (apesar de julgada por

ele), como a beleza em si, digamos, é independente de opiniões, a arte na sua feição social nenhum outro fim tem que a criação da beleza, sem outra consideração moral ou intelectual” (Pessoa, 1994: 55).

Mas na feição social da arte, o artista é um homem social. Vive em sociedade, onde publica as suas obras. Se Pessoa apresenta o exemplo de que um grande poema revolucionário agradará mais a um republicano do que a um conservador, admitindo em ambos, quanto a qualidades críticas, a mesma dose de estética, é porque os homens não apreciam só esteticamente, mas também segundo toda a sua constituição moral. “Por isso cousas grosseiras, impuras, lhes desagradam, não na parte estética neles, mas na parte moral que não podem mandar embora de si” (Pessoa, 1994: 57).

De acordo com Furió, o choque do capitalismo e do progresso industrial com o socialismo e as utopias românticas, no século XIX, constituiu um dos factores que provocaram o aumento de reflexões e propostas sobre a natureza e a função social da arte (2000: 36). Na questão da influência da arte na sociedade, considerou-se que a arte tinha ou devia ter uma acção ética e formativa sobre a colectividade. Mas a relação inversa é igualmente imposta, como pretendemos sublinhar. No século XIX, os novos sistemas de produção e o liberalismo impulsionaram o capitalismo, a consolidação de duas classes sociais (a burguesia e o proletariado), desequilíbrios sociais e a degradação das condições de vida que também foram motivo de reflexões para artistas e pensadores (cf. FURIÓ, 2000: 36). Esta é a demonstração de que a obra de arte não se produz isoladamente e que para compreendê-la é preciso estudá-la objectivamente no contexto histórico em que se realizou. Porque quer a obra quer o artista são produtos sociais.

Qual a pertinência em associar a Ética à Estética? Parece-nos que Pessoa respondeu de forma clara a esta pergunta, quando defendeu uma função social instrutiva da arte para o bem e para a verdade. Para esta questão, também Read invocou a crença dos gregos de que a beleza é bondade moral (1968: 175).

No século XIX, a Estética e a Ética foram consideradas inseparáveis por John Ruskin, para quem a beleza e a bondade eram a mesma coisa. A finalidade era a perfeição da vida do homem, enriquecida espiritualmente. O gosto estético relacionava-se com a formação do carácter, constituindo uma vertente educadora que, para Ruskin, era a principal função social da arte (cf. FURIÓ, 2000: 37). Entendia uma relação directa entre a qualidade das formas artísticas e a qualidade das formas de vida de uma nação, pelo que a arte de qualquer país seria a manifestação das suas virtudes políticas e sociais. Assim como se pode avaliar e julgar uma sociedade ou a consciência do povo que a constitui pela sua religião, economia ou governo, também se pode avaliar e julgar pelas suas manifestações estéticas. O ambiente moral actua sobre as obras de arte. Há épocas cujo estado de espírito predominante é a tristeza (Europa entre os séculos III e X) e outras em que predomina a alegria (Renascimento, dos séculos XIV, XV e XVI).

## **Simbolização cultural**

A percepção implica a descodificação de um código, cujo conhecimento depende das possibilidades sociais de acesso à cultura. As capacidades perceptivas e interpretativas de obras de arte não são aptidões naturais ou herdadas, mas aprendidas e socialmente condicionadas (cf. FURIÓ, 2000: 68). O mesmo acontece em relação aos critérios de gosto, que estão estreitamente vinculados ao capital económico e cultural das diferentes classes sociais. Para Pierre Bourdieu, nas sociedades complexas e desenvolvidas existem campos relativamente autónomos e com regras específicas, onde se luta por algum tipo de recurso, capital ou poder (BOURDIEU *apud* FURIÓ, 2000: 68). Conforme esta perspectiva, o campo artístico seria a estrutura do espaço social onde se produzem e se valorizam obras de arte. Neste campo estruturado proposto por Bourdieu, as pessoas e os grupos, conforme a posição social que ocupam, actuam de forma a manter ou a transformar as situações e os valores (que resultam de consensos).

O homem, como ser cultural, é o resultado de uma construção sócio-cultural. Por isso, é um “artefacto” cultural, na medida em que a cultura lhe serviu como padrão de conduta para

agir, pensar, sentir, comunicar, relacionar-se com os outros, etc. Neste sentido, a dimensão simbólica das práticas artísticas e dos rituais sociais são o resultado da dita construção sócio-cultural.

As experiências quotidianas estão moldadas pela cultura, isto é, por normas, valores, significados e costumes próprios de uma determinada comunidade da qual fazemos parte. Como as culturas são padrões simbólicos e estruturados de acção, esta acção humana, no processo artístico, é regulada por quadros de sentido e padrões simbólicos já previamente determinados. Quadros que também são representações sociais dos comportamentos estéticos manifestados colectivamente, bem como relações de comunicação e relações de poder social simbólico. As obras de arte são produções simbólicas que representam e expressam os valores culturais enraizados e defendidos por uma determinada comunidade. Envolvem elementos simbólicos e pautam-se por construções também simbólicas, na medida em que são realizadas a partir da realidade concreta representada pelos símbolos e são dotadas de valores a manter e a exteriorizar.

Sub-classe de signo, um símbolo é um artefacto que possui um significado metafórico e é usado na produção de um sistema cultural. A partilha de signos fornece as bases para a vida social. Quando os signos partilhados se tornam institucionalizados e interligados semanticamente, através da compreensão metafórica partilhada, forma-se a cultura (FOSTER, 1994: 380), uma vez que o simbolismo é a fundação da cultura. Existem muitos tipos de representações simbólicas. Padrões culturais para a comunicação humana, os símbolos mantêm relações intrínsecas com o que representam e são construções sociais. Visam a coesão social de um grupo que os partilha.

A construção do significado tem a finalidade de conectar o indivíduo à cultura a que pertence e de estabelecer o entendimento comunicativo em torno de sentidos e significados que pretendem ser expressos pela linguagem. Para Bruner, “em virtude da participação na cultura, o significado é prestado de forma pública e partilhada. O nosso modo de vida culturalmente adaptado depende dos significados e dos conceitos partilhados e depende, igualmente, dos partilhados modos de discurso para a negociação das diferenças de significado e de interpretação” (2000: 12).

Segundo Bruner, é a cultura que dá forma à vida e à mente humana e que dá sentido à acção, ao situar os estados intencionais (como crenças ou desejos) num sistema interpretativo (2000: 34). Ao procurar definir o que entende por “psicologia cultural” ou “psicologia popular” enquanto sistema cognitivo de coesão cultural pelo qual as pessoas organizam as suas experiências, os seus conhecimentos e as suas transações com o mundo social, Bruner pretende mostrar como os indivíduos, interagindo entre si, formam o sentido do canónico e do usual (2000: 67).

Partindo da sugestão de Bruner, o que faz uma comunidade cultural não são apenas crenças partilhadas acerca do que as pessoas parecem ser e do que o mundo parece ou de como as coisas devem ser avaliadas. “Obviamente que deve haver algum consenso para assegurar a realização da civilidade. Mas o que pode ser apenas tão importante para a coerência de uma cultura é a existência de procedimentos interpretativos para adjudicar as diferentes construções da realidade que são inevitáveis em qualquer sociedade diversa” (BRUNER, 2000: 95). Para esta questão da harmonia cultural e social entre as concepções da realidade dos indivíduos, parece contribuir a ideia de que as realidades que as pessoas concebem são sociais, negociadas com os outros e distribuídas entre essas mesmas pessoas. No processo de construção da realidade social, acordada, pública e partilhada, influi também a construção do Eu, fruto de percepções de dados do exterior para o interior (da cultura para a mente) e expressão de estados do interior para o exterior (da mente para a cultura) (BRUNER, 2000: 108).

As culturas, onde se inserem as obras de arte e os seus convencioneados significados, estão investidas de canonicidade. Enquadram-se num meio esperado e usual de gestos e comportamentos sociais. Em todas as culturas, por exemplo, temos como um dado adquirido que as pessoas comportam-se de uma maneira esperada e apropriada ao contexto onde se encontram inseridas (BRUNER, 2000: 48). O significado de uma produção artística é

culturalmente mediado e depende da precedente existência de um sistema partilhado de símbolos.

A cultura é um processo que tem em conta os aspectos estáticos (conservantismo, formas acabadas consubstanciadas na tradição) e os aspectos dinâmicos (modernização, germen de futurismo) da própria cultura, pelo que devemos falar em dinamismo cultural. As culturas mudam. Se entendermos a cultura como o conjunto de práticas e de comportamentos sociais inventados e transmitidos no grupo ou na sociedade, então estamos a considerar os factos artísticos e sociais como elementos constituintes e essenciais. Geertz preconiza um conceito de cultura que evidencia as particularidades deste processo, quando o entendemos representado pelas manifestações artísticas e rituais sociais: “a cultura denota um esquema historicamente transmitido de significações representadas em símbolos, um sistema de concepções herdadas e expressas em formas simbólicas através das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem o seu conhecimento e as suas atitudes face à vida” (2000: 88).

As artes, as crenças, os ritos, os usos sociais e as técnicas de uma comunidade formam um todo integrado. A forma de vida dos homens em sociedade explica a cultura e vice-versa. A expressão “capital simbólico” de Bourdieu poderia servir para designar este tipo de experiência artística no campo cultural.

### **Dimensão social da arte**

As relações entre a arte e a sociedade são recíprocas e dinâmicas. Tanto o campo social influencia a produção artística (conforme procura explicar a História da Arte, ao reconstruir as circunstâncias em que se concebem as obras, de modo a compreender e a explicar a sua evolução e a sua forma e significado), como a arte condiciona o contexto social. A repercussão social da arte, resultado do seu processo de circulação no seio da sociedade que chega ao seu destinatário ou público consumidor, permite conhecer o raio de acção do campo artístico sobre o campo social, o efeito (interesse, indignação ou indiferença) que a obra desencadeia no público e o seu consumo (interpretação e contemplação ou utilização da obra).

A interdependência, medida pelas influências e conexões, da arte com o seu meio social sugere-nos o estudo da dimensão social do facto artístico, que se situa num campo vasto, complexo e interdisciplinar. Consequentemente, referir a conexão entre a arte e a sociedade e sugerir uma dimensão social da arte pressupõe encarar a obra como um produto social, por um lado, e como um elemento constitutivo da própria sociedade, por outro lado. A teoria do reflexo ou da imitação apresenta a arte como espelho da realidade. Contrariando esta lógica do reflexo, Bourdieu defende que é o campo artístico que exerce um efeito de reestruturação ou de refração devido às suas forças e formas específicas (BOURDIEU *apud* FURIÓ, 2000: 24). Neste caso, as instituições e os agentes sociais não actuam directamente sobre a arte, mas através da estrutura do campo artístico. Desta forma, “as relações entre os factos artísticos e os factos sociais são indirectas e de tipo estrutural” (FURIÓ, 2000: 24). Como qualquer outro sistema, o mercado está submetido às leis da oferta e da procura ou à oscilação dos seus elementos.

A criação artística como expressão social está patente na variedade de estilos, formas, matérias e temas que marcam as épocas das obras de arte. Ao longo da história, a arte tem conseguido expressar a diversidade religiosa: os templos gregos em honra dos deuses, as pirâmides egípcias, as mesquitas árabes, os mosaicos bizantinos ou os vitrais góticos e os capitéis românicos das catedrais ocidentais.

A arte é interpretação da sociedade e tanto pode corroborar como criticar uma determinada situação social ou certos valores de uma época. Esta possibilidade atribui à obra um certo valor social de intervenção. Por exemplo, uma obra ou monumento comemorativo pode representar ou simbolizar um regime democrático (a Estátua da Liberdade, em Nova Iorque) como o absolutismo do poder político (a águia imperial no Bundestag ou Versalles a reforçar a ideia de Estado centralizado de Luís XIV). O valor de propaganda política da obra pode, no entanto, condicionar a acção criadora do artista. O poder está consciente da força

persuasiva da arte, da possibilidade de expressar tendências sociais a favor ou contra um ideal político, pelo que em sociedades totalitárias o artista vê a sua produção subordinada à crítica, à condenação e à censura. O artista tanto pode desenvolver uma obra apologista do regime político como servir-se da arte para condenar uma certa ideologia.

Com frequência, a arte interpreta a sociedade de forma interventiva e crítica. Por exemplo, *Guernica*, de Pablo Picasso, revelou a solidariedade do artista com os Republicanos despertada pela Guerra Civil de Espanha. O painel foi inspirado no bombardeamento de Guernica, antiga capital dos Bascos. Não representa o próprio acontecimento, mas evoca, mediante as imagens e formas adoptadas por Picasso, a agonia da guerra. A obra, de 1937, constitui uma visão profética de desgraça do bombardeamento de saturação que marcou, depois, a Segunda Guerra Mundial.

A realidade é o que é em si: una, objectiva, concreta. Mas é uma diversidade de coisas ou estados de coisas. Por isso também é diversa, heterogénea. O que designamos vulgarmente por sociedade ou contexto social não é mais do que um conjunto heterogéneo de situações, pessoas, padrões culturais e realidades de ordem diversa (a estrutura social engloba crenças e práticas religiosas, mercados económicos, acções políticas, níveis culturais, pensamentos científicos, ideias sobre arte, etc.). As visões, perspectivas ou modos de interpretar artisticamente a realidade são diversas e criam realidades heterogéneas. Visões subjectivas do mundo codificado social e culturalmente. O artista é o intérprete da colectividade à qual pertence.

Também o termo “arte” pressupõe uma realidade diversa, razão pela qual existem linguagens artísticas diferentes e peculiaridades técnicas e materiais das obras. A diversidade da realidade artística e a peculiaridades das linguagens e técnicas da arte explicam a capacidade de produção e de recepção de influências do meio social. Existem tanto modos de ver como mundos interpretados pela arte, na medida em que proliferam redes ou estruturas onde se produzem e se consomem as obras de arte, o que leva Pierre Bourdieu a designar por campo artístico.

A arte também é transformação ou recriação do real. O mundo real não coincide com o real da arte. A obra de arte revela uma realidade transfigurada. Da conjugação da realidade social com o pensamento e sentimento que movem o artista nasce a obra.

Poder-se-ia falar de outras perspectivas de encarar a inter-relação arte/sociedade, como a arte a sublimar a existência ou vivência humana em sociedade, como sugere *O Nascimento de Vénus*, de Boticelli. Além de processos de expressão ou modos de comunicação, as formas artísticas têm a possibilidade de influir nos gostos, ideias, comportamentos ou atitudes de determinados grupos sociais como de suscitar escândalo ou polémica. São inúmeros os factores que condicionam os efeitos sociais da arte. Primeiro, a função da obra de arte e a sua incidência nos padrões culturais da sociedade ou nos modos de pensar de um determinado grupo social.

Independentemente das múltiplas formas que pode assumir a arte, consideremos as consequências sociais, religiosas e políticas provocadas por um caso extremo, no campo da literatura: os *Versículos Satânicos* de Salman Rushdie. Obra de ficção que, quando foi publicada em 1989, levou Ayatollah Ruhollah Khomeini a condenar à morte o autor pelo crime de apostasia, porque o antigo líder espiritual iraniano considerou que Rushdie blasfemou contra o Islão, o Profeta e o Corão.

O campo da produção literária é frequentemente privilegiado por obras que visam uma intervenção incisiva sobre o meio social. Antes dos *Versículos Satânicos*, Rushdie publicou a sua terceira novela, em 1983, intitulada *Shame* (*Vergonha*, em português), que também recebeu muitas críticas. A obra assumia-se como uma alegoria sobre a situação política no Paquistão e foi premiada internacionalmente. Mais do que as outras artes (como a abstracção da música), a literatura é capaz de expressar mais directamente e com mais pormenor e explicação as ideias que visa transmitir.

Numa experiência estética, a sensibilidade ou gosto individual perante uma obra de arte é o resultado de um processo de socialização. Esse gosto é condicionado pelo tipo de sociedade, pela época, raça, classe social ou padrões culturais. Quando exprime o seu gosto, o indivíduo revela a cultura em que foi formado. Em cada época existem factores que determinam a

formação de padrões ou critérios de beleza aos quais o indivíduo, inserido num determinado contexto sociocultural, se submete quer para produzir obras de arte, enquanto artista, quer para avaliá-las, enquanto espectador. Ao longo da história surgiram diferentes ideais de beleza que solidificaram-se no seio social e que os artistas ora imortalizaram com obras de arte ora transformaram com outros estilos, critérios e formas de expressão artística. O gosto ou os cânones dominantes de uma determinada sociedade numa certa época tende a condicionar eventuais novas formas de expressão estética.

Com frequência, líderes de opinião condicionam a receptividade pública de obras por veicularem juízos estéticos e críticos. A moda ou seguidismo do público são proporcionados pela emissão, por parte dos críticos, de juízos estéticos sobre as obras. Outro caso curioso prende-se com a obra de Edouard Manet (1832-1883), pintor francês que hoje é geralmente considerado o precursor da pintura moderna, mas que em vida apenas teve Émile Zola como único crítico que valorizou a sua obra. Independentemente da qualidade artística, a maior parte das obras de Manet rejeitadas no século XIX encontram-se hoje nos museus mais importantes espalhados pelo mundo (cf. FURIÓ, 2000: 31). As obras são as mesmas. O que mudou foi a apreciação da sua qualidade, os juízos de valor dependentes das ideias, interesses e gostos historicamente variáveis das pessoas que os formulam e que são condicionados pela sociedade e pela cultura de uma determinada época.

Nas sociedades contemporâneas capitalistas, apenas um restrito número de indivíduos ou específica classe social participa no campo artístico e possui valores estéticos. De acordo com Read, “ninguém negará as profundas inter-relações entre o artista e a comunidade. O artista depende da comunidade – vai buscar o seu tom, o seu ritmo, a sua intensidade à sociedade de que é membro” (READ, 1968: 175). No entanto, o carácter individual da obra do artista depende também da personalidade do artista que impulsiona a vontade criadora: “se a arte não é inteiramente o produto das circunstâncias circundantes, e é a expressão de uma vontade individual, como explicaremos as espantosas semelhanças entre obras de arte que pertencem a períodos históricos distintos?”, pergunta Read (1968: 176). Talvez seja exagerado falar em determinismo social, mas devemos sublinhar, pelo menos, um condicionalismo social na produção artística, se o estilo reflecte, de facto, o espírito de uma época.

A arte pode assumir a condição de expressão tanto de um mundo interior (experiência pessoal, ideais, gostos transparecem na criação do artista) como de um mundo exterior do artista. Apresenta-se ao público, por conseguinte, como uma concepção individual. No entanto, o artista não é imune às influências do meio social em que se vive. É um ser histórico, com um determinado contexto sociocultural e com um passado de experiências que se repercutem na obra.

Arte está inerente às suas circunstâncias de produção e de consumo. É na realidade que o artista se inspira (cores, formas, sons, ideias, movimentos, matérias) e impõe a sua arte. O artista vive num mundo social onde se instruiu com hábitos, usos, costumes, modos de ver e interesses; exercitou as suas aptidões; formou os seus padrões culturais; e apurou os seus sentidos para a experiência estética. A interiorização dos padrões vigentes na sociedade de que faz parte o artista tornou-o alguém com capacidades de aplicar esteticamente os elementos sociais que integra.

### Referências bibliográficas:

- ARENDDT, Hannah (1993), *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária;
- BRUNER, Jerome (2000), *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press;
- CARRERE, A.; SAVORIT, J. (2000), *Retórica de la Pintura*. Madrid: Ed. Cátedra;
- FOSTER, Mary LeCron (1994), «Symbolism: the foundation of culture» in INGOLD, Tim (ed.): *Companion Encyclopedia of Anthropology – Humanity, Culture and Social Live*. London: Routledge, pp. 366-95;

- FURIÓ, Vicenç (2000), *Sociología del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra;
- GEERTZ, Clifford (2000), *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedisa;
- JANSON, H. W. (1992), *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;
- LIMA, Mesquitela (1979), *Antropologia ou Entropologia?*. Lisboa: I.N.C.M.;
- MALINOWSKI, Bronislaw (1997), *Uma Teoria Científica da Cultura*. Lisboa: Ed. 70;
- MERLEAU-PONTY (2000), *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega;
- PESSOA, Fernando (1994), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Ática;
- READ, Herbert (1968), *O Significado da Arte*. Viseu: Editora Ulisseia;
- TURNER, Victor W. (1980), *La Selva de los Simbolos*. Madrid: Siglo XXI Editores.