PAINTING AND RESEARCH

Reflexions beyond Thinking and Practice

EDITED BY:
Francisco Laranjo
Domingos Loureiro
Sofia Torres
Teresa Almeida

DOCUMENTATION:
Domingos Loureiro
Sofia Torres

DESIGN:
Tudo a ver

TITLE:
Painting And Research - Reflexions Beyond Thinking and Practice

PUBLISHED IN:
November, 2017
By Research Institute in Art Design and Society - i2ADS
University of Oporto, Faculty of Fine Arts
Av. Rodrigues de Freitas, 265, 4449- 021, Porto, Portugal.

www.i2ads.up.pt
www.icocep.com

This book gathers a selection of articles made in the context of the International Congress on Contemporary European Painting, held at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, in April 3, 4 and 5, 2017. ©

Languages: Portuguese, Spanish, English.

1st Edition: 150 copies.
ISBN: 978-989-746-143-9 [Suporte: Imp.]
978-989-746-144-6 [Suporte: Elec.]

Cover Image: Film still from *El sol del Membrillo* (Dream of light) (1993) A Film by Victor Erice
Image from the *Dossier de Prensa* (English Press Kit) (2017, p 16) http://www.festival-cannes.com/es/festival/peliculas/el-sol-del-membrillo-1

ICOCEP ORGANIZATION COMMITTEE
Francisco Laranjo
Domingos Loureiro
Sofia Torres
Teresa Almeida

ORGANIZATION
Francisco Laranjo
Domingos Loureiro
Sofia Torres
Teresa Almeida
Victoria Sánchez Giner
Fernando Picornell Cantero
Aurora Alcaide Ramírez
Yehia Youssef Ramadan

SCIENTIFIC COMMITTEE
Alfonso Sánchez Luna (UMH-SP)
Antonio García López (FBBAAUM-SP)
António Quadros Ferreira (FBAUP-PT)
Aurora Alcaide Ramírez (FBBAAUM-SP)
Domingos Loureiro (FBAUP-PT)
Fernando Picornell Cantero (FBBAAUM-SP)
Francisco Laranjo, (FBAUP-PT)
Graciela Machado (FBAUP-PT)
Greddy Assa (BL)
Ignacio López Moreno (FBBAAUM-SP)
José Aja (FBBAAUC -SP)
José Ramalheira Vaz (FBAUP -PT)
Julio Cesar Abad Vidal (SP)
Laura Castro (U. Católica Porto-PT)
Maria de Fátima Lambert (FCSH.UNL-PT)
Paulo Almeida (FBAUP-PT)
Ricardo Leite (FBAUP-PT)
Rosa María Brún Jaén (UGR)
Rui Serra (FBAUL-PT)
Sofía Torres (FBAUP-PT)
Teresa Almeida (FBAUP-PT)
Victoria Sánchez Giner (FBBAAUM-SP)
Yehia Youssef Ramadan (FBBAAUM-SP)

PAINTING AND RESEARCH

Reflexions beyond Thinking and Practice

Edited By
Francisco Laranjo
Domingos Loureiro
Sofia Torres
Teresa Almeida

i2ADS. INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE
U.PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
ICOCEP

INDEX

- EN LA CIMA DEL PAISAJE
Alba Cortés García y Carmen Andreu-Lara ~ p. 15

- MODERNIDAD - POSTMODERNIDAD - NUEVA ABSTRACCIÓN
Alba Fandiño ~ p. 27

- NUEVAS FORMAS DE PINTAR. MARLON DE AZAMBUJA Y LA TRANSFORMACIÓN PLÁSTICA DEL ESPACIO URBANO
Ana Ruiz Abellón ~ p. 33

- EM MONTAGEM
Analice Campos ~ p. 41

- A PINTURA ANTES DA PINTURA
António Quadros Ferreira ~ p. 53

- HILMA AF KLINT, PRESENCIA Y AUSENCIA EN EL ÚLTIMO ARTE
Arantza Pardo ~ p. 77

- ARTE E CIÊNCIA: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO DESDE A ANTIGUIDADE ATÉ À ARTE CONTEMPORÂNEA
Beatriz Manteigas ~ p. 93

- PINTAR O FEMININO: REFLEXÕES SOBRE OS DESAFIOS DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER POR ARTISTAS MULHERES
Benedita Santos ~ p. 107

- LA TERCERA DIMENSIÓN DE LA PINTURA
Carlos Callizo ~ p. 123

- BOOK ARTS: THE EMERGENCE OF NEW FORMS OF READING CRAFT BORNE FROM MULTIDISCIPLINARY MEDIATION
Cláudia Queirós e Graciela Machado ~ p. 139

- CARTOGRAFIAS DE SOFIA PIDWELL: A MALHA INTRINCADA ENTRE O INTENCIONAL E O IMPONDERÁVEL
Cristina Susigan ~ p. 151

- PINTURA AUTORREFERENCIAL: DO CONCEITO DE «ABSTRAÇÃO» ÀS IMPLICAÇÕES DA «GRID»
Daniela Ferreira Pinheiro ~ p. 163

- LOS INUSUALES PROBLEMAS DE LA COMPOSICIÓN EN LA PINTURA DEL NATURAL CONTEMPORÁNEA. DE GIORGIO MORANDI A EUAN UGLOW
David Serrano ~ p. 177

- O ACASO CONTROLADO
Diana Trindade e Graciela Machado ~ p. 191

- HOW TO SUCCEED AS AN ARTIST: ENTRE A PRÁTICA E A DIFUSÃO ARTÍSTICA
Domingos Loureiro ~ p. 207

- AL OTRO LADO DE LA VENTANA: PINTURA, REFERENCIAS CULTURALES Y VIVENCIAS PLÁSTICAS EN LA OBRA DE GERARDO DELGADO
Erika Espinosa de los Monteros e Carmen Andreu Lara ~ p. 219

- EL LUGAR DE LA SOMBRA EN LA PINTURA
Francisco Miguens Ferro e Juan Carlos Meana ~ p. 235

- MULTI-LAYERED BODIES FROM AN EUROPEAN ARTIST'S PERSPECTIVE
Gokcen M. Kilinc ~ p. 247

- SEM PAREDES: PEDRAS QUE FOTOGRAFAM
Graciela Machado ~ p. 257

- UM PROCESSO INTIMISTA NA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA DE JOÃO PAULO QUEIROZ
Ilídio Salteiro ~ p. 271

- ZARZA
Jon Martín Colorado ~ p. 281

- O ARTISTA QUE TEORIZA – DO CONFRONTO AO DESCONFORTO
Jorge Abade~ p. 295

- LO PICTÓRICO Y LOS NUEVOS MEDIOS: TRANSFORMACIONES EN CUANTO A LA PINTURA EL SOPORTE Y EL CONTEXTO
Jose Francisco García ~ p. 309

- LA CONDICIÓN DE LA PINTURA Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS
Juan Carlos Meana e Damiao Mario Teixera Matos ~ p. 321

- PAINTING AS RESEARCH
Kukka Paavilainen ~ p. 333

- LA PINTURA AUTOPOIÉTICA
Laura Navarrete Álvarez ~ p. 343

- TERCIOPELO ROJO
Lorena Cabrera ~ p. 353

- PINTURA EM QUESTÃO NA ARTE-DE-HOJE
Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues ~ p. 365

- ARTE DE NATURALEZA (WILDLIFE ART) EN ESPAÑA: SITUACIÓN ACTUAL
Manuel Fernández-Díaz ~ p. 379

- MUJER SENTADA EN UNA CAMA. DAN MATHEWS Y LA NARRACIÓN BREVE EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA
Manuel Mata Piñeiro ~ p. 389

- SIM, NÓS TEMOS SUPER-HERÓIS! A PINTURA DE NUNO RAMINHOS
Marcos Rizolli ~ p. 399

- RETRATO EXPRESSIVO E VULTOS
Maria da Silveira Cabral ~ p. 411

- A PINTURA DE DANIELE NALIN EM ATOS DE ULTRAPASSAGEM
Mauricius Farina e Marta Strambi ~ p. 425

- O ATELIÊ, DO MUNDO PARA O LUGAR
Nuno Sousa Vieira ~ p. 439

- NOLI ME TANGERE. EXÉGESIS CONTEMPORÁNEA DE UN AUTORRETRATO
Pablo Follana Pardo ~ p. 451

- MEDIUM: ENTROPY AND EMPATHY THROUGH LIQUID, SURFACE, AND MATERIAL
Raewyn Martyn ~ p. 461

- EL FEEDBACK PINTURA-SOFTWARE: LA INFLUENCIA ESTÉTICA DE LA IMAGEN DIGITAL EN PINTURA
Ricardo González García ~ p. 475

- CULTURA DO MEDO: O UNCANNY COMO ZEITGEIST NA PINTURA CONTEMPORÂNEA
Sofia Torres ~ p. 489

- URBA FEAT - AFTERMATH - ENTRE O CÉU E A TERRA
Sónia Carvalho ~ p. 501

- PAINTING PRACTICE IN LAB: BODY KNOWLEDGE AND COLOUR THOUGHTS
Susana Ribeiro ~ p. 535

- O FRACASSO COMO INSTRUMENTO INTRÍNSECO À PRÁTICA DA PINTURA CONTEMPORÂNEA
Susana Rocha ~ p. 545

- A ARQUITETURA DA PINTURA
Zalinda Cartaxo ~ p. 565

- OVER THE EDGE
Žofia Dubová ~ p. 575

These texts that we now publish in the context of ICOCEP and its 1st International Congress on Contemporary European Painting, which took place at the School of Arts of the University of Porto with the support of its research centre i2ADS, gather papers and reflective documents about diverse themes distributed through sections and debate sessions. The forum had multiple moderations with pertinent impact, and constituted a significant moment on the lives of its participants that came from many institutions that wanted to be present at this important event. This volume is published in order to increase the congress' impact and that a wider number of interested researchers and practitioners are able to have access to what took place and how the subject of Painting, its creation and contemporary research was pertinently approached. Hoping that it serves as the preparation for the 2nd congress, these documents are testaments to the work of artists, academics, researchers and students of fine arts, who have dedicated great attention to this demanding and always renewed Painting discipline. This publication aims therefore to make a substantial contribution to research in Painting within Higher Education. It is a reflection of work undertaken in both our research centre and also in the wider academic context. In a constantly evolving discipline, it is surely a contribution for its near future.

Francisco Laranjo
General Chair of ICOCEP

Painting and Research aims to reflect about the main lines and research projects that we find nowadays in painting and also about the role of painting inside academy and its relationship (or not) between artistic and scientific/technological research. It presents a selected peer review articles from international researchers of several important academic institutions, from Europe, Brazil and New Zealand.The objective is to present a multiplicity of reflexions about the Thinking and the Practice inside Painting research, to increase the discussion about art research and to promote a wide perspective from artists, art teachers, Ph.D. students and others researchers concern with the Painting. The publication is in the continuity of the International Congress on Contemporary European Painting held at Faculty of Fine Arts of the University of Porto in 2017.

The image on the cover is a film still from *El sol del Membrillo* (Dream of light) (1993), a film by Victor Erice, and shows Antonio López García working. It´s an important image for two reasons: the first reason is that Antonio López was the honored personality of the International Congress on Contemporary European Painting (April 2017); and second, because is an excellent example about what is beyond the practice and thinking inside the panting research.

We expect that this book could be a contribution for the important discussion about painting and research and to enlighten the reader, not only with answers but with other questions.

It is our belief that more than the answers are the doubts that keep the research in painting in constant evolution, technologically, scientifically and artistically.

EN LA CIMA DEL PAISAJE

~ ALBA CORTÉS GARCÍA[1] Y CARMEN ANDREU-LARA[2] ~

[1] Becaria de investigación de la Universidad de Sevilla. Beca PIF Plan Propio 2016.

[2] Profesora Titular de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla, España.
carmenandreu@us.es, acortes2@us.es

Keywords: paisaje, consumo, escenario, sublime, turismo.

Abstract

Los Loci Horridi, aquellos escenarios temidos por el hombre con anterioridad al siglo XVIII, supusieron un desafío con el fin de adaptarlos y disponerlos para nuestros intereses y uso cotidiano. En poco más de un siglo hemos pasado del temor al consumo de estos espacios. En la cima del paisaje aborda la dimensión del paisaje sublime y su evolución hasta nuestros días. Partiendo de la evocación de lo sublime como sentimiento ligado a la naturaleza, se explorarán los factores que supusieron la conformación de esta nueva actitud frente a ella. En la búsqueda de los actuales espacios de lo sublime y las nuevas formas de percepción del paisaje, se destacan algunas como la cosificación del mismo en objetos de consumo, o la tematización y escenografía que proliferan de manera artificial en torno a los elementos naturales dentro de una sociedad urbanizada. Con base en la pintura, se desarrollan obras cuyo fin será potenciar nuevas formas de asimilación de estos escenarios paisajísticos, poniendo de manifiesto la hibridación ficción-realidad en que se encuentran, así como se plantearán interrogantes sobre "lo Sublime Posmoderno" donde los procesos pictóricos darán forma a unos conceptos que irán derivando hacia el término "desublimación", en un contexto sociocultural donde el paisaje y la pintura tienen tanto que decir.

1. Introducción: La Deslegitimación de lo Sublime

Toda tierra habitable ha sido en nuestros días inspeccionada, inventariada y repartida entre las naciones. La era global de las llanuras deshabitadas, de los territorios libres, de los lugares que no pertenecen a nadie, es decir, la era de la libre expansión, ha terminado. No hay roca que no ostente una bandera; no hay vacíos en el mapa, ni regiones sin aduanas y sin leyes, ni una tribu cuyos asuntos no engendren un legajo y no dependan, por los maleficios de la escritura, de unos humanistas alejados en sus despachos. Comienza la era del mundo finito [1].

Con esta certeza abordamos el análisis del paisaje sublime como producto a consumir, para lo que nos proponemos analizar algunos de los factores que han intervenido en la
deslegitimación de varios arquetipos del paisaje sublime, para pasar a estar subordinados a mecanismos que responden al ámbito publicitario y comercial.

Con este argumento nos preguntamos dónde están ahora esos lugares, qué pueden resultar sublimes en un contexto en el que prácticamente todo el medio está dominado por lo humano. El empeño por dar respuesta a estas preguntas nos lleva a estudiar el paisaje en varias de sus dimensiones: su valor como experiencia relacionada con la emoción y su valor productivo relacionado con el consumo.

Se plantearán entonces, en relación a estos conceptos, alternativas artísticas que tienen como fin las formas de asimilación de estos escenarios paisajísticos.

De este modo extraeremos, mediante la lectura y revisión de diferentes fuentes documentales, el concepto desublimación como consecuencia del cambio producido en la vinculación con el paisaje, proponiendo desde el arte y la pintura puntos de partida hacia nuevas formas de percibir el entorno que nos rodea.

1.1. Estado de la Cuestión. Percepción, Turismo, Escenario

El estudio de lo sublime y su progresiva deslegitimación es un tema abordado por diversas disciplinas como la filosofía o la antropología pero también de interés para el ámbito artístico.

En Paisajes Sublimes: El Hombre ante la Naturaleza Salvaje [2], Remo Bodei nos sitúa en el punto de partida y su lectura resulta imprescindible para establecer una visión retrospectiva e investigar sobre todos aquellos aspectos que fueron sustentando las nuevas formas de percepción con respecto a lo sublime. A lo largo de su discurso, el filósofo establece paralelismos entre los paisajes más destacados de lo sublime y lo que él denomina banalidades sublimes, preguntándose si se ha acabado ese impulso hacia lo alto, considerando el traslado de lo sublime a la historia, y de la historia a la política.

El hecho de que hoy día la actividad turística, una industria que tiene en el paisaje un valor fundamental, sea una de las primeras en el orden mundial, con un crecimiento cercano al 10% anual, hace que su estudio resulte imprescindible en un trabajo que se cuestiona el paisaje sublime como bien a consumir.

Para profundizar en el estudio de este fenómeno resultan de gran interés, las aportaciones de Marc Augé que en su ensayo antropológico-etnográfico El Viaje Imposible [3], muestra, mediante un análisis de una serie de enclaves turísticos determinados, la artealización que existe en torno a ellos, y la escenificación que los adorna y recrea para maquillar una realidad que es "turistificada". Augé refleja el estado en que se encuentra una sociedad que viaja para visitar lugares irreales sometidos a las exigencias de sus visitantes. El turismo no sólo modifica nuestras ciudades tematizándolas y banalizándolas con el fin de facilitar su consumo placentero y cómodo por el visitante, sino también para ofrecerle aquello que espera encontrar. Numerosos artistas ponen de

relieve en su producción estos procesos que contribuyen a la modificación del medio propiciando su urbanización descontrolada, la costa española es un buen ejemplo de ello, contribuyendo a la conversión del espacio en escenario de un espectáculo que ofrece el paisaje en forma de postal.

Artistas como Julio Sarramián, Sergio Belinchón o Chus García Fraile abordan el tema de la transformación del espacio natural en escenario de procesos artificiales, sucedáneos de lo real. Otros, como es el caso de Reiner Riedler o Magnolia Soto, evidencian la artealización del medio mediante la fotografía de escenarios vacacionales estereotipados. La serie Vacaciones en el mar de Rubén Martín de Lucas aborda desde la fotografía y la pintura el consumo del paisaje por la práctica turística poniendo de relieve el comportamiento mimético que practica el turista sin cuestionarse su modelo de actuación en el espacio.

Ese consumo en masa de la montaña o el mar con comodidad, orden y protocolo de actuación termina desembocando irremediablemente en una desublimación de esos espacios que lejos ya de ser objetos de contemplación se convierten en escenografía del ocio y el tiempo libre.

También debemos considerar el universo souvenir como recurso tangible de la experimentación viajera. La descarga de recuerdos o réplicas del viaje en estos pequeños objetos, nos lleva a un disfrute pasivo y placentero desde nuestros hogares que deja ver qué tipo de conducta mantenemos en relación con el medio. Sobre este punto de superficialidad trabaja Raúl Artiles en Souvenir: Restos del Naufragio, donde lleva a la pintura y al dibujo aquellos elementos prototípicos que van apareciendo a lo largo del viaje y constituyen parte de un imaginario turístico socialmente asimilado en el contexto actual.

2. Producción Artística como Mirador al Paisaje

Si el carácter terrible que tenían aquellos parajes como la montaña, el desierto o el mar hacían al individuo tomar consciencia de su insignificancia, se advierte cómo esta postura se torna en una actitud desafiante en nuestros días que acabará utilizando el paisaje como fuente de recursos y escenario del placer.

Esta pérdida de lo sublime a lo largo del tiempo, discurre paralelamente al desarrollo de nuestra conquista del medio atendiendo a las formas en las que el paisaje se percibe en el contexto moderno, a lo que debemos añadir los dispositivos artificiales y tecnológicos que, paradójicamente, nos acercan más al medio de manera virtual aunque debemos cuestionarnos si nos alejan de la percepción y la sorpresa necesaria para que nazca la emoción asociada al nacimiento del paisaje. Como apuntaría Pallasmaa, "la vista nos separa del mundo, mientras que el resto de los sentidos nos unen a él" [4].

Todos estos esquemas de control y organización del medio se expanden hacia la consideración del paisaje como bien u objeto de consumo. Joan Nogué destaca el fenómeno del branding aplicado al discurso espacial que representa actualmente la máxima expresión mediática y comercializada de la emocionalización del espacio y, en esta misma línea, persigue construir, per se, identidades territoriales de lugares (place branding), de destinos (destination branding), así como un discurso identitario y emocional propio derivado de la simbología, del valor y del trabajo específico con el discurso intangible del paisaje (landscape branding) [5] El landscape branding representa la explotación del poder comunicativo del paisaje, trasladando determinados valores de identidad, personalidad y distinción hacia un proceso global de configuración de una imagen de marca territorial.

Fig. 1. National Travel. Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm. 2016
Fig. 2. Recreation. Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm. 2016

Tras considerar las posibilidades artificiales de disfrute del paisaje, merece la pena analizar la posibilidad de encontrar nuevos paisajes de lo sublime. Nos encontramos en un tiempo y contexto determinado en el que, según Bodei, lo sublime ha migrado hacia lo histórico y lo político; la competición, los nuevos personajes míticos e incluso la guerra, aquellos acontecimientos que suceden en la Tierra y que producen miedo y admiración. Debemos ser conscientes del grado de participación que tenemos dentro del entorno que nos rodea, cuestionar cómo participamos de su modificación y cosificación. Somos turistas, espectadores y compradores ociosos, pero debemos disfrutar de la experiencia inolvidable y prometida para poder ser conscientes de cómo se articulan nuestros paisajes prefabricados y ser capaces de generar alternativas que nos aproximen a un disfrute más completo, natural e individualizado.

A través del proyecto pictórico En la Cima del Paisaje investigamos sobre la estética y el halo de lo sublime. Lo potencia y lo desdeña, lo presenta con ironía, pretende acercar al espectador a consumir el paisaje tanto a nivel de mercado como a través de establecer diálogo con la más diminuta piedra del bosque. Genera miradores hacia el paisaje del pasado, pero también del presente y de un inminente futuro y se intenta poner al espectador en situación de cuestionarse su propia actuación en el territorio.

2.1. National Park, DIY Nature y Scenery. Aportaciones desde la pintura

El hombre ha tenido miedo de la naturaleza, luego ha querido comprenderla, ordenarla, domesticarla, más adelante la ha despreciado y finalmente, a punto de extinguirla, quiere recuperarla con una nostalgia poco realista [6].
Como hemos venido mostrando, los espacios que antes eran contemplados a la vez con temor y cierto placer han pasado a ser telones de obligada felicidad.

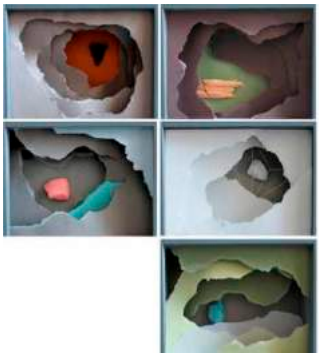


Fig. 3. Mountain concept. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm. 2016.
Fig. 4 e 5. Vista cenital de cinco piezas de la serie Scenery. 24 x 17 x 8 cm c/u. 2016; Microcaves Scenery. Póster de la obra a modo de folleto publicitario. Ilustración digital.

Acciones tan simples como desplegar nuestra manta de picnic en mitad de un paraje natural abarrotado de domingueros son señales claras de hasta qué punto ese escenario ha sido preparado y dispuesto para nuestro disfrute "en contacto con el medio". National Park (figs. 1, 2, 3) hace referencia a los parámetros que articulan el marco donde estos procesos se desarrollan. Esta serie pictórica nos sitúa ante las escenografías de
las que los propios espacios naturales forman parte. Se produce a
través de la superficie bidimensional de la pintura un viaje hacia el lugar donde ficción y realidad acaban uniéndose mediante elementos dispares para generar un icono común.

La serie Scenery, por su parte, habla de un elemento tan común en la cultura popular del viaje y la recolección de recuerdos como es el souvenir. Con la intención de abordar al mismo tiempo la cosificación de grandes superficies de espacios naturales y el enorme mercado que éstos generan a partir del turismo y la venta de pequeños testigos del viaje, Scenery se vale del estereotipo para generar una serie de paisajes en miniatura. La obra se manifiesta en forma de piezas tridimensionales que, a pequeña escala, y dentro de una caja de madera reproducen fragmentos de paisajes "de lo sublime" llevándolos al plano de lo estético, lo decorativo y lo tangible, valiéndose de las pautas y estrategias de comercialización y marketing con un marcado carácter irónico (fig. 4). Una serie de complementos publicitarios respaldan la

obra y potencian su carácter de souvenir "sucedáneo" de paisaje con enunciados como "Paisajes Sublimes para Llevar" (fig. 5).

DIY Nature (fig. 6) vuelve a presentar el paisaje en pequeñas cajas tridimensionales, pero en esta ocasión éste está incompleto. Por medio de la colocación de una serie de piezas que el pack contiene, el espectador o consumidor tiene que generar su propio paisaje sublime, a modo de manualidad o maqueta Do It Yourself aunque sin un manual que explique la posible disposición de los elementos, dejando de esta

manera vía libre a que la intuición de quien dialoga con el paisaje no se vea sujeta a las pautas que estipula el mirador o el folleto publicitario.

3. Conclusiones

Hemos intentado demostrar con este texto que el concepto de lo sublime en nuestra sociedad ha cambiado y el reconocimiento del paisaje capaz de conmovernos y hacernos reconsiderar la dimensión de lo humano en el complejo engranaje de lo natural se ha desplazado en relación al origen del concepto y a su reconocimiento en la práctica artística.

Entendemos el paisaje como una construcción intuitiva en la que participan numerosos factores individuales y colectivos, y la producción artística puede aportar diferentes puntos de vista que nos ayuden a vivir el paisaje como una experiencia más rica y compleja. Entenderlo como un bien de consumo pone en peligro la experiencia significativa del mismo poniendo en juego estrategias que banalizan nuestro entorno, codifican nuestro comportamiento y lo convierten en un simulacro donde es difícil distinguir la realidad de la ficción.

En este contexto es interesante la definición del concepto "desublimación" -como la desaparición de aquella fuerza de la naturaleza hostil que escapaba del control humano, y que hoy en lugar de temerse se manipula- para referenciar y comprender aquellos lugares, en su día majestuosos y sobrecogedores, que hoy hemos acomodado para nuestro confort y que consideramos asumidos colocando su reproducción en miniatura en nuestra estantería.

Tanto el paisaje como su percepción y los infinitos modos en los que éste puede ser representado –o consumido- es un universo extenso en el que debemos seguir reflexionando y cuestionando y al que debemos seguir dando forma mediante el arte y la experiencia.

Fig. 6. Pieza montada de una de las cajas DIY Nature. Madera, lino pintado y alambre. Medidas variables. 2016.

Referencias

VALÉRY, P.: Miradas al Mundo Actual. Losada, Buenos Aires (1954)

BODEI, R.: Paisajes sublimes. El hombre ante la Naturaleza Salvaje. Ediciones Siruela, Milán (2008).

AUGÉ, M.: El Viaje Imposible. El turismo y sus Imágenes. Tedisa, Barcelona (2008)

PALLASMAA, J. Los Ojos de la Piel. La Arquitectura y los Sentidos. Gustavo Gili, Barcelona (2006)

NOGUÉ, J. Paisaje y Comunicación: El Resurgir de las Geografías Emocionales. En: Teoría y paisaje. Reflexiones desde miradas. Observatorio del paisaje de Cataluña. Luna, T., Valverde, I. p. 34. Barcelona (2010)

WAELDER, P.: Más allá del Paisaje. En: Metapaisajes, Catálogo de Exposición. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca (2007)

MODERNIDAD - POSTMODERNIDAD NUEVA ABSTRACCIÓN

~ Alba Fandiño ~

Doctoranda de la Universidad de Vigo, Departamento de Pintura,
Miembro del Grupo de Investigación Interdepartamental Modo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España
albafandi@uvigo.es

Keywords: abstracción, arte procesual, deconstrucción, modernidad, postmodernidad.

Abstract

Las diversas problemáticas y motivaciones relacionadas en torno a los aspectos estéticos de la denominada "nueva abstracción", toman como punto de partida tanto las delimitaciones como las perversiones de los conceptos de Modernidad y Posmodernidad; mostrando cómo estos influyen en la acepción y la recepción estética de la obra. Para ello, los ejes deconstructivos de la obra abstracta y el modo en que ellos conforman los cimientos de la abstracción contemporánea, nos acercarán al sedimento pictórico del arte procesual, en donde haremos un mapeado, junto con la visualización de obras de arte y testimonios de artistas en aclamadas exposiciones internacionales. Intentaremos realizar una re-lectura de las aspiraciones sociales de la vanguardia y con ella de los –ismos en esta serie de imágenes que muestran una dislocación tomando como deconstrucción la Modernidad. Así, el discurso metafórico ya no cobra sentido tal y como lo tenía para Hegel. Existe un desplazamiento del significante y de los significados, hasta unos símbolos artísticos que no guardan significación real o una lectura unívoca posible al presentarse unos al lado de otros. Esta adopta pues un carácter multidireccional. Analizaremos los neo-expresionismos europeos, especialmente a partir de los años ochenta como un nuevo símbolo, un arte en el que proceso pictórico marcaría una vez más la

vuelta a la encarnada figuración. En la Modernidad por más que intentemos no seríamos capaces de imitar a través de la máquina de la visión que se presenta como quebrada, conquistando tanto el suelo como el muro. El lienzo y el proceso muestran su resistencia a ser vistos. Es esta pintura, tan natural (no naturalista) del expresionismo abstracto y el neo-expresionismo, la que igualmente socaba su pretensión de mímesis al situar el referente abstracto dentro de un lenguaje figurativo. Los artistas de la nueva abstracción de comienzos del presente siglo son los herederos por un lado de los planteamientos de la modernidad a los que han añadido una exploración en los medios procesuales practicados por las vanguardias y una investigación en los procesos de impresión, especialmente de la serigrafía.

1. Introducción

La imagen simulacral en la era del descontento [Barthes,1980] ha acuñado afijos tales como neo-, post-, trans-, intentado hacer una re-lectura de las aspiraciones sociales de la vanguardia y con ella de los -ismos. Esta serie de imágenes muestran una dislocación, en donde no es posible una lectura unidireccional, unívoca, que toma como deconstrucción la modernidad, su desencanto ante el azar y la desconfianza del saber científico.

La vanguardia era quien había propulsado inicialmente el desplazamiento de la mímesis a través de dichos -ismos. Los recursos plásticos serían ampliados, explorados y llevados a la totalidad de las artes con una sensación de determinismo colectivo e inmediatez que toma su terminología del lenguaje militar y belicoso; factores que conducirían a literatos tales como Baudelaire a rechazar el término por su matiz político, combativo y de uniformidad.

La imagen posmoderna es por definición para Baudrillard, "un simulacro en donde el arte abstracto sería una ruina, una carroña y cartografía" [Baudrillard, 1978], así el discurso metafórico ya no cobra sentido tal y como lo tenía para Hegel, ni la "originalidad" o la naturalidad cabida, entendida esta como un término confuso. Existe un desplazamiento tanto del significante como de los significados [Baudillard, 1978] hasta unos símbolos artísticos que no guardan significación real o una lectura unívoca posible al presentarse unos al lado de otros. La lectura adopta pues un carácter multidireccional. Para algunos críticos y angloamericanos la posmodernidad sería un peldaño o escalafón más de la modernidad.

2. Neoexpresionismo y Expresionismo Abstracto

En los neoexpresionismos, esta deconstrucción del sufijo -ismo, especialmente a partir de los años ochenta, aparece de la mano de una serie de exposiciones que recalcan el nuevo símbolo, un nuevo arte para este momento y en el que proceso pictórico marcaría una vez más la vuelta a la encarnada figuración, denostada por Greenberg en su rechazo hacia Baselitz, aquella donde el color estaba en los cuerpos, que para Ponty son ahora y se convierten también en oscuros y grises; fragmentos aniquilados en una confusión de gestual que podemos ver y que sólo pueden entenderse como consecución de una perpetua inmediatez.

En la modernidad por más que intentemos no seríamos capaces de imitar a través de la máquina de la visión que se presenta como quebrada [Balzac, 1987], que conquista tanto el suelo como el muro, puesto que esta ya no es un dispositivo óptico, sino que se ha vuelto impenetrable, táctil como un pared de acumulación se sustratos y sedimentos. El lienzo y el proceso muestran su resistencia a ser vistos [Georges Didi- Hubernan, 1987]. Es esta pintura, tan natural (no naturalista) del expresionismo abstracto y el neo-expresionismo, igualmente socaba su pretensión de mímesis, al situar el referente abstracto dentro de un lenguaje figurativo [Donald. B Kuspit, 1983]

La crítica americana, especialmente atenta a estos movimientos desde el núcleo de Artforum, con su defensa e internacionalización, perfila al neoexpresismo como la rebelión del artista que habla en la lengua propia convertida en un regionalismo, aquella lengua madre que se le ha intentado quitar y la cual no puede ya pronunciar. Esta pronunciación se produce desde las entrañas. Así Kiefer, Schnabel, Baselitz, Dokoupil, intentarán construir más allá de sus fronteras por necesidad, expansión e internacionalización, aquello que había hecho antes el expresionismo abstracto americano al reconstruir la vieja y cansada Europa.

Recordemos la dura crítica que sufre Jackson Pollock junto con otros artistas cuando representa el Pabellón Americano en la Bienal de Venecia, dada la incomprensión por parte de la crítica y del público a la hora de establecer una línea histórica con respecto al arte norteamericano [Greenberg, 2007].

Si el contenido social del arte moderno intenta ser defendido a con la pureza en su medio, la revisión de la historia y una lengua panteísta, es incipiente ver como en la posmodernidad, se incluirían en las mismas exposiciones a artistas de diferentes generaciones, tres o cuatro generaciones anteriores y con

representantes tan distantes pero tan cercanos como Warhol o Cy Twombly [Christos M. Joanchimides y Normal Rosenthal, 1982, 9]. La posmodernidad se muestra de esta manera como una cara más de la modernidad que pasará a ser revisada y deconstruida.

3. Nueva Abstracción

La nueva abstracción, que surge en torno a una serie de artistas americanos nacidos a mediados los años 70 tiene su núcleo en Nueva York, concretamente en Manhattan, cursando estudios la mayoría de ellos en Yale (Dan Colen, Aarong Young, Kristen Baker, Elizabeth Neel, Sterling Ruby, Tauba Auerbach, Gleen Ligon) [Buchloh, 1982].

Son los herederos por un lado de los planteamientos de la modernidad; el mito, la condena, la preferencia por la ciudad, el desencanto de vivir, a los que han añadido una exploración en los medios procesuales practicados por las vanguardias y una investigación en los procesos de impresión, especialmente por medio de la serigrafía, practicada por Andy Warhol. De él tomarán como referencia la exploración de técnicas de impresión y de reproducción la imagen con materiales desechables, inmediatos y que guardan una estrecha relación con el universo de lo cotidiano.
Si para Barthes, el artista de derecha se distanciaría del artista de izquierdas al intentar construir una serie de mitologías e imponerse a ellas al tiempo que radica en su carácter de burgués, aquella es la vanguardia ante la que Greenberg parece luchar, pero que no es más que un callejón sin salida que le conduce a su última entrevista, al manifestar su rechazo frente a sus posturas críticas inicialmente próximas al comunismo [Greenberg, 2003].

En la importancia de la cita posmodernista el cruce va ocultando su sentido y es altamente marcado por Kosuth o Polke: "desde la parodia hasta el pop" iniciada por los juegos de ajedrez de Duchamp, que intentan reemplazar la pintura retiniana y ponerla al servicio de la mente, en donde se muestra como inactivo al artista, que no suele ser visto mientras está inmerso en el proceso. El expresionismo, al igual que Duchamp, en su pretensión de rechazar lo ilustrativo, cae en su propia trampa [Greenberg, 2003]

Fig. 1. Dan Colen trabajando en su estudio de Nueva York. Imagen Digital, 2016.
Fig. 2. Martha Holmes, Jackson Pollock en su estudio. Fotografía, 1949.

Referencias

AA.VV. (1985). *German art in the 20 th Century-painting and sculpture, 1905-1985*. London: Prestel-Verlag.

BARTHES, R. (1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

BAUDELAIRE, CH. (1999). *Mi corazón al desnudo y otros escritos póstumos*. Valdemar.

BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

BUCHLOH, B.A.D. (1982). Parody and Appropiation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke, *Artforum*, Marzo, Nueva York.

COLEN, D. (2016). *Dan Colen painting in a flower painting* [Imagen]. Recuperado de http://myartguides.com/exhibitions/dan-colen-when-im-gone/

DIDI-HUBERMAN, G. (1987). *La pintura encarnada. Seguido de la obra maestra desconocida de Honoré Balzac*. Valencia: Pretextos, Universidad Politécnica.

FALCONER, M. (2015). *Painting beyond Pollock*. London: Phaidon.

GREENBERG, C. (2003). *Late Writings*. University of Minnesotta Press.

HOLMES, M. (1949). *Jackson Pollock working in his studio* [Imagen]. Recuperado de http://www.gettyimages.es/

Jeffrey Deitch Projects, (2008). Substraction. Los Ángeles, California. Recuperado de http://www.deitch.com/archive/substraction

JOACHMIDES, C.M; Rosenthal, N. (1982). *Zeitgeist*. Verlag Frölich & Kaufmann, Berlin.

KUSPIT, D.B. (1983). Acts of Agression: German Painting Today, Part II. *Art in America*, N.Y.

KUSPIT, D.B. (1983). Flak from the Radicals': The American Case. Against Current German Painting. USA and München: Auss.-Kat.

NUEVAS FORMAS DE PINTAR. MARLON DE AZAMBUJA Y LA TRANSFORMACIÓN PLÁSTICA DEL ESPACIO URBANO

~ Ana Ruiz Abellón ~

Doctoranda Universidad de Murcia. Facultad de Bellas Artes
(ana.ruiz9@um.es)

Keywords: campo expandido; espacio urbano-espectador-obra; pintura-escultura- arquitectura

Abstract

En relación al tema-marco del congreso: la pintura y la investigación, desarrollo mi discurso sobre la expansión de la pintura hacia el espacio urbano y su hibridación con otras disciplinas artísticas, poniendo como ejemplo el proyecto "Potencial escultórico" del artista brasileño Marlon de Azambuja. En esta intervención el color, que es característico del género pictórico, delimita el espacio que ocupa y conecta a los elementos arquitectónicos del espacio tridimensional de la ciudad, rompiendo así los límites formales que definían al medio pictórico. La pintura, pues, se aleja de la tradición de la Academia y se expande hacia otros géneros como la escultura y la arquitectura, además de desplazarse al espacio externo de la sala de exposiciones o de los museos para relacionarse con el espectador y la ciudad. Así se puede ver en el citado proyecto del artista.

Introducción

Con esta investigación nos acercamos al espacio de la ciudad de manos del artista brasileño Marlon de Azambuja (Sto. Antônio da Patrulha (Brasil), 1978). El artista trae a su nueva residencia en territorio español

todo un gran bagaje cultural y artístico de su país natal desde donde mira hacia Europa por medio de: sus estudios de danza folclórica siciliana del siglo XVIII en el Centro Edilson Viriato y, del aprendizaje con un artista local contemporáneo, en su ciudad natal.
Azambuja llega a España en 2005 tras un intento fallido de alcanzar otros territorios europeos como Inglaterra y Francia. Madrid lo acoge, pero también se lo pone difícil en el terreno artístico puesto que en un primer momento no le reconoce su currículum artístico desarrollado en Brasil. Azambuja se enfrenta por tanto a un nuevo país, a un nuevo lugar, con un bagaje cultural, en parte, distinto del suyo. El artista queda impactado ante los auténticos dinosaurios arquitectónicos que conforman las ciudades europeas, incluyendo Madrid, y lo incorpora a su gusto y percepción única del espacio urbano en general y de la arquitectura en particular. Esta combinación de elementos enciende la llama plástica del artista y es a partir de ese momento cuando surgen los proyectos cuyo tema principal gira en torno a la ciudad y el espacio, destacando dentro de ellos el de Potencial escultórico (2008-2012), objeto de estudio de esta ponencia.

1. La expansión de la pintura hacia el espacio tridimensional de la arquitectura

Con el inicio del siglo XX se hace más notable el cambio de paradigma de la pintura. La pintura tradicional no muere con los movimientos rupturistas del collage cubista, la pintura del color field o la pintura all-over, sino que se redefine a lo largo de la historia del arte, afirma Rosalind Krauss(1); una historia que se dispone como un árbol genealógico y no de la forma lineal que tradicionalmente conocemos. Así pues, la pintura deja de estar bajo el condicionante de su medio y explora nuevos campos que van más allá de la planitud del soporte y de la idea de marco, en definitiva, más allá de los medios que la definen como una disciplina artística; la pintura de Academia toma un nuevo rumbo gracias a los collages cubistas, los pintores del color-field, o los expresionistas abstractos que aumentan considerablemente el formato de la obra con su pintura all-over, descentralizando la mirada y la

actitud del espectador frente al cuadro. Ya no podemos hablar de categorías "puras" como decía Greenberg(2), definidas por las limitaciones de su medio; ya no podemos hablar de pintura o escultura pura.
La pintura, por tanto, rompe con la tradición y aplica la lógica inversa (el campo expandido) en una época de nuevas experimentaciones y tecnologías. Ya no se define a partir de las limitaciones de su medio sino que se abre a influencias conceptuales y formales de otras disciplinas como por ejemplo, la arquitectura y la escultura. La pintura, pues, adquiere un carácter centrifugo e invade el espacio que rodea a la propia obra; la pared se llena de color y posteriormente se extiende hacia suelo y techo para invadir el espacio tridimensional propio de la escultura y la arquitectura. El espacio proun (1923) de El Lissitzky es un buen ejemplo de esta situación donde la pintura ya no se dirige sólo a la retina, sino que da cuenta de la experiencia espacio-temporal entre ella y el espectador, en un medio que ya no es plano sino tridimensional. Así pues, la sala de exposiciones se llena de color y formas abstractas que ya no aluden a la realidad y que se aproximan hacia otros ámbitos e incluso hacia otros medios de expresión como el espacio público. Intervenciones, performances, etc., son generadas por los artistas tanto en el taller como en el propio espacio público, conformando un obra con característica de site specific, puesto que el artista atiende a factores externos, del entorno, como la topografía, la arquitectura, la etnografía, la cultura, la memoria histórica, etc. Así pues, con estas intervenciones, los artistas permiten que el público ajeno al circuito de las galerías y museos, puedan acercarse e interactuar con la obra de arte.

2. El caso de Potencial escultórico

La pintura se abre como hemos dicho anteriormente hacia otras influencias informales y conceptuales como por ejemplo, las de la escultura; una disciplina que se deshace de su tradicional carácter monumental y de su pedestal para acercase al suelo y a la persona. La pieza se debe recorrer e interactuar con ella, ya sea con la mirada, con el tacto o con ambos sentidos para poder conocerla en su totalidad, y así ocurre con Potencial escultórico. Azambuja genera esta

serie de intervenciones a los pocos años de su llegada a España, convirtiéndose además en el tema central de su producción artística desde 2008 a 2012 (tiempo en que desarrolla la producción de Potencial escultórico). El artista consigue con estas intervenciones un equilibrio entre pintura y escultura a razón de que genera tanto volúmenes y ocupa el espacio, como también sus obras poseen unas cualidades cromáticas que envuelven a la pieza con una plasticidad que no es propia de la disciplina escultórica.

Este equilibrio entre disciplinas se puede ver en la obra de Helio Oiticica titulada Núcleo, del año 1960 (ver fig.1), que Azambuja toma como referente artístico en este proyecto. Oiticica es un artista destacado del movimiento neoconcreto brasileño que ya en la década de los 60 y en paralelo al movimiento minimalista que se gestaba en Europa y Estados Unidos, producía obras que se acercaban al público y que necesitaban de él para entenderlas en su totalidad. El espectador, recorría asombrado los grandes volúmenes hipergeometrizados y de colores saturados (principalmente primarios y secundarios) que Oiticica asentaba en el espacio externo, dejando atrás el espacio cerrado del interior de las galerías, museos y salas de exposiciones. Azambuja trabaja con un material económico y banal como es la cinta de embalar, con la que juega, gracias a sus colores primarios, a crear volúmenes a partir del espacio que envuelve y conecta determinados elementos arquitectónicos de la ciudad como fuentes, farolas, bancos, etc. Se apropia de una parte del lugar, con la finalidad de intervenirlo plásticamente con piezas que tienen carácter site specific. Azambuja se asienta e interactúa con el lugar, con su espacialidad y con el entorno que lo define propiamente, alejándose así de la mera relación formal que buscan los artistas que trabajan las intervenciones para el espacio público en el ámbito de su taller.

Para el artista, estos espacios que interviene no son meros lugares, desprovistos de historia y que pertenecen a un único mandatario como puede ser el Alcalde o el Presidente del territorio; por el contrario, piensa que le pertenecen, en parte, porque puede transitar e interactuar en y con ellos. Le pertenecen a él, pero también pertenecen a todo aquel que transite por ese lugar, y eso es lo que reivindica y manda como mensaje intrínseco con el proyecto Potencial

Fig. 1. Hélio Oiticica (1960). Núcleo
Fig. 2. Marlon de Azambuja (2009). Potencial Escultórico. Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano

Fig. 3. Marlon de Azambuja (2010). Potencial Escultórico. Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano
Fig. 4. Marlon de Azambuja (2008). Potencial Escultórico. Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano

escultórico. El espectador se convierte en una pieza esencial para que la obra adquiera su pleno sentido, según afirmó el propio artista en una entrevista de 2014 para el periódico digital El Cultural (3). Además el espectador-transeúnte puede interactuar con las obras, mirándolas, tocándolas e incluso, si lo considera necesario, puede destruirlas, ya que éstas además de hibridarse en cuanto a características formales, entre lo escultórico, pictórico y arquitectónico, pretenden señalizar un lugar concreto del espacio urbano-arquitectónico; marcar o interrumpir en ocasiones el sentido lógico del recorrido por el plano urbano (ver fig.3); dibujar un espacio que consideramos vacío a simple vista pero que envuelve a los elementos urbanos; y añadir una nota disonante y/o mimetizarse con el cromatismo del entorno, es decir, con la gama cromática de la urbe y de sus elementos arquitectónicos (ver fig.4).

3. Conclusiones

Por todo ello, se puede corroborar que el Arte se encuentra en pleno siglo XXI inmerso en este nuevo hito que es el campo expandido, donde las disciplinas artísticas y no artísticas se hibridan para formar obras únicas dentro del mundo del arte. Considero pues, a modo de conclusión de la investigación, que Potencial escultórico, es un claro ejemplo de esta evolución en cuanto a investigación artística a razón de una evolución de la pintura; Azambuja obtiene con el volumen y el color saturado y primario de las cintas de embalaje unas piezas híbridas que mantienen el equilibrio entre pintura, escultura e incluso arquitectura. Estas obras, se despliegan en el espacio urbano a todo color con la intención de hacerse notar frente al frío y gris entorno de la ciudad.

Azambuja se acerca pues, con estas piezas sin pedestal y que ocupan e incluso interrumpen el recorrido habitual del transeúnte, a un público fuera del entorno de la galería y del circuito del arte, y al que le pertenece dicho fragmento del espacio urbano, aunque éste no sea consciente de ello. Potencial escultórico dibuja un espacio invisible para el espectador, pero que sin embargo y como hemos dicho, le pertenece; en definitiva, un simple gesto o trazo plástico que el artista realiza con cinta de embalaje, pero que conecta y da un sentido lógico tanto a la

arquitectura y geometría del lugar como a los elementos arquitectónicos (como por ejemplo el mobiliario urbano) que lo componen.

Notas

1. Citado en Fernández, A.: Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura. Arte & Estética Fernández, Madrid (2009).
2. Greenberg, C.: Arte y cultura: Ensayos críticos (1a ed.). Paidós Ibérica, Barcelona (2002).
3. El Cultural, http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marlon-de-Azambuja/5828

Referencias

El Cultural, http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marlon-de-Azambuja/5828

FERNÁNDEZ, A.: Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura. Arte & Estética Fernández, Madrid (2009)

FERNÁNDEZ, A.: Pintura site. Dardo, Santiago de Compostela (2014)

GREENBERG, C.: Arte y cultura: Ensayos críticos (1a ed.). Paidós Ibérica, Barcelona (2002)

GUASCH, A. M.: El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Editorial, Madrid (2007)

KRAUSS, R.: La escultura en el campo expandido. En Hal Foster (ed.). La Posmodernidad, pp. 59-74. Kairós, Barcelona (1985)

MADERUELO, J.: Arte público: Arte y naturaleza. Diputación de Huesca, Huesca (2000)

MADERUELO, J.: La idea de espacio en el Arte y la Arquitectura Contemporáneos 1960- 1989. Akal, Tres Cantos (2008)

MOURE, G.: Creación plástica en el espacio urbano. En Javier Maderuelo (Ed.), Arte público: naturaleza y ciudad, pp.99-112, Fundación César Manrique, Taro de Tahiche (2001)

PIZARRO, E.: Algunas reflexiones en torno al Arte público. Alpanpam. Espacios para el Arte, (no0), 6--12 (2005)

EM MONTAGEM

~ Analice Campos ~

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal
analicecampo@gmail.com

Keywords: Paisagem, memória, pintura/desenho, simulação.

Abstract

«Paisagens Forjadas» é um projeto que se desenvolve num espaço de investigação que abrange nomeadamente a pintura e o desenho e equaciona o lugar da paisagem, um dos antigos géneros da história da pintura, no contexto da produção artística contemporânea. A recorrência à história da pintura, por intermédio da paisagem, não propriamente como reativação de um género ou como um posicionamento revivalista, serve apenas como ponto de partida para uma estratégia que pretende explorar as possibilidades da criação de imagens como simulacros da pintura tradicional de paisagem. Os desenhos e pinturas, criados no âmbito deste trabalho, forjam paisagens que estão mais próximas de montagens artificialmente conseguidas, através da recorrência a colagens de imagens memorizadas e desconectadas entre si. Neste processo, em que as imagens surgem do próprio ato do fazer, assume-se o imprevisto como motor de uma constante reativação da pintura/desenho. O desenvolvimento deste projeto exige uma investigação que se processa, por um lado, num plano teórico, que passa pelo estudo sobre a evolução do conceito de paisagem e da produção pictórica correspondente e, ainda, sobre a relação entre a produção contemporânea, ligada a este tema, e o entendimento e sentimento atual acerca daquele conceito. Por outro lado, processa-se num plano que poder-se-ia designar como técnico, na medida em que também é objeto de estudo a associação dos diversos

meios da pintura e do desenho entre si, a interação entre materiais considerados tradicionais e os de produção mais recente e a subversão dos modos de fazer. A montagem está associada ao processo de produção daquelas «pseudo-paisagens», pelo seu carácter fragmentado em camadas discordantes de desenho e pintura e sem continuidade interna, assim como em montagem se encontra o trabalho de campo no âmbito das Artes Plásticas, pelo seu carácter sempre provisório.

1. Introdução

«Paisagens Forjadas» é um projeto desenvolvido nomeadamente nas áreas do desenho e da pintura e tem como pretexto mais evidente a paisagem. Contudo, a escolha deste objeto, a paisagem, esteve relacionada, desde o início, com a necessidade de explorar uma vertente da pintura/desenho que promovesse a gestualidade como tema em si na sua expansividade e que, ao mesmo tempo, valorizasse uma ligação mais forte entre aqueles dois meios das artes plásticas. Ao mesmo tempo, parece ser ainda um desafio voltar a tratar um tema que já foi um género instituído, na história da arte ocidental, e que, ao mesmo tempo, e apesar de tudo, continua a ser recorrente na arte contemporânea, embora segundo novos moldes.

2. Paisagem e pintura

Provavelmente, antes de analisar qualquer posicionamento artístico contemporâneo sobre o tema, e para compreender a sua presença e validade na arte dos nossos dias, torna-se pertinente perceber algumas abordagens mais recentes sobre este conceito, nomeadamente de autores da área da filosofia. A partir do estudo sobre o conceito de paisagem, entende-se, no contexto desta análise, que é possível corroborar com a ideia de que a paisagem é sempre um fragmento, não equivale à natureza, é uma construção cultural e a sua apreciação

estética não depende da representação artística, como quiseram defender alguns autores como Alain Roger.

Apesar dos diversos posicionamentos teóricos atuais sobre o assunto, parece consensual que já não podemos conceber a natureza como alteridade absoluta em relação ao homem, na medida em que esta se encontra cada vez mais humanizada, domesticada e manipulada. E este carácter de coisa manipulada, construída e forjada não deixa de estar presente nas pinturas/desenhos do projeto «Paisagens Forjadas». De igual modo, as propostas contemporâneas, que de alguma forma podem ser associadas a este tema, são também o reflexo desta mudança no entendimento e sentimento em relação à paisagem, para além de comportarem outros questionamentos próprios da produção artística atual.

Do ponto de vista da produção artística em si, esta investigação considera alguns movimentos do séc. XX, e igualmente algumas tendências contemporâneas, mas recua um pouco até finais do séc. XIX, momento em que se considera que a pintura inicia um movimento de aproximação à sua superfície, nomeadamente a partir de Manet, pondo em causa o tradicional espaço pictórico, como janela para uma exterioridade. A paisagem tende a afastar-se progressivamente da natureza, como um todo da qual é fragmento. Segundo Adriana Veríssimo Serrão,(2) a valorização do belo artístico em detrimento do belo natural teorizada por Hegel prepara este afastamento dos temas naturais. Mesmo na pintura de paisagem impressionista, o contacto direto com a natureza está ao serviço de uma interpretação que difere segundo o olhar individual do artista, assim como de uma grande experimentação. Em movimentos posteriores, como o expressionismo, o simbolismo ou o cubismo, a representação da paisagem já não responde, de forma intencional, às convenções tradicionais relacionadas com a perspetiva ótica e geométrica, adotadas pelos pintores entre os séc. XV e XVIII, e tendem a acentuar a bidimensionalidade da superfície pictórica.

Esta análise acerca do lugar da paisagem na pintura tem em conta o facto de que, na primeira metade do séc. XX, pelo menos, a pintura, em particular, teve que lidar com diversos anúncios de um fim próximo. Aliás, a este propósito, Meinhardt(3) afirma ter sido sob a ameaça do fim da pintura (ameaçada pelo aparecimento da fotografia, das novas técnicas de produção industrial ou do ready-made) que, no modernismo, esta construiu o seu próprio projeto de autorreflexão e de auto-análise, pondo-se sistematicamente em causa.

De facto, acreditando-se ou não numa morte anunciada, a pintura se reinventou, não morreu de todo e sobreviveu, e a paisagem como pretexto também, mesmo nos momentos considerados mais críticos para a tradicional pintura de cavalete,(4) que coincidem, em alguns casos, e segundo alguns autores, com um posicionamento abstracionista, como por exemplo o projeto de Malévitch, e as suas composições suprematistas, ou de Rodtchenko, com as suas monocromias. No entanto, ao mesmo tempo, podemos verificar que houve momentos de igual radicalidade em propostas onde existia, pelo contrário, a presença da narratividade, do tema ou da expressão figurativa, incluindo a paisagem, por exemplo, no seio do movimento dadá ou do surrealismo, em que é assumida a pretensão de abalar alguns pilares da pintura e da arte, como a noção de autoria, o questionamento do próprio conceito de obra de arte, a função simbólica da representação ou a pintura como resultado da manualidade.

Aos anúncios de morte, a pintura foi respondendo com novas abordagens, muitas vezes fruto dos próprios movimentos que mais a questionaram. Por exemplo, se, e já na segunda metade do século passado, com o minimalismo, a pintura tendia para uma monocromia de certa forma impessoal, partindo muitas vezes de materiais industrializados e anulando a marca da manualidade, por outro lado, estendeu-se às três dimensões e esta hipótese de expansão para fora do quadro em direção ao espaço do observador possibilitou outras abordagens para a pintura (veja-se *Jardin d'Hiver*, de finais dos anos 60, de Dubuffet, Fig. 1). Se, com a arte conceptual, houve a pretensão de

desmaterializar o objeto artístico, por outro lado, o próprio questionamento do tradicional espaço expositivo ou a abertura para o uso de materiais não convencionais e efémeros, que este movimento explorou, entre outras abordagens, também permitiu novas possibilidades de intervenção artística, como é o caso das propostas da *Land art*. E aí a própria paisagem se transforma em objeto moldável ou oferece matéria para a criação de muitas obras.

Enquanto que para alguns artistas, já nos anos 60 e 70, a pintura tinha-se tornado inviável, para outros ela era inviável somente como portadora do idealismo característico da arte moderna, e Gerhard Richter (um pintor paradigmático de finais do século passado e ainda ativo) é um exemplo destes últimos. Richter pretende abordar a pintura como algo desligado de qualquer idealismo, essência e expressividade subjetiva, assim como de qualquer estilo enquanto marca pessoal e tridimensionalidade imaterial. Pinta as suas paisagens a partir de fotografias, muitas vezes com o auxílio de um projetor porque acredita que assim a realidade não é apreendida, como acontece quando se desenha à vista, situação em que é necessário pensar em composição, perspetiva, proporção, etc. Com o projetor pretende reproduzir a realidade de forma mecânica e esbate a imagem da paisagem como se fossem fotografias desfocadas, com o intuito de abolir um estilo pessoal único e a expressão emocional. No caso, a paisagem, ou de forma geral, a representação é apenas um pretexto para a pintura.

Na realidade, a paisagem na pintura não tem que remeter necessariamente para uma emotividade inerente ao sujeito pintor, muito menos efetivar a representação, através da ligação a uma realidade exterior a si própria, mesmo em representações aparentemente figurativas, nem tem que conter nenhuma transcendentalidade, nenhum absoluto ou ideal. Se o movimento já referido de aproximação da pintura à superfície, da primeira metade do séc. XX, ainda podia contar com tais fatores, sensivelmente nos anos sessenta, havia autores, como Richter e pintores da pop, que pintavam sem nenhuma pretensão de profundidade ou expressividade subjetiva (ver Fig. 2).

Fig. 1. Jean Dubuffet, 1969-70, Jardin d'hiver, époxi sobre poliuretano, 5 x 10 x 6 m.
Fig. 2. Gerhard Richter, 1968, Corsica (Sun), óleo sobre tela, 86 x 91 cm.

3. Paisagens sem natureza

A pintura pode ser entendida, para alguns autores e no contexto do projeto «Paisagens Forjadas», simplesmente como uma película ou superfície e, embora sempre ilusionística e portadora de uma multiplicidade irresolúvel de sentidos é, tal como Richter afirma, a «criação de uma analogia do não observável»,(5) da realidade inacessível por detrás da aparência. Baudrillard, na sua obra «Simulacres et simulation», defende que a simulação é o novo paradigma da pós-modernidade: a imagem, como simulacro, dissimula que não existe nada por detrás de si mesma.

O projeto «Paisagens forjadas» assenta, assim, num exercício de progressiva fuga à necessidade de representação da realidade visível, visto que a paisagem é considerada como imagem de si mesma. Por outro lado, não há a presunção de associar a pintura à qualquer transcendentalidade ou ao conceito de sublime, por exemplo teorizado por Kant na sua «Crítica da Faculdade do Juízo», e associado a muitas representações de paisagens, mesmo atuais, como a interpretação contemporânea deste tema por Michael Biberstein. A paisagem é aqui considerada como objeto construído, manipulado e não natural; é aquilo que designo como «pseudo-paisagem». Não pretende ser o refúgio de sentimentos ou emoções, nem tem em conta as tradicionais convenções da pintura, como a criação de ilusão, através de artifícios que simulam a profundidade, as relações naturais entre luz e sombra, as cores que se aproximam da natureza ou a perspetiva.(6)
Partindo do pressuposto de que estamos, em princípio, em contacto com uma quantidade infindável de imagens, através dos mais diversos meios de divulgação, tem-se em consideração que a mente já se encontra saturada com tal abundância de informação (Didi- Huberman denomina estas sociedades de «povos sobre-expostos»)(7), de modo que é a memória que funcionará como base de dados para a criação destas «pseudo-paisagens». O que se vai buscar como referente são, antes, fragmentos de imagens memorizadas, um material que, na maior parte das vezes, não fornece a nitidez e a clareza que os outros meios

palpáveis, se assim se pode dizer, permitem. Porém, é justamente este caráter incompleto, desvanecido e inconclusivo da matéria memorizada que interessa, já que as supostas paisagens, criadas com tinta e materiais riscadores, também acontecem de forma descontínua e ambígua (ver Fig. 3).

O processo de construção destes trabalhos assemelha-se ao corte e colagem de imagens mentais, descarregadas na tela ou no papel e conjugadas sem considerar premeditadamente o nexo da composição tradicional da paisagem como tema da pintura e do desenho. Os gestos descontínuos que fragmentam a imagem em espasmos de paisagens dissonantes, que não se encaixam e não têm sequência, são também resultado deste intuito de construção por colagem aleatória: os gestos são díspares, a pintura do fundo não se encaixa com o desenho posterior, as diversas partes da suposta paisagem não têm continuidade, de modo que a composição final pode, muitas vezes, sobreviver em outra posição que não a exposta. A própria ilusão de tridimensionalidade sugerida em algumas áreas do desenho, que é realizado por cima da pintura inicial, é constantemente interrompida: ou pelo ruído causado pela pintura de fundo ou pelas súbitas mudanças de direção no mesmo desenho, o que provoca, neste último caso, perceções contrárias em simultâneo. Este efeito é notório na «Pintura#17» (Ver Fig. 4), nomeadamente quando observamos o elemento central, que tanto recua em profundidade, como avança para fora da tela.

É nesta tensão dialética — entre o desenho e a pintura, a linha e a mancha, a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, a superfície e a profundidade, a cor e a monocromia dos traços, a imagem da representação e a representação da imagem paisagística — que o trabalho de atelier se processa, dando lugar, finalmente, a uma terceira realidade que não anula as anteriores, mas as supera, incluindo-as. O olhar do observador vagueia, entre a pintura bidimensional e plana do fundo e as ilusões interrompidas de profundidade, insinuadas aqui e ali pelo desenho posterior, vacilando em várias direções, como se fosse a

Fig. 3. Analice Campos, Pintura#23, 2016, óleo e barra de óleo sobre tela, 165 x 175 cm.
Fig. 4. Analice Campos, Pintura#17, 2015, óleo e carvão sobre tela, 120 x 100 cm.

lente de uma câmara fotográfica que procura a focagem, sem no entanto focar. A este propósito, poder-se-ia fazer referência ao conceito de moving eye (8) que Gombrich desenvolve em oposição à situação de estaticidade de um ponto de vista único e fixo, herdeiro das convenções da perspetiva.

O processo de construção destas pinturas/desenhos conta, por um lado, com a pintura propriamente dita, em zonas de aguadas, descontínuas e fragmentadas. Nesta fase a pintura remete para uma imagem paisagística, embora com expressão plana, que funciona como constrangimento intencional às etapas posteriores, realizadas com materiais riscadores (intercaladas ou não com tintas sintéticas em spray), na medida em que funciona como uma espécie de ruído de fundo que interfere com a produção da imagem seguinte. De facto, é por força deste incómodo que tal construção se liberta de uma representação expectável. Neste processo, são lançados periodicamente gestos, cuja premeditação se reduz ao mínimo, e que desestabilizam a imagem, obrigando a novas direções.

A associação dos materiais, a princípio específicos de cada um destes meios (no caso, o uso das tintas acrílicas ou a óleo e, ao mesmo tempo, o uso de materiais riscadores, como o carvão sintético, a barra de óleo ou o pastel seco, sobre a tela), dá origem, de igual modo, a um confronto dinâmico entre dois níveis que não se anulam, mas, no conjunto, oferecem uma imagem, que é um todo, embora sempre dúbio. A utilização do carvão sintético, assim como da barra de óleo ou do pastel seco, diz respeito à opção por um modo de execução de tal forma irreversível, que não se coaduna com qualquer hipótese de correção ou emenda. De certa forma, há também, no modo como as pinturas/desenhos são construídos (a pintura precede o desenho), uma certa transgressão da ordem tradicional de execução, em que o desenho é feito geralmente antes da pintura. Por outro lado, alguns trabalhos têm sido executados sobre a tela retangular e ao alto, o que também contraria o modelo horizontal e panorâmico associado, em grande medida, à pintura de paisagem ocidental. O que se consegue no fim é

uma suposta paisagem descarnada e fragmentada, destituída de continuidade em si mesma, onde desenho e pintura coexistem em desencontro, promovendo a instabilidade da imagem.

Notas

1. «A natureza é indeterminada e só recebe as suas determinações da arte: uma terra só se torna na paisagem sob a condição de uma paisagem, (…), da artialização» (ROGER, «Natureza e cultura, pp. 157 e 158).
2. SERRÃO, «A paisagem como problema da filosofia», p. 24.
3. MEINHARDT, «Pintura», p. 7.
4. A propósito da «crise da pintura de cavalete», ver GREENBERG, ***Art and Culture***, pp. 154 e 155.
5. MEINHARDT, «Pintura», p. 72.
6. Entre o séc. XIV e o início do XX, as pinturas eram concebidas tendo em conta a representação da tridimensionalidade ou da profundidade na superfície bidimensional. O arquiteto italiano renascentista Leon Batista Alberti fornece as bases para esta atitude ao estabelecer um paralelo entre o quadro e a vista para uma janela aberta, no seu tratado ***De Pictura***, de 1435 (DAVIES, HEMSOLL, «Alberti», p. 557).
7. Entrevista realizada por Maria Irene Aparício e Susana Nascimento Duarte, em 2010, com Georges Didi- Huberman, publicada no nº 1 da revista Cinema: revista de Filosofia e da imagem em movimento, com tradução portuguesa de Marcela Tavares. Acedida a partir de http://www.raf.ifac.ufop/br/pdf/artefilosofia_11/O_que_torna_o_tempo.pdf
8. Para este conceito ver o texto de Gombrich «Standards of Truth».

Referências

ROGER, Alain (2013). «Natureza e cultura: a dupla artialização». Tradução portuguesa de Paulo Frazão Roberto. In: Serrão, Adriana Veríssimo. (coord.) (2013), *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
SERRÃO, Adriana Veríssimo (2013). «A paisagem como problema da filosofia». In SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da paisagem. Uma antologia*. Tradutores vários. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
MEINHARDT, Johannes (2005). «Pintura: abstração depois da abstração». In, MEINHARDT, Johannes (ed.). *Pintura: abstração depois da abstração*. Tradução portuguesa de Cláudia Gonçalves, Sofia Gomes e Mariana Moreira. Porto: Fundação de Serralves.
GREENBERG, Clement (1989). *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
DAVIES, Paul, HEMSOLL, David (1996). «Alberti, Leon Battista. In TURNER, Jane (coord.). *The Dictionary of Art*. London: Mac Millain Publishers, vol. 1.

GOMBRICH, Ernst H. (1980). «Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye». In *Critical Inquiry*, winter.

A PINTURA ANTES DA PINTURA

~ António Quadros Ferreira ~

Professor Emérito na Universidade do Porto, Coordenador do Projecto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura. Membro do i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Portugal.
antonio.quadros.ferreira@gmail.com

Keywords: pintura incerta, pintura implícita, pintura impensada, pintura de grau zero, pintura de factum est.

Abstract

Na sequência do que tanto Bauman como Danto nos dizem será possível a propositura de reequacionamentos que impliquem novas leituras acerca da pós-modernidade e dos limites da arte contemporânea, e do mesmo modo o questionamento do novo. Assim, a nossa questão central é a da ideia de uma nova possibilidade aberta de pintura: do seu lugar, e do seu enunciado e, principalmente, da sua possibilidade de ser que explica o pintor e que implica a pintura. Contudo, o *lugar* enquanto possibilidade (também) da pintura parece ser o lugar nascente onde tudo existe e onde tudo se manifesta como *futuro-de-um-constructo*, de facto, de uma dimensão autoral maior: a dimensão do pintor que existe, então e desde logo, na consciência de um *donner à voir*. A pintura começará pela *vontade da ideia*, provavelmente. Vontade que permite pensar a possibilidade, da obra, do objecto, do enunciado. Por isso, pensar o *enunciado da pintura*, em instância de uma possibilidade da pintura antes da pintura, implica a existência ou adopção de uma estratégia permanente e total de construção ou de *fábrica*, na acepção de Antoine Perrot. O que implica pensar a pintura, dentro e fora do espaço e do tempo da pintura.

O entendimento acerca do que é ou do que pode ser uma pintura de *grau zero* é o que se relaciona com a emergência do gesto e do desenho. Do gesto que desenha mas que indefine, e do desenho que percorre o gesto mas que abre. Por isso, quando falamos de *pintura antes da pintura*, falamos de *pintura de grau zero*, ou de *pintura que há-de vir*. Por isso, o designado *terreno de ninguém* pode muito bem ser já um nomeado *terreno de pintura*, onde seja possível a pintura ser acontecimento em *estado de aproximação*: *a pintura de grau zero como uma pintura em movimento, como uma pintura em transfiguração, como uma pintura de pintura de factum est*. A pintura, enquanto processo interminável, suscita-nos sempre a construção de uma ideia de mundo, onde a nossa relação com a realidade é a que permite entender a pintura como uma imagem ou quadro de um mundo em construção, em permanente reconstrução. Acresce que a incerteza da ideia de uma pintura é, também, a incerteza de uma possível inexplicitação. Falar destas incertezas é falar do que não se sabe. Mas o simples facto de surgir a necessidade deste falar pode ser por si só uma necessidade de partilhas num território profundamente movediço e absolutamente questionável. Por isso, um ensaio sem certeza(s)? Possivelmente!

Tudo o que é verdadeiro e nobre
tudo o que é justo e puro
tende isso em mente
FL, 4-8

1. A pintura antes da pintura, ou a *pintura incerta*

Esta comunicação pretende apresentar algumas premissas em torno de *territórios híbridos de fronteira* acerca do lugar da pintura, *dentro e fora do seu objecto* e, por isso mesmo, do espaço que pode ocupar na configuração possível em que a sua nomeação permita a pintura ser acontecimento de uma possibilidade: (1) *da pintura sem pintura*, (2) *dos reportórios que se sabem e que não se sabem*, (3) *do paradigma da pintura pensada e da pintura enquanto pensamento de uma instância do fazer*, (4) *da pintura entre consciência da criação e do factum est*, e (5) *da pintura antes da pintura ou pintura de grau zero*. Ensaio livre este, consequentemente, que medita perguntando

perguntas sem respostas imediatas, fáceis ou consensuais. Trata-se, pois, de uma reflexão, que assume a possibilidade da pintura entre o ser (do seu fazer) e o parecer (do seu pensar). Ou, dito de um outro modo, a convicção de que existe, na *pintura antes da pintura*, uma espécie de *grau zero da pintura*, que seria a dos *lugares do incerto*, *do implícito* e *do impensado*. Este *grau zero, finalmente,* poderá ser, com efeito, uma espécie de *terreno de ninguém*, mas que pode ser já o de um *terreno de pintura*.

É nosso desejo a apresentação de situações possíveis mas diversas que, oriundas umas vezes dos territórios artísticos específicos da pintura, e outras do território não artístico ou não específico, são possuidoras de mecanismos processuais e internos ao nível do gesto, do desenho e da organização, e que, por isso, nos fazem interrogar acerca da natureza do objecto ou do lugar de fronteira onde a pintura se posiciona como *factum est*, isto é, onde e quando a pintura deixa de ser *a pintura antes da pintura*. Afinal, nem sempre é fácil e compreensível o juízo de valor e de apropriação dos objectos que são de facto artísticos ou pictóricos e os que não o são. E, muitas vezes, é no trânsito ou fronteira entre estas duas realidades que reiteramos a existência da ambiguidade como qualidade que precisa e que condiciona. No limite, estaremos perante situações em que o objecto ou pintura é, ou não é, o resultado do trabalho do artista ou do pintor.

Com efeito, o que parece separar *a pintura que existe antes* e *a pintura que existe depois* é a natureza da própria acção, isto é, do próprio gesto. Gesto que, sendo sempre acidental ou deliberado, surge como possibilidade de organização de uma imagem e ou de um objecto. Gesto esse que pode ser, desde logo, matricial (Figura 1). O movimento criado, justamente a partir de um gesto primeiro, não acrescentará nada de fundamental à natureza do próprio gesto. Apenas implicita-lhe uma natureza de trânsito – de gesto (ou movimento) em caminho. O resultado é ou não é mesurado tendo como referenciadores uma qualquer escala de valores ou de juízos.

Fig. 1: Francisca DMQ Ferreira, *Gesto matricial*, gouache, 22x30, 2017.
Fig. 2: Francisca DMQ Ferreira, *Gesto relacional*, gouache, 22x30, 2017.

Aqui, os movimentos gráficos organizam-se de um modo bem mais absoluto e imediato revelando a ausência de organização e a presença de uma natureza livre e abstracta em que o que parece contar é a possibilidade de experimentação do gesto repetitivo que denota a circunstância de que as formas fechadas simbolizam na perfeição o princípio da forma circular como forma que sublinha a rotina, isto é, do que está antes ou do que antecipa a organização. O *pintar impensado e incerto* permite então a germinação de uma ideia matricial e ficcionada que em narrativa se especula. O gesto aberto e fechado, a forma ampla e detalhada e, principalmente, o princípio da nomeação, isto é, a introdução do conceito de representação, a que se dá um nome ou história – patamar suficiente para que exista já uma dimensão de (alguma) consciência e de (alguma) verdade. Pelo que é nesta dimensão já que os âmbitos poéticos deliberados ou não acontecem, ou podem acontecer. De uma forma deliberada ou acidental poderemos ter uma eventual dimensão estética, para-estética, ou mesmo não-estética (Figura 3).

Estes 3 primeiros exemplos permite-nos naturalmente questionar imensas dimensões que se relacionam com aspectos ligados à expressão associada à aprendizagem, à expressão espontânea, automática e simples, e que nos inquire e nos impele acerca da relação entre enunciado, reportório e discurso. Quando o gesto se torna exterior ao suporte, isto é, quando o gesto é já momento e estratégia de organização de um objecto fora da pintura, então assumiremos a natureza instalatória e visual como situações mais abrangentes, que nos condizem com percepções e recepções para além dos limites bidimensionais de suportes exclusivamente pictóricos – e que de certa maneira pretendem replicar alguma da organicidade existente no interior da pintura.

Numa outra dimensão é possível congeminar o fazer organizado e estruturado com funções várias, como a de consumir e ou de fruir, por via de objectos efémeros ou instalatórios onde, de um modo instantâneo ou não, permanecem princípios como os de representação,

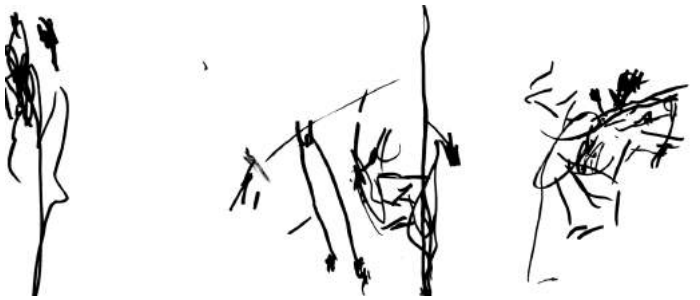


Fig. 3. Francisca DMQ Ferreira, *Gesto Compositivo*, caneta de feltro, 10,5x30, 2017.
Fig. 4. RM, *Gesto-preparação culinária*, 36x42, alimentos vários, 2016.

contemplação e de *donner à voir*. Isto é, situações onde o lugar substitui-se à portabilidade de um suporte finito, ou mesmo quando actos performativos, ou não, podem ser resgastados ou fixados para além do seu processo ou do seu fim (Figura 4). Estaremos, aqui, perante um acto performativo efémero mas que ficou documentado fotograficamente, fazendo-nos lembrar estratégias compositivas próximas do *fazer da pintura*, mas onde o objecto está ainda bem circunscrito a um plano de acção predominantemente bidimensional. Num outro plano de acção já tridimensional em que o espectador ou receptor se coloca no seu centro, então privilegir-se-á a natureza de um lugar que, no mínimo será de natureza arquitectónica e ou de natureza escultórica, e de natureza funcional, ou simbólica. Será, nomeadamente, o que acontecerá quando nos colocamos perante uma construção-instalação de natureza não efémera, mas dinâmica na medida em que é possível a ocorrência de transformações: a realidade que se dá como exemplo permite ao espectador vivenciar o espaço do objecto, por dentro, percorrendo-o e interagindo com o que documenta e ocupa esse espaço de natureza arquitectónica (Figura 5). Num registo intermédio, ou misto, de construção performativa no espaço da paisagem exterior e envolvente e que aspira a uma estratégia de integração pelo acrescentar de sentido, por isso, de narrativa, teremos um outro e distinto exemplo que, não sendo nem efémero nem mutante, aspira a uma ideia de fixação como se se tratasse de um processo de construção escultórica (Figura 6). Com efeito, e independentemente dos suportes, lugares e contextos, o gesto é sempre acção, movimento e organização performativa.

2. A pintura antes da pintura, ou a *pintura implícita*

A hipótese de uma pintura imaterial, ou possível pintura implícita, parece estar ligada a situações de eventual rarefacção, evidentemente, mas de alinhamento a partir das perspectivas de desmaterialização dos objectos pictóricos enunciadas inicialmente por Duchamp. O que, e no limite, tal circunstância permitiria entender um postulado

Fig. 5. *Livraria Esperança*, *Organização Interior*, Funchal (Madeira), 2016.
Fig. 6. Anónimo, *Presépio na margem do Rio Tejo*, Praça do Império (Lisboa), 2017.

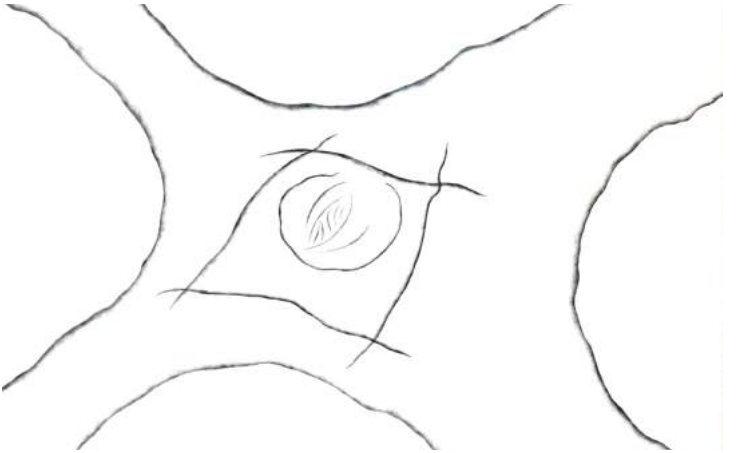


Fig. 7. Cy Twombly, *Silex Scintillans*, óleo, lápis e caneta sobre papel, 150,5X135,5cm, Colecção Particular, 1981.
Fig. 8. Rebecca Horn, *El Calvario (2)*, Grafite e lápis de cor sobre papel, 102X73cm, Colecção Particular, 1996.
Fig. 9. Alberto Carneiro, *Sobre o meu jardim*, grafite s/ papel Fabriano, 50x70, Colecção do Artista, 2013.

conceptualmente importante acerca da existência, de facto, de uma *pintura depois da pintura* como equivalente, dizemos nós, de uma *pintura antes da pintura*. Contudo, imaginamos que este tempo, o do *incerto*, coloca-se tanto a juzante como a montante. Que o mesmo é dizer, de um tempo do implícito.
Nesta perspectiva podemos observar Cy Twombly (Figura 7), que constrói um discurso a dois tempos: o *tempo da intenção* e o *tempo da acção*. Tempos não coincidentes, é certo, mas que nem por isso deixam de ser essenciais para uma afirmação do abissal.

O processo é disso uma recorrência pois consagra essa dupla vertente do *ser* e do *parecer*. Isto é, do desejo já de uma poética da pintura, e da alusão a um gesto de ingenuidade (escrita enquanto pintura de um gesto sem paragem, sem ruptura, e sem organização; gesto e escrita impensados em pensada pintura)[2]. Isto é, Twombly adopta uma atitude sintomaticamente firme, protagonizando uma *pintura do lado de dentro*, isto é, uma pintura que, em vez de se situar do lado de fora do pintor, situa-se na competência própria, única, e improgramável, do pintor para se projectar na pintura.

Por outro lado, e em Rebecca Horn (Figura 8), existe uma transcendência fundada numa espécie de conflito ideológico, no sentido da construção de uma arte diferente, uma arte que se assume como totalidade de um pensamento novo[3]. O desenho parece ser então uma espécie de pintura negra (ou pintura vazia) e que, por isso, melhor se adequa a traduzir a luz, as formas e os contrastes, não dos objectos, mas dos gestos que interpelam os movimentos da vida. O gesto, qualquer que ele seja, é então o centro como lugar do corpo que está na origem do movimento. Em Rebecca Horn existe uma acção de arte que, estrategicamente, parece corresponder a um *movimento de formar* (ou, de um modo mais redutor, a um movimento de desenhar). De facto, a expressão do gesto é a expressão de formar, ou expressão de desenhar. Por isso, o gesto como um *lugar de silêncio*, muito possivelmente o *in situ* de um corpo em manifestação de desejo e de desenho. Ou, entre o

corpo e o desenho, o silêncio daí resultante é o que configura a possibilidade de uma música em estado de liberdade.[4]

O acontecimento do impulso é instigado por um vestígio de energia, que lhe vem do desejo (e do movimento) do corpo. O desenho assume então um carácter imaterial, de escrita, de presença de uma realidade para além da presença de qualquer representação. O desenho surge como acontecimento de uma paisagem de luz e de sombra, de uma paisagem em eterno retorno de um movimento do pulsar, de um movimento de projecção e de libertação de energia. Rebecca Horn experimenta, no desenho, por via do tal impulso instigador, a dor e o prazer do corpo, como em Alberto Carneiro (Figura 9), onde tanto o desenho como a escultura são uma espécie de prolongamento, recíproco, fala ou eco do corpo e da natureza. Tanto em Twombly, como em Horn ou mesmo em Alberto Carneiro, o trabalho parece consistir justamente na adopção de uma dialéctica subtil: a de se *fingir* adicionar e ou subtrair informação, seja ao papel do desenho, seja à tela da pintura, ou ao volume da escultura. Isto é, o artista ao preencher o espaço, como se quisesse apagá-lo, sem de facto o desejar, está a fazer prevalecer, por interpostas camadas uma espécie de *palimpsesto*. Ou, a sensação de uma profundidade, evidente, de um céu em que *nuvens passam umas pelas outras sem se encobrirem*. Os diferentes gestos, que não se anulam, visam estabelecer a matéria como facto de memória. Em todos eles, o desenho é, em consequência, mais do que um estudo sobre a luz e a sombra.

Em Alberto Carneiro o desenho instala-se num registo muito especial, onde se pretende que seja operativo e expressivo, e ainda que faça a mediação constructora entre o orgânico e os fluxos da vida, que a liberdade construída através de um certo inconsciente tem como resultado o primado de que a presença da geometria é inquestionável em todos os mecanismos da criação. Por isso a presença do corpo é uma constante na produção do gesto. Pelo que, também em Alberto Carneiro, *o limite do corpo é o do desenho do mapa*. Ou, a paisagem que o corpo percorre é algo que existe dentro do próprio corpo em estado de

revelação. E com ele vive e sobrevive a possibbilidade da dimensão da pintura que em desenho e gesto primordial se anuncia.

O que Alberto Carneiro nos diz, através do desenho, nomeadamente, é a fala de um gesto essencial que se diz em caminho de uma imagem, que é de transcendência e de emergência: entre formas centrais e formas periféricas, entre estruturas celulares e tecidos contextualizadores, o movimento do risco constrói mecanismos de natureza genética que são de uma radical e absoluta verdade. Alberto Carneiro é um mediador da Natureza, vivendo-a, transportando-a e, por essa via, tem a capacidade de nos revelar uma verdadeira *Árvore de Conhecimento – onde a palavra é mais importante do que a lei,* e onde está presente a geometria essencial de um paraíso, ou de um Jardim do Éden[5]. Por outro lado, o efeito do trabalho de Alberto Carneiro corresponde a uma impressão de apelo aos sentidos. Não sendo um modo retórico, o efeito é uma categoria da sensação definida pelo paradoxo entre a *unidade indecomponível da impressão* e a *complexidade das respectivas causas*. De cada vez que Alberto Carneiro introduz um grafismo há um *tremor* – uma desordem na naturalidade do gesto. A intervenção, tendencialmente simplificadora, pretende escalonar, acontecer, e tornar constante a aparente inabilidade da mão. Falsa inabilidade, porquanto trata-se de uma perfeita fusão entre *o aprendido e a desaprendizagem*.

3. A pintura antes da pintura, ou a *pintura impensada*

A pintura sem pensar (ou pintura impensada) parece ser a do tempo híbrido, onde as memórias construídas, e as outras, se revelam em processo de uma possibilidade de manifestação, que tanto pode ser absolutamente de natureza acidental, e involuntária, como de natureza já de construção deliberada. Pensar a pintura é uma espécie de reorganização de tudo o que ainda não existe tanto como de descoberta como de invenção. Nesta circunstância, e a propósito de se compreender o *pensar a pintura* enquanto exercício necessariamente de imediata observação e, por isso, dela se ancorando, os seus principais e

potenciais territórios de acção podem ser nomeados ou elencados de um seguinte modo em ordem ao cumprimento de objectivos ou metas ou realidades: (a) *o conhecimento da pintura através das pinturas enquanto objectos,* (b) *a compreensão e o ensaio da explicação da pintura enquanto pintura*, e (c) *o processo operativo e conceptual em definição disciplinar e deontológica da pintura*.

Em pintura o aprofundamento da teoria mais não será do que a possibilidade de se realizar o pleno exercício da *parrêsia*, isto é, do *parler vrai*. A adopção da estratégia da realização da *parrêsia* mais não faz do que possibilitar a exigência da consciência da criação, o que quer dizer, a exigência de uma acção de se *pensar o pensar*, ou de se pensar o objecto e o seu fazer para além de uma mera relação próxima e funcional. *Pensar o pensar* é o princípio do lugar onde *a verdade se fala*, onde a verdade acontece porque existe em independência de um lugar, de um contexto, ou de uma conjuntura.

Se fazer pintura é agir e pensar simultaneamente, o que é pensar pintura?
É pensar sobre o que se pinta, e como se pinta? É possível pensar a pintura na ausência da pintura? Na ausência do fazer? É possível que o objecto de pintura sobreviva à dimensão apenas do seu pensar? O pensar da pintura apenas o é quando implica a consequência do fazer ou, melhor, quando a circunstância do fazer – que compreende no seu modelo o *pensar fazer* -, seja o motor das acções picturais que se desenvolvem para se dar cumprimento a um desígnio de forma e de discurso. A enunciação da forma e do discurso, essa, pertence naturalmente ao lado menos visível, o lado preparatório, esse sim, lado absolutamente indescritível na sua dimensão qualitativa. *O lado preparatório pode ser o lado da pintura sem pintura, ou da pintura antes da pintura*, por isso, *lado de uma dimensão apologética, ou profética mesmo, de uma qualidade ou dimensão autoral.* A dimensão autobiográfica sustenta-se, por isso, pelas memórias, sempre poéticas, que o objecto da pintura nos *dá a ver*. Nesta circunstância a importância relacional será, então, a da importância do processo. O que quer dizer, importância de uma espécie de lugar de um *estado de coisas*,

onde o objecto pictural se imagina enquanto *objecto como um em mim*. Isto é, a ideia de que a pintura é um espaço de liberdade. De liberdade que se constrói e que se representa. Sempre a partir de um lugar, certamente. Aliás, e como nos diz Isabel Sabino, "O lugar da pintura é um espaço de liberdade e um tempo de esquecimento do mundo, de encontro ou evocação do longínquo, em que se volta a encontrar a realidade, já sob outra forma, aproximando o longe e o perto"[6].

Com efeito, a possibilidade de um acontecimento da pintura fora de um contexto reportorial, fora de um contexto de intenção objectiva ou de decisões e escolhas de um hipotético enunciado. E que nos permite pensar a pintura de um modo indescritível, isto é, de um modo que nada mais permite, e servindo uma imagem que, sendo do mundo, a ele mundo se opõe ou se acrescenta.

Por outro lado, em João Paulo Queiroz a pintura acontece como experiência repetida e repetitiva, de teor impressivo, aparentemente, e de relação directa com um lugar e um espaço: pintura de um gesto sem tempo que apenas se ancora na necessidade de se prolongar uma apropriação a um referente vivo e dinâmico – *a paisagem*. Deste modo, João Paulo Queiroz (Figura 10) suscita-nos a ideia de que a contemplação não estará no objecto da pintura, antes no objecto da Natureza. O que acontece é a adopção de um processo de se estar face ao real e, nesse processo, existe um acto espontâneo de pintar um mesmo assunto que serve de modelo. Esta estratégia faz com que a pintura não se resguarde num efeito de funda transcendência, antes num modo de registo e de processo. A pintura, assim, é uma espécie de totalidade que resulta de uma construção sistemática, desdobrada, e exaustiva, num mesmo lugar mas em tempos diferentes[7].

A pintura imediata ou experimental (ou mesmo impensada) de João Paulo Queiroz pode não ser compreendida como pintura resultado ou como pintura objecto. Naturalmente, como possibilidade de uma pintura certamente com pintura. O que acontece através da pintura em estado recíproco de gesto e de desenho (Figura 11).

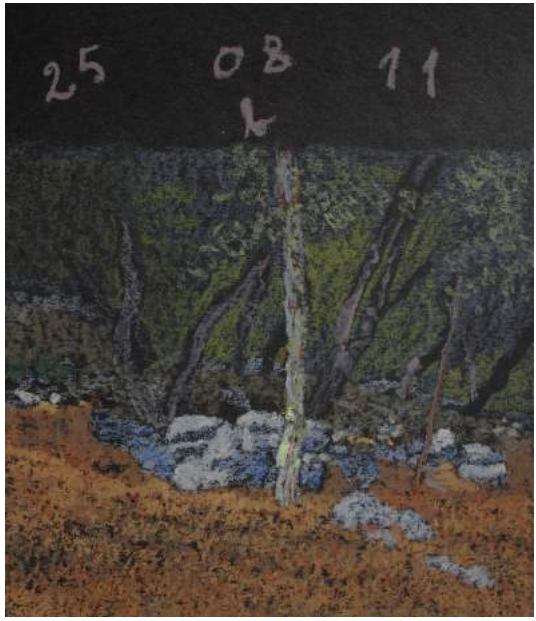


Fig. 10. João Paulo Queiroz, *Desenho* (da série *Cem Vezes uma Árvore*), em confronto com a realidade do motivo, 2016.
Fig. 11. João Paulo Queiroz, *Desenho* (da série *Entre o Céu e a Terra*), 2011.

Isto é, as pinturas de João Paulo Queiroz não são propriamente pinturas, ainda, são antes desenhos, onde o gesto e a cor fazem participar uma sugestão ou hipótese de pintura. Com efeito, o que existem são desenhos, conjuntos de gestos livres, e que pretendem a revelação de evidências. Como em Alberto Carneiro, o desenho em estado de transcendência pretende superar a possibilidade da pintura, mas onde o processo instala uma dinâmica central no trabalho de Queiroz. Tratar-se não tanto de uma situação de pintura antes da pintura, mas de uma situação de pintura preparatória da pintura, mas que por ser muito expressiva do ponto de vista conceptual e metodológico sugere-nos um *estado em aberto*, enquanto que o desenho em Carneiro parece sugerir-nos um *estado em fechado*[8].

4. A pintura antes da pintura, ou a *pintura de grau zero*

O *factum est*, de certo modo, parece ser a possibilidade redentora da *pintura de grau zero*. Isto é, da pintura em processo e em dinâmica de transfiguração das suas funções específicas e em consequência do *incerto,* do *implícito*, e do *impensado*. Por isso, e no contexto do *factum est* a pintura organiza-se, qualquer que possa ser o seu estado de revelação em estrutura constituinte de natureza sempre geométrica. Pelo que é no gesto e no desenho que a geometria se instala desde logo e numa primeira instância. Consequentemente, o que acontece é a possibilidade da utilização da geometria de uma de duas maneiras: (1) a geometria como princípio organizativo, ou de processo - *geometria implícita*, e ou (2) a geometria como gramática expressiva, ou de sistema - *geometria explícita*. Possivelmente a geometria, estando presente de uma forma directa ou indirecta nos corpus e nos reportórios mais imediatos dos objectos, dos desenhos, dos movimentos, e dos gestos, não obstante parece ser suscitadora de uma percepção do seu possível abandono ou impersistência[9].

Pela geometria o enunciado faz-se aproximar a uma instância de teoria, enquanto lugar do pensar, à praxis, enquanto lugar do fazer. Justamente, porque a questão central, aquela que é permanente e transversal na

pintura enquanto disciplina de criação e de investigação artísticas, é obviamente a da revelação do gesto absoluto como *aura autoral*.

Numa dimensão autoral de uma pintura que se encontra em trânsito e em fronteira, isto é, em estado de revelação (relação e de promessa), temos o exemplo de Nadir Afonso que faz afirmar ao longo dos seus *Estudos* uma possibilidade de afirmação seminal, tanto teórica como prática, onde a circunstância da existência de uma *pintura de grau zero* é a certeza da incerteza, o explícito do implícito, e o pensado do impensado. E, neste âmbito, assume uma importância capital a presença de um gesto e de um desenho que são matriciais, e que são reportórios de uma ideia de geometria de pintor.

Por isso, em Nadir a geometria é axial em toda a sua obra. Mesmo ao nível dos *Estudos*, onde parece inexistir. Mas mesmo nesta espécie de *pintura de grau zero*, a dos *Estudos*, a geometria estará já presente porque sugerida, aberta e implícita. Porventura umas vezes numa dimensão mais explícita, noutras ou quase sempre, numa dimensão bem mais implícita, que mais não é do que a apropriação da natureza geométrica das formas e das estruturas para a incorporação de um processo autoral. Processo este que transporta a geometria, mas que condiciona a sua revelação. Muitas vezes a geometria, que participa da construção do processo, ou apenas acompanha o desenvolvimento do processo, outras vezes, que se dissipa por opção autoral. Existe uma relação dicotómica entre a razão e a emoção e, nesta relação, a geometria ora se revela ora se omite. A decisão que determina as opções desta natureza não estão distanciadas ou afastadas da lógica da geometria, porque delas é sempre oriunda. Com efeito, os momentos do dizer pictural são os momentos de um processo[10].
Em Nadir os *Estudos* são, com efeito, uma espécie de exercício de pintura antes da pintura, ou de *pintura de grau zero* (Figura 12) onde, e apesar de ser um *Estudo*, possui um universo muito rico de diferenciações e de anunciações. Em boa verdade estamos perante uma construção distintiva. Embora neste *Estudo*, como aliás em todos os *Estudos Nadirianos*, persista um princípio comum – o da sugestão de

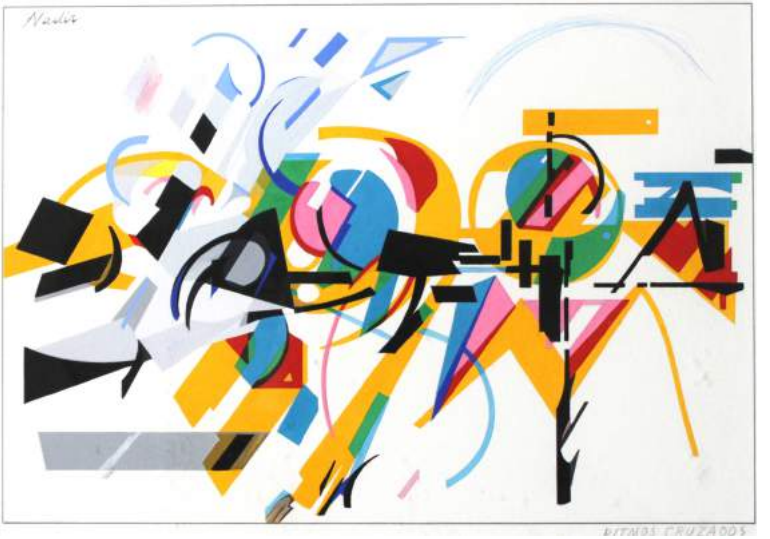


Fig. 12. Nadir Afonso, *Estudo 221*, 19,5x30, gouache, Colecção Particular, 1955.
Fig. 13. Nadir Afonso, *Ritmos Cruzados*, 28x39, gouache e lápis de cor, Colecção Particular, n/d.

uma *pintura impossível*, ou de uma *pintura sem pintura*, na perspectiva de que a pintura é o resultado de uma estrutura formal e objectual, isto é, que por possuir uma natureza aparentemente tão ambígua suscite uma leitura ou recepção de *possível pintura de uma pintura possível* – ou de *pintura antes da pintura*. Este *Estudo* anuncia e denuncia uma possibilidade de caminho, uma possibilidade aberta de caminho, em que tanto a forma emerge do gesto, como o gesto emerge da forma. Assim, aqui existe já um compromisso entre a construção formal e a natureza gestual, mas também um compromisso no interior de uma abstracção geométrica, onde o gesto é o fundo de uma forma desconhecida em oposição a uma forma enquanto gesto de um fundo. Num contexto bem diferente, de uma pintura-composição (Figura 13), o sentido de organização e de estrutura surge completamente fechado, onde é possível traçar uma ponte entre o paradigma de um *Estudo*, que abre, e uma pintura-composição, que parece *fechar*. Ou onde, finalmente, já não se coloca o princípio da pintura antes da pintura, ou *pintura de grau zero*. Em *Ritmos Cruzados* existe *pintura-pintura* ou, por oposição, *pintura com pintura*. Justamente já do outro lado da fronteira ou de um outro lado-limite deste trabalho-ensaio.

O caso de Nadir é diferente: nele estão presentes referências históricas e metodológicas ligadas à geometria, contudo é-nos proposto um caminho original – o da possibilidade de uma geometria de pintura. De uma geometria estruturante de uma acção de pintar e de pintura. De uma teoria que organiza o pensamento da pintura. E os *Estudos* têm esta qualidade, aberta, de tudo anunciar: a de associar o caminho da praxis com uma teoria de caminho[11].

A pintura, enquanto processo interminável, suscita-nos sempre a construção de uma ideia de mundo, onde a nossa relação com a realidade é a que permite entender a pintura como uma imagem ou quadro de um mundo em construção, em permanente reconstrução. Acresce que a incerteza da ideia de uma pintura sem pintura ou de uma *pintura antes da pintura* é, também, a incerteza de uma possível inexplicitação. Falar destas incertezas é falar do que não se sabe. Mas o

simples facto de surgir a necessidade deste falar pode ser por si só uma vantagem metodológica que pretende partilhar principalmente dúvidas num território profundamente movediço e absolutamente questionável. Um ensaio sem certeza(s)? Possivelmente!

Com efeito, o entendimento acerca do que é ou do que pode ser uma pintura de *grau zero* (ou uma *situação de grau zero da pintura*), é o que se relaciona com a emergência do gesto, do desenho, e da organização. Do gesto que desenha mas que indefine, do desenho que percorre o gesto mas que abre, e da organização que estrutura mas que estabelece. Por isso, quando falamos de *pintura antes da pintura*, falamos de *pintura de grau zero*. O que quer dizer, de pintura nascente, ou de *pintura que há-de vir*. Pois a incerteza é o lugar certo de um implícito, que a pintura, toda ela, afinal, já contém. Por isso, o designado *terreno de ninguém*, que se referia na abertura deste texto, pode muito bem ser já um nomeado *terreno de pintura*.

Em *A Pintura Antes da Pintura*, a *pintura de grau zero* parece ser justamente a de uma dimensão em que a pintura, ela-mesmo, pode ser já um acontecimento ou não, um acontecimento já como objecto, ou um acontecimento em *estado de começar* ou em *estado de aproximação*: *a pintura de grau zero como uma pintura em movimento, como uma pintura em transfiguração, como uma pintura possível, como uma pintura de factum est.*

Notas

1. As Figuras 1, 2 e 3 correspondem a desenhos realizados por uma mesma criança de 2 anos de idade. E, independentemente da matriz e da condição em que foram produzidos, é admissível adoptá-los como exemplos possíveis de uma visão de mundo que em construção acontece pela via do absolutamente acidental mas num estado de consciência. Apesar de construções visuais da natureza abstracta e descontextualizada, os referidos desenhos não deixam de nos fazer interrogar acerca da especificidade do exercício estético enquanto manifestação de uma suscitada transcendência e, em consequência, a fronteira e lugar do objecto a que de um modo coerente poderemos designar de possuidor de qualidades artísticas ou não artísticas – tendo em conta evidentemente os possíveis enunciados, repertórios e discursos em estado de relação.

2. Num contexto geral que é de ruptura, Cy Twombly desenvolve uma pintura de não ruptura. O que, de certo modo, corresponde a uma situação de excepção a uma regra – a da Escola de Nova Iorque. Twombly, imbuído do espírito nova-iorquino, certamente, onde a sua contribuição para a arte contemporânea passa por uma intervenção de natureza mais pessoal e intimista.

3. O que Rebecca Horn faz é aproximar os postulados europeus de Joseph Beuys, Jannis Kounellis e Mario Merz, com os postulados norte-americanos de Bruce Nauman e Vito Acconci, nomeadamente. Esta ponte, ou mediação, constata-se pela existência de uma matriz construída com conceitos fundadores, e que reflecte a negação do paradigma da arte pela arte.

4. Rebecca Horn desenha, pinta e esculpe com tempo, com música, e com arquitectura. Ou, o objecto escultural recolhe a arquitectura do discurso todo da música, e da luz. Com rigor e liberdade Horn reitera Valéry: "La plus grande liberté naît de la plus grande rigueur."

5. O que a exposição de Alberto Carneiro presente no Lugar do Desenho, Fundação Júlio Resende (Fevereiro de 2017) nos dá a ver numa espécie de desconstrução do gesto que deseja replicar a vida – entre o céu e a terra a árvore decide a vida das formas, a estrutura dos crescimentos, a organização das relações, que em geometria acontece. Alberto Carneiro é a própria Natureza que pinta, esculpe e desenha as suas imagens. Aliás, desde final dos anos 60 que a acção de Alberto Carneiro tem vindo a organizar-se em torno de uma espécie de jogo de reconhecimento do ser no mundo, a partir do cosmos simbolizado pela natureza. Em projecto assumidamente conceptual, numa progressiva desmaterialização da obra de arte, a visão antropológica da criatividade artística de Carneiro combina-se com uma aproximação às filosofias orientais da essência e da natureza e levam-no a elaborar o Manifesto de Arte Ecológica (1968-72) que repudia o dualismo ocidental sensualidade-espiritualidade e promove "a reabilitação das coisas mais simples no significar da comunicação estética". O desejo de origem e regresso à essência do cosmos traduz-se num apelo extremo e puro da natureza, entre o fazer e a reflexão, na identificação da unidade entre corpo e matéria.

6. In A Pintura Que Falta, "And Painting", FBAUL/CIEBA, Lisboa, 2014, p. 266.

7. Uma espécie de pintura em directo que o tempo torna em diferido, ou o princípio de um princípio cinematográfico de fixação imagem a imagem – cada registo, cada gesto, é de certo modo uma espécie de fotograma, de registo que não fecha, mas que depende. Em Cem Vezes uma Árvore (na Galeria da FBAUL, de 11.2 a 3.9.2017), ou em Entre o Céu e a Terra (no Museu Militar de Lisboa (de 9.3 a 30.4.2017), João Paulo Queiroz utiliza um mesmo paradigma de trabalho, que segue uma metodologia de investigação

que se concentra num processo simultaneamente rigoroso, sensível e exaustivo. Um trabalho que resulta da instalação por períodos temporários do seu atelier ao ar livre ou, de uma outra maneira, enfatizando num mesmo lugar o efeito da luz. Assim, o Sol que se situa entre o trópico de Câncer e o Equador deseja suscitar uma dinâmica criadora na Natureza onde, nomeadamente, as árvores povoam a bissectriz entre a terra e o céu num suporte bem identificado: o de um atelier virtual situado em 390 37' 06" N e 80 40' 04" O.

8. As evidências em João Paulo Queiroz, que resultam do confronto entre o modelo e a representação (ou confronto entre a Natureza e a sua observação) permite compreender este exercício muito independente e experimental de uma pintura sem pensar como um acto primordialmente processual: o exercício exclusivo de uma praxis onde a teoria estará ausente, onde o exercício exclusivo de uma metodologia de investigação se sugere para posterior tratamento ou desenvolvimento. Os desenhos, que são feitos no terreno e diretamente à vista, são datados de um modo muito minucioso - na parte de cima está a data (por ex. 13 08 16) e a letra (de "a" a "h"). A letra que indica a ordem com que o desenho foi feito no mesmo dia. As letras a b c são de manhã, as f g h serão final de dia.

9. Mas a verdade é que a geometria não estando, está de facto. Isto é, a geometria é inerente a um pensamento autoral e artístico, não em termos de condicionar os grandes movimentos das (últimas) abstracções geométricas, mas em termos de ocupação de um novo lugar. Para além de que, e de um modo absolutamente radical, a geometria ocupa desde logo o gesto seminal e primeiro de se fazer a pintura. Poder-se-á dizer que muito possivelmente a geometria ocupa agora uma outra dimensão estética, que será nomeadamente a do lugar expositivo, isto é, colocando-se o elemento geométrico como elemento constituinte e de organização de um discurso que faz com que ocorra uma efectiva aproximação entre a produção do objecto e a recepção da exposição. Por isso, atrever-nos-íamos a dizer que, muitas vezes, a geometria ocupa, também ou apenas, o lugar de fora, e não o lugar de dentro. O lugar de fora prende-se com as condições enunciadas pelo pintor-artista, pelas relações de forte implicação suscitadas pelo donner à voir. Este donner à voir estará comprometido, a montante, com o donner à faire que a dimensão autoral não prescinde, com efeito.

10. A geometria faz parte de todo o processo do pensar e do fazer, tanto das dimensões mais teóricas e avulsas do ensaio artístico, como das dimensões mais práticas e conjuntas da prática artística. Contudo, por mais diferenciadas que sejam as duas realidades, existe uma bissectriz ou um denominador comum que se transcende, parece-nos, numa estratégia onde a investigação artística encontra, aí, o seu lugar distintivo e radical, que faz conformar a coerência de um pensamento existente que é eminentemente teórico.

11. A qualidade de concitar e de sintetizar a realidade da tratadística, e da medida – nomeadamente o caso do Modulor de Le Corbusier é paradigmático. Isto é, a geometria como instrumento de estudo e de produção da obra de arte, na história e nas teorias da arte, nas proporções e na representação da figura humana ou sobre a perspectiva, ou ainda sobre os princípios geométricos-matemáticos da regra de ouro.

HILMA AF KLINT, PRESENCIA Y AUSENCIA EN EL ÚLTIMO ARTE

~ Arantza Pardo ~

Universidad de Porto, Master en Pintura Porto, Portugal
info@arantzapardo.com

Keywords: Hilma af Klint, pintura, modernismo, género, abstracción

Abstract

¿Como es posible que una das pioneras de la abstracción aún es una desconocida para la mayoría de la población? Quizás Hilma af Klint sea una de las pintoras más interesantes de la historia del arte esté a punto de ser entendida cien años después de que pintase sus pinturas clave. ¿En qué coincide y qué la diferencia de los otros pioneros? Comparo sus obras *Pinturas para el Templo* y *Caos Primordial* con los de los artistas innovadores coetáneos afines. Situo como punto de partida la exposición *The Spiritual in Art: Abstract Painting* 1985 en Los Angeles County Museum of Art comisariado de Maurice Tuchman y termino reflexionando sobre el género en el arte. Sea como fuere, los especialistas sitúan a af Klint como un mensaje para el futuro, y ese futuro es ahora.

> Solo la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente. María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*. (1)

¿Por que Hilma af Klint no fue incluida en la historia oficial de la pintura hasta cien años después de la creación de sus pinturas clave? ¿Cómo fue posible que aunque ella pintó su primera pintura abstracta

en el año 1906 y Wassily Kandinsky en 1910, aún es una desconocida para la mayoría de la población?

Según Gertrud Sandqvist, la situación de la mujer a principios del siglo XX fue difícil, estaba comenzando una nueva dimensión social y artística que cambiaría para siempre la historia de la pintura y del mundo en general. Nos encontramos en un cambio de paradigma, la industria está en auge, la ciencia avanza a pasos nunca vistos hasta el momento, creando una nueva realidad para la humanidad. También nos comenta que, en el ámbito artístico, las academias estaban formadas por hombres y pensaban que las mujeres sólo pintaban como hobby hasta que se casasen. De hecho, las mujeres en Suecia no tuvieron derecho a voto hasta el año 1919.

Af Klint, hija de un militar, criada en este cambio del mundo, visitó asiduamente todas las exposiciones, realizó investigaciones sobre todo tipo de temas: naturaleza, medicina, botánica, matemáticas, color, fractales, espiritismo, etc. Se vio a si misma en la búsqueda de todos estos nuevos conocimientos y apartada al mismo tempo. Fuese por ser mujer, o fuese por su cercanía con el espiritismo (actividad común en aquel tiempo), no era el momento para que una artista como ella fuese valorada.

Nacida en 1862, recibe una educación en paisaje, retrato y pintura botánica desde 1882 a 1887 en la Real Academia Sueca de las Artes. No obstante, ella en secreto muestra un temprano interés por los mundos invisibles y ocultos a través de la naturaleza y la ciencia, llegando a lo espiritual. En su juventud crea un grupo con cuatro amigas auto-llamadas "De Fem" ("Las cinco") (2) Solían reunirse para realizar sesiones de espiritismo, una práctica común en su día. Las curadoras de la exposición *Hilma af Klint, Painting the Unseen*
en Serpentine Galleries recogen que en estas sesiones realizan dibujos automáticos y cadáveres exquisitos 30 años antes de la realizasen los surrealistas.(3)

Sus eternos temas de investigación se regirán bajo el concepto de la dualidad: El mundo material y el espiritual, el bien y el mal, el hombre y la mujer, la religión y la ciencia. Podemos afirmar a todos los efectos que fue una esponja viva que recogió, digirió y pensó sobre todo lo que estaba ocurriendo a su alrededor.

Podemos decir a vuelapluma que la visión de af Klint sobre la composición visual es una defensa que se corresponde con unas teorías que han sido superpuestas e interactuado a lo largo de la historia de la humanidad. Según el historiador de arte Martin Kemp, profesor de la Universidad de Oxford, "Las intuiciones visuales son una de las herramientas más potentes que poseemos para sentir nuestro camino hacia lo desconocido." (4) Esta premisa de la búsqueda de unos patrones geométricos aparecerá a lo largo de toda la historia del arte y de la astrofísica, superponiéndose la una a la otra. Diría también Heráclito "La armonía invisible es mejor que la armonía visible." (5) Esta perspectiva constante de la idea de los opuestos como parte de un todo, que se combinan para generar una nueva realidad, compone en cada una de sus piezas una realidad independiente a las otras. Por otra parte, no sólo buscó hacer visible lo invisible, también procuró encontrar la manera de que esta fuese armónica. La imagen de Hilma af Klint está llena de símbolos, letras y palabras. Los símbolos son como puertas a otra dimensión. Para af Klint, su trabajo entero consistía en transmitir los mensajes que recibía y en arrojar luz sobre los grandes problemas existenciales.

Aún no se han traducido sus más de 26.000 páginas de anotaciones escritas en sueco. Las cartas, depositadas ahora en el Moderna Museet de Estocolmo, permiten leer una gran cantidad de su trasfondo conceptual basado en simbolismos.

Según el equipo del Moderna Museet, sería inútil traducir los símbolos y las letras de las obras de Hilma af Klint en términos definidos e inequívocos. Deben ser siempre vistos en relación con todo el contexto.

En su cuaderno trata de aclarar los complejos significados de los diversos signos. Estas son algunas de su explicaciones generales estudiados por el museo:

El *caracol* o *espiral* representa el desarrollo o la evolución. El *ojal* y el *gancho*, el *azul* y el *amarillo*, y el *lirio* y la *rosa* representan la feminidad y la masculinidad respectivamente. *W* significa materia, mientras que *U* significa espíritu. La forma de la almendra que surge cuando dos círculos se superponen se llama *vesica piscis* y es un símbolo antiguo para el desarrollo hacia la unidad y la terminación. El *cisne* representa el etéreo en muchas mitologías y religiones y está para la terminación en la tradición alquímica. En el cristianismo, la *paloma* representa el espíritu santo y el amor.

Esotérica y *oculta* se refieren a "la ciencia de las dimensiones ocultas". El esoterismo occidental es una mezcla de neoplatonismo, hermetismo, la kabbalah o cábala judía y las tres "ciencias" ocultas de la astrología, la magia y la alquimia.

El *Espiritualismo* comparte la convicción de que es posible entrar en contacto con los espíritus del fallecido.
La *Teosofía* es una doctrina general que incorpora la inspiración de varias religiones y espiritismo. Las religiones son consideradas como diferentes expresiones de una verdad fundamental. La Teosofía enseña que el origen de todo, la divinidad, es inherente a todo ser.
La *Antroposofía* es una filosofía de vida que se originó en la teosofía. Rudolf Steiner, que era el líder de la rama alemana de la Sociedad Teosófica, dejó la teosofía en 1913 para establecer el movimiento antroposófico. Las dos filosofías tienen mucho en común, pero la antroposofía en general tiene un elemento cristiano más fuerte.

Su obra más conocida comprendió varias series y grupos destacando *Caos Primordial* (1906-7), *Los Diez Mayores* (1907), *Evolución* (1908), *El cisne* (1914-5), y *La paloma* (1914-5) sus primeras pinturas abstractas.

Fig. 1. Cuaderno de anotaciones de Hilma af Klint. Cortesía del Moderna Museet de Estocolmo.
Fig. 2. El Cisne, Nº 1, Grupo IX/SUW, 1914-5 y El Cisne, Nº 8, Grupo IX/SUW, 1914-5

Frecuentemente af Klint trabaja en series, como si estuviese haciendo algún trabajo de investigación científica. Y es que, rozando el cambio de siglo, fue empleada en el Instituto Veterinario de Estocolmo como dibujante científica. A lo largo de este tiempo tuvo la oportunidad de hacer numerosos estudios y trabajos gráficos acerca de la Teoría de la Evolución de Darwin. Podemos ver en su obra como no sólo usa terminología de dicha teoría, si no que la predisposición de investigación tiene un carácter o interés inductivo.

Así es como para la comunidad artística y académica af Klint se nos aparece como una artista que tiene muchísimas lecturas, incansables posibilidades para posicionarse frente su obra. No podemos quedarnos con una cara de lo que vemos, su vida, enriquecida con el conocimiento y la sabiduría, con su atrevimiento y valentía a experimentar todo aquello que estuviese a su alcance, la componen de una forma absolutamente singular.

Se le negó en ocasiones la visita a su estudio, ya no sólo por ser mujer, si no también porque fue tachada de espiritista. Sin embargo, a vista de 100 años después, podemos comprender que af Klint estaba absolutamente abierta a comprender la realidad, o las diferentes realidades en una búsqueda de la verdad incansable. Su interés siempre fue el de involucrar al espectador en su obra.
Sabemos por conocimiento de la biografía reconocida del Moderna Museet de Estocolmo que en 1908 conoce a Rudolf Steiner, un miembro prominente de la Sociedad Teosófica. Cuando él visita su estudio en 1909 pronostica que su trabajo no se entendería hasta 50 años más tarde. También queda constancia de que, a través o no de la visión de Steiner, af Klint da órdenes de no mostrar su obra hasta 20 años después de su muerte.

Hilma af Klint suspendió sus investigaciones pictóricas para cuidar de su madre, tiempo durante el cual deja el barrio de su taller de pintura en Kungstraedgaarden. ¿Por qué? Lo único que sabemos es que a partir de

1925 abandonó la pintura y dedicó todo su tiempo a los estudios teosóficos. Finalmente muere en un accidente en 1944.
El legado de af Klint es encontrado después de su muerte en una antigua casa de la familia. Durante muchos años viaja por todo el mundo presentándose como un gran descubrimiento de la abstracción y no se conoce todavía por la mayoría de nosotros. ¿Por qué? Es difícil responder a esta pregunta.

Sin embargo, af Klint, al mismo tiempo, trata de hacer frente a las nuevas fuerzas invisibles que fueron apareciendo y que buscan maneras de hacerlo visible. No podemos olvidar que estamos hablando de la hora del nacimiento de los rayos-X, del magnetismo y de la electricidad, y no llegaría hasta unos años después el descubrimiento del código del ADN. En un estudio meticuloso de su obra podemos leer muchos de estos códigos en la obra de af Klint. No obstante, la propia artista desconcierta con sus declaraciones en su época "Yo no creé estas obras, soy un medio, no son mi propio trabajo." (5)

Iris Müller-Westerman recalca que resultaría difícil de creer que esta artista no fue consciente de la novedad radical de su estilo visual cuando empezó a pintar obras no miméticas alrededor de 1905, y eso es lo que convierte su trayectoria artística en algo fascinante.
En el conocido gráfico de Alfred H. Barr, primer director del MOMA de Nueva York, nos encontramos con que sitúa el comienzo del arte abstracto en 1910 con la obra de Wassily Kandinsky. Sin embargo, af Klint pinta su primera obra abstracta en 1906.
Años póstumos a su muerte, en la exposición realizada en el Moderna Museet fue denominada precisamente «pionera de la abstracción» para los medios oficiales por el museo, refiriéndose a este hecho. Aunque parece que lo más importante no es decidir qué artista fue el primero en producir imágenes abstractas, como si de una competición se tratase, sino en cómo una artista en la situación de af Klint (que era relativamente marginal, tanto geográfica como personalmente) pudo desarrollar un nuevo estilo visual. Según Pasi Marco la artista era

consciente de que ello implicaba una ruptura radical con respecto a la tradición predominante del mimetismo, y al mismo tiempo pudo permanecer dentro del marco formal de una disciplina artística tradicional (en este caso, óleo sobre lienzo. (6) Surge la pregunta de cómo habría pintado a lo largo de su vida si nunca hubiera estado interesada en la espiritualidad ni en el ocultismo, y si nunca hubiera vivido esos encuentros espirituales.

Sea como fuere, cuando nos preguntamos la razón de la llegada de la abstracción quizás sea una respuesta a lo que estaba ocurriendo en aquel momento. "Toda obra de arte es hija de su tempo" manifestaba Kandinsky en "El Espiritual en el Arte". Ernst H. Gombrich denomina dicho libro como confuso pero le determina la autoría de la pintura comprendida a partir del color sin mimetización y no incluye a af Klint en su más que famosa *Historia del Arte*. Los nuevos pintores abstractos Wassily Kandinsky (1866-1944), František Kupka, Kazimir Malevich (1879-1935) y Piet Mondrian (1872-1944), trabajaban sin relación entre ellos, cada uno presenta su verdad y la defiende hasta el fin. Recordemos que Malevich encargó que su coche fúnebre llevase en el capó colocado una reproducción de su obra maestra *Cuadrado negro*.

La exposición " *The Spiritual in Art* " 1985 en Los Angeles County Museum of Art comisariada por Maurice Tuchman y con la asistencia de Judi Freeman es la primera exposición en la que se presenta su pintura al público en general, y se coloca en el más alto nivel. (7)

En la exposición se deciden como bajo continuo las doctrinas ocultas o espirituales en la creación de la pintura abstracta desde sus orígenes hasta aquel momento. Muestra un viaje entre las interpretaciones imaginarias y de la realidad por los creadores de la abstracción. Hay cinco bloques temáticos en dicha exposición: "Dualidad", "La imaginación cósmica" "vibración", "Sinestesia" y "geometría sagrada". Así mismo, los artistas seleccionados son diferentes en estilo, y diferente en la visión intelectual.

En la exposición, af Klint se presenta como el gran descubrimiento de la pintura abstracta y espiritual, aunque se acepta en ese momento que

ella nunca robaría históricamente el hito a Kandinsky, o por lo menos, en un tramo corto de tiempo. Sin embargo, parece que lo más importante no es decidir qué artista fue el primero en producir imágenes abstractas, como si de una competición se tratase, sino en cómo una artista en la situación de af Klint (que era relativamente marginal, tanto geográfica como personalmente) pudo desarrollar toda esta obra innovadora.

Teniendo en cuenta la importancia que está obteniendo repensar sobre lo espiritual en el arte a partir de esta autora, cabría mencionar otros casos. Hubo una pintora aún anterior a estos pioneros. Georgiana Houghton, Gran Canaria, 1814 – Londres, 1884. Fue una artista británica nacida en España que, aunque entrenó como pintora y estudió arte, produjo bajo la influencia de sus guías espirituales, pinturas abstractas no objetivas. Con el propósito de producir sus obras, practicó la escritura y la pintura automáticas, algo que ofrece otra analogía interesante con af Klint. Antes de los surrealistas, antes de af Klint y el grupo de *Las cinco*, ya Houghton había realizado esto. La diferencia entre, por ejemplo, Kandinsky y Houghton o af Klint, es que mientras el primero estudia y entra en contacto con lo espiritual mediante los libros, las dos últimas lo hacen tomando consciencia de ellas mismas como médiums.

Cuando pensamos en finales del s. XIX o comienzos del s. XX, no debería extrañarnos esta relación con lo espiritual, con lo ancestral y lo que va más allá. Debemos ser conscientes de que estamos en un cambio de paradigma mundial, donde después de una historia de la humanidad donde se buscaba justificar lo desconocido con fuerzas ancestrales y magia, la ciencia comienza a avanzar a pasos agigantados.

Otro caso muy cercano lo tenemos en el propio escritor portugués Fernando Pessoa, quien también se siente fascinado por todas estas experiencias místicas de su época y se interesa activamente por los médiums dejando escrito incluso sobre ello. Años más adelante, aún

seguiría vigente en cierta forma estas claves en la obra de algunos artistas que serían llamados surrealistas. Para la mayoría de sus biógrafos, sería imposible hablar de la obra de Leonora Carrington o de Remedios Varo sin asociaciones y menciones de lo alquímico o de la magia o la brujería. Ahora bien, ¿el acontecimiento místico qué importancia tiene en la historia del arte? En el barroco los artistas se atreven después de años de castración subjetiva a volver a mostrar o generar experiencias estéticas a través de su propio interés. De hecho, Caravaggio recurre a la experiencia directa en sus pinturas religiosas, mostrando el acontecimiento divino directamente, y quizás es esto lo que nos hace concebirlas conmovedoras. Quizás ya en el paleolítico, lejos de cualquier encorsetamiento en las posibilidades del arte podamos ver esta aspiración. La mayoría de teorías sobre las cuevas de Lascaux o Altamira versan en que las artistas pintan estas escenas en una relación del ser humano con el entorno en un carácter casi religioso donde lo oculto y el misticismo se mezcla con lo chamánico, totémico y la magia propiciatoria para la caza y la fertilidad.

Sea como fuere, el último legado al mundo de af Klint fue *Pinturas para el Templo*, reconocidas como sus grandes obras maestras por los críticos. Su contribución a trabajo de artistas innovadores afines puede ser vista con la distancia del espacio y el tiempo que ella necesitaba.
Ha sido tal el boom desde su descubrimiento en aquella exposición en Los Angeles en 1985 que no para de ganar adeptos. Tanto es así que paralelamente a la exposición *Hilma af Klint, Painting the Unseen* celebrada en la Serpentine Gallery (Londres, 2016), se realiza el evento *Mysterical Days* en el que se presenta la obra de jóvenes artistas que trabajan bajo tesituras referentes a esta autora. Artistas tales como Saelia Aparicio, Tai Shani, Clodagh Emoe, Florence Peake, Davina Quinlivan, Zina Saro-Wiwa, Lindsay Seers y V A L V E (Chloe Herington/Elen Evans) son los seleccionados para esta ocasión.
¿Qué es lo que hace a af Klint esencial llegados a este punto? Kandinsky, Kupka, Malevich y Mondrian trabajaron en el concepto de la propia pintura como un acto de auto-reflexión de lo que fue y lo que iba a ser la pintura. No obstante, podemos ver que af Klint no trabaja

sólo de forma autorreferencial la pintura, sino que ella se revela como una gran artista que bebe de todas las corrientes, de todos los cambios y de todo lo que estaba ocurriendo en un mundo que se estaba tambaleando y cambiando para siempre.

Finalmente, hay una cuestión que se repite en la concepción artística de muchos creadores sobre si mismos, como pudo ser la propia af Klint, Houghton o Pessoa. Y es que todos mantenían una idea de si mismos como chamanes de su tiempo que se veían intentando destilar del caos. Es imposible no relacionarlos con el mito del Timeo de Platón. En él, el demiurgo se compadece de la materia y copia en ella las ideas, obteniendo con ello los objetos que conforman nuestra realidad. De esta forma explicaba la separación entre el mundo de las ideas que son perfectas y el mundo real (material) que, siendo imperfecto, participa como una copia de la perfección. Me parece relevante comprender en este punto que no sólo es una cuestión de estudiar la propia obra de este tipo de artista o creador, si no también, cómo se involucra a si mismo en la creación de cada libro, cada pintura, cada nueva composición musical en el que el propio artista se toma a sí mismo como demiurgo o chamán. Y es que, ¿qué es un chamán? Desde las culturas más remotas es un ser que puede modificar la percepción colectiva de la realidad, de comunicarse con los espíritus y de tener capacidades visionarias y adivinatorias.

Por otra parte, haciendo una búsqueda en las nuevas exposiciones generadas a partir de *The Spiritual in Art* (Los Angeles County Museum of Art, 1985), he encontrado otras que mantienen el mismo leitmotiv en el que al artista se le atribuye una concepción de si mismo chamánica o espiritual: *Okkultismus und Avantgarde* (Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1995), *Traces du Sa- cré* (Centre Pompidou, París, 2008) y *L'Europe des esprits* (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo, 2011) y, finalmente *Maîtres du desordre* (Musée du quai Branly, Galerie jardín, Paris, 2012) y Masters of Chaos (CaixaForum, Madrid, 2012).

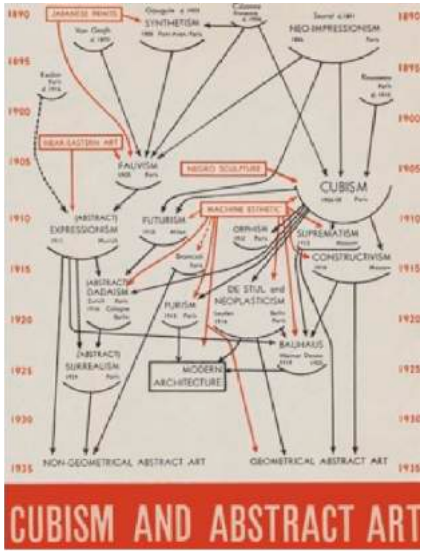


Fig. 3. Alfred H. Barr, Diagrama para la exposición 'Cubism and Abstract Art', MoMA, 1936.
Fig. 4. Pinturas para el templo. Retablo, No. 2, 1915; Retablo, No. 3, 1915 y Retablo, No. I, 19 15

Todas estas exposiciones presentan un panorama lleno de artistas modernos que eran teosofistas, espiritualistas, ocultistas, magos, metafísicos y médiums.

La dificultad más latiente para investigar sobre Hilma af Klint se encuentra en que es muy difícil aún conseguir información sobre ella o poder ver su trabajo, el cual debería ir entrando en colecciones permanentes de museos. En el momento en el que se nos permita al público poder acceder a esta información, podremos abrir mucho más el abanico de posibilidades. Sin duda, af Klint representa muchas personalidades en una sola, representa un tipo de artista muy complejo, con muchas capas y subcapas de estudio. Quizás mi aportación sirva para hacer una relación con los otros artistas de su tiempo, colaborando en colocarla en el lugar que se merece, y dando un poco de luz al por qué de algunas de sus pinturas más complejas y relevantes.

Desde el punto de vista de la creación o producción artística cabe hacerse la pregunta del millón: ¿Por qué el arte creado por mujeres ha sido y sigue siendo menos visibilizado que el realizado por los compañeros varones? Como artista plástica me he hecho muchas veces esa pregunta. Según Filipa Lowndes Vicente, en algunos países, como el Reino Unido o los Estados Unidos, la historia del arte hizo uso de herramientas teóricas feministas para cuestionarse a si misma. Es decir, en ausencia de las mujeres, cuestionó los mismos paradigmas del arte, no sólo los que invisibilizaron la creación femenina, sino también aquellos que nunca se preguntaron por qué la mujer era invisible. Sigue prevaleciendo la idea de que las cuestiones relacionadas con el arte y las mujeres son del ámbito de los estudios de género o, a lo sumo, la sociología del arte o la historia del arte social. Las últimas décadas han demostrado que esto también es un problema y un tema de la historia del arte. De acuerdo con esto, en mi opinión como artista, el estudio centralizado en la obra de las otras mujeres artistas y no como una excepción dentro de estudios de género es lo que de verdad les otorga un estaque en el tablero. La historia del arte no es, en definitiva, la

historia que estudiamos en las academias y en los museos, donde la mayor parte presenta una historia del arte masculina en primer caso, y es después, cuando se ha creado un pensamiento crítico o un interés por revisar este discurso patriarcal, cuando se estudia el resto de la historia, es decir, la que incluye las mujeres artistas.

El mundo no ha cambiado tanto desde el tiempo de af Klint al fin y al cabo. En una entrevista en el semanario alemán *Der Spiegel*, el pintor Georg Baselitz (n.1938), dijo: "El mercado está en lo cierto (...) Las mujeres simplemente no pasan la prueba, no pintan muy bien. Es un hecho. Hay excepciones, por supuesto. Agnes Martin en el pasado, o Paula Modersohn-Becker." (8) Que en los albores del siglo XXI todavía exista un machismo tan táctil, tan fuerte y tan arraigado que los mismos artistas continúen echando piedras encima del trabajo de sus compañeras femeninas nos puede hacer entender cómo era hace cien años.

Sea como fuere, af Klint aún es un misterio para la mayoría de nosotros, aún nos queda casi todo por descubrir en su obra, cuanto más profundizas, más encuentras, es de conceptos complejos, de correlación del mundo como un todo, un todo compuesto por miles de cuestiones que es imposible abarcar en tan poco tiempo. Cabrá la posibilidad de seguir estudiándola, de seguir la pista ahora que está más presente que nunca, permitiéndonos a todos poder ser partícipes en la comprensión de su gran legado.

Notas

1. Zambrano, María (2012) Algunos lugares de la pintura. Ed. Eutelequia. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón. Madrid.
2. Anna Cassel (1860-1937), Sigrid Hedman, Cornelia Cederberg y Mathilde Nilsson. Imposible encontrar fechas de nacimiento de las otras integrantes.
3. Las sesiones de dibujos automáticos y cadáveres exquisitos se crearon mediante sesiones relacionadas con el espiritismo. Anna Cassel y af Klint eran las únicas artistas del grupo de *Las cinco.*
4. Heráclito, Fr.54 DK.

5. af Klint citada por Iris Müller-Westerman. Moderna Museet. Estocolmo.
6. Pasi, Marco. Universiteit van Amsterdam. Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna.
7. Se seleccionan cinco artistas: Kandinsky, Kupka, Malevich, Mondrian y Hilma af Klint (en este orden).
8. Beyer, Susanne y Ulrike, Knöfel "My paintings are battles" in *Spiegel online*. (23 Jan. 2013). http://www.spiegel.de/international/germany/spiegel-interview-with-german-painter-georg-baselitz-a- 879397-3.html

Referencias

SANDQVIST , Gertrud (2010) "Hilma Af Klint". Salzburg International Summer Academy of Fine Arts.
Hilma af Klimt. Painting the Unseen" (2016). - Serpentine Galleries pp. 5-34. Londres: Koening Books Ltd.).
KANDINSKY, Wassily (2010). De lo espiritual en el arte, ed. Paidós (Barcelona: Espasa Libros S.L.U.).
ZAMBRANO, María (2012). Algunos lugares de la pintura. Ed. Eutelequia. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón. Madrid.
GOMBRICH, H. ERNST., La Historia del arte. Phaidon Press Limited. (1997). Pp. 570.
KEMP, Martin. (2006). Seen / Unseen. (Oxford University Press). Oxford, Reino Unido. Page 23.
MILLER, Arthur I.. (2014). Colliding Worlds. How cutting-Edge Science is redefining contemporary art. (New York: W.W. Norton & Company, Inc.).
PASI, Marco: <<Hilma af Klint, el esoterismo occidental...>> Boletín de arte, no35. 2014, pp. 43-59, ISSN: 0211-8483.
«Um caso de mediumnidade (contribuição para o estudo da actividade subconsciente do espírito)», en PESSOA, *Escritos autobiográficos*..., pp. 333-339.
GONZÁLEZ, María José. Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo. (2012) .Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Departament d'Historia de l'Art. Codirección: Dr. Martí Peran Rafart y Dra. Rosa Rius Gatell. Tutoría: Dr. José Enrique Monterde Lozoya. Madrid.
ABERTH, Susan. (2010). Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art. Lund Humphries and Suite 420. Eslovenia.
NONAKA, Masayo. (2012). Remedios Varo: The Mexican Days. RM Verlag, S.L. Barcelona, España.
Maîtres du desordre. (2012). Dossier de la exposición. ADAGP, Paris.
LOWNDESVicente, Filipa. História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso portugués. Revista de História da Arte. Práticas da Teoria, pp. 3 y 4.

ARTE E CIÊNCIA: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO DESDE A ANTIGUIDADE ATÉ À ARTE CONTEMPORÂNEA

~ Beatriz Manteigas ~

Doutoranda da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
beatrizmanteigas@gmail.com
Keywords: Arte, Ciência, Anatomia, Figura

Abstract

Desde as primeiras representações feitas pelo Homem, Arte e Ciência caminham lado a lado. As representações desde o Paleólitico e antigas civilizações tinham como objetivo máximo a representação precisa das formas naturais sendo inquestionável que o tema mais recorrente era, e manteve-se ao longo dos séculos, o corpo humano. Este objetivo levava à recorrente prática do desenho de observação e de modelo, prática que se tem mantido obrigatória em grande parte das academias de Belas-Artes por todo o Mundo. Esta prática do Desenho aliada à Ciência, permitia à Arte encontrar as respostas necessárias para atingir os seus objetivos. Esta simbiose mostrou-se frutífera para ambas as áreas: a Arte trazendo questões e hipóteses à Ciência e esta trazendo fundamento e respostas à primeira. No entanto, esta busca pela *mimesis* teve altos e baixo ao longo da História. Um desses períodos de abandono da prática do desenho do corpo terá sido o século XX, marcado pelo surgimento da Arte Abstrata, *Performance* e Conceptual. Hoje, imersos numa realidade sem escuro e sem silêncio, a prática da pintura e desenho figurativos, bem como a representação anatómica e respetivo estudo, parecem ter voltado a ganhar relevo, como o provam pintores como Hockney, Freud ou Paula Rego. Cada um com o seu estilo e temáticas próprias, mais ou menos focados na representação

anatómica correta, todos utilizam o corpo como meio para tratar os mais variados temas e questões relembrando-nos que, mesmo na era digital, mantemo-nos seres humanos limitados pela nossa natureza.

Introdução

Desde as primeiras representações feitas pela mão humana Arte e Ciência caminham lado a lado. Em todas as antigas culturas, a Arte tinha como objetivo último a *mimesis,* a representação cuidada e fiel das formas naturais e, consequentemente, encontrava na Ciência as ferramentas necessárias para atingir os seus objetivos. Desde a Antiguidade que é através de estudos de carácter científico, isto é, passando pelo questionamento, observação, comparação, experiência e conclusão de factos (cientificamente comprovados), que os artistas conseguem progressivamente aproximar-se da representação fidedigna do real. Esta necessidade de compreender para representar marca o espírito dos artistas da Antiguidade: os primeiros artistas eram também aplicados investigadores que, através das mais variadas experiências, teorias e sistemas, procuravam continuamente superar-se, encontrando formas de melhor representar o natural. Na realidade, a divisão entre artistas e cientistas era quase despropositada pelo facto de que, em qualquer um dos casos, as suas grandes valências eram ora a capacidade de questionar, ora a capacidade de observação.
Esta busca pela *mimesis*, que se manteve como o grande objetivo dos artistas até ao século XX (apesar de notórias variantes de temática), teve ao longo da História épocas luminosas e momentos de recuo ou estagnação. Conclui-se que, de forma evolutiva e mutante, Arte e Ciência andaram sempre de mãos dadas apoiando-se mutuamente: a primeira trazendo soluções e hipóteses à segunda e esta fundamento e respostas à primeira. No entanto, em qualquer período ou sociedade, é inquestionável a primazia do corpo humano como tema e do Desenho como ferramenta não só de representação mas também de estudo científico: não só a Arte e a Ciência têm uma ligação direta e intrínseca como essa ponte é feita por um meio e temática claros.

O registo da natureza através do traço é uma atividade inata e primordial (...) enquanto as outras formas de arte variaram os seus propósitos o desenho de observação continua a enfrentar os mesmos problemas e a tentar alcançar os mesmos objetivos que são na sua génese a essencialidade formal. (1)
No entanto, alturas houve em que esta primazia do corpo enquanto tema e do Desenho enquanto prática perdeu pujança, resultando ora no detrimento das práticas artísticas de um modo geral ora em novas formas de Arte distantes destes – no primeiro caso durante a Idade Média e no segundo durante o século XX.

Hoje, o interesse pela figura e pela prática do Desenho parecem ter retomado terreno e pertinência: cabe ao presente estudo compreender a evolução destes e apontar possíveis razões para essa evolução.

Desenho como Meio e Corpo Humano como Tema

Comecemos por assinalar alguns exemplos de clara relação de ambas as áreas, Arte e Ciência, através do meio do Desenho e do tema do corpo humano: no Renascimento (decerto o exemplo mais flagrante), em particular em Itália e na Flandres, é inquestionável a separação quase inexistente entre Arte e Ciência sendo que as grandes figuras do seu tempo, como Dürer e Da Vinci eram ambos tanto luminosos cientistas como exímios pintores e desenhadores. De facto, se pensarmos na distância que separa as pobres representações da Idade Média e as iluminadas imagens do Renascimento, é impossível não reparar no paralelismo existente com o que aconteceu no campo da Ciência durante os mesmos períodos: castrada na Idade Média (em que qualquer estudo anatómico era proibido) e incentivada e cheia de pujança no Renascimento. Por outro lado pensemos em estudos mais tardios, como os de Camper (séc. XVIII): apesar do fundamento científico destes, parte da sua importância prende-se ao desenho

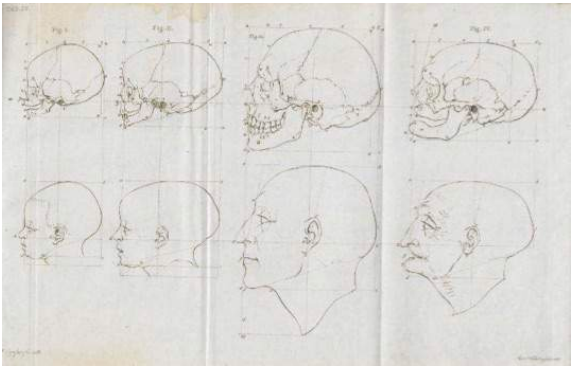


Fig. 1. Ângulos Faciais de Criança até Homem Idoso, Ilustração de Petrus Camper, 1791.
Fig. 2. *Os Quatro Temperamentos,* ilustração de Jean Gaspar Lavater, 1783.

exemplar que representa as questões postas e os exercícios comparativos que levaram às suas conclusões científicas. Por outro lado pensemos nos estudos de fisiognomia de Lavater (séc. XVIII), focados no temperamento humano: mesmo agora, sendo clara a sua falta de validade científica, é inquestionável o conhecimento trazido aos artistas que entenderam os seus estudos como verdadeiros manuais de variantes do corpo, ainda hoje pertinentes e consultados. Estes são exemplos que provam a relação direta não só da Arte com a Ciência mas também como do Desenho como forma de pensamento e de compreensão direta do Mundo, relações que fizeram com que o exercício de desenho de observação se mantivesse obrigatório em grande parte das academias de Belas-Artes por todo o Mundo.

Como vimos, esta simbiose simples de compreender passa por duas enormes crises: a primeira na Idade Média, em que curiosamente foram abandonadas tanto a prática do estudo do corpo como a prática do desenho (resultante no congelamento da evolução científica e na regressão nas capacidades representativas, levando a uma sensação de medo, escuridão e ignorância); a segunda no século XX em que os artistas, focados na mestria da representação do real até então, se encontram numa situação e contexto em que esse objetivo já não os satisfaz.

A Arte e Sociedade do Século XX

Este momento trincheira é de grande importância para a compreensão do tema aqui apresentado: o que mudou no século XX? A resposta é, claro, a industrialização, representada não só pela indústria propriamente dita (fábricas e objetos produzidos em massa) mas principalmente pelas mudanças associadas à revolução industrial e respetivo avanço tecnológico: a velocidade (tanto de produção como de vida), a reprodução em massa de imagens associadas a produtos (tanto para identificar objetos como para a sua publicidade), a criação dessas imagens com um intuito consumista, o domínio da luz e da eletricidade,

as grandes guerras (e a relação do novo pensamento da sociedade capitalista face à guerra) e, por fim, a fotografia (produção rápida e fácil, pela mão de qualquer indivíduo, de imagens de perfeita *mimesis).* Neste momento, e mais do que nunca, os artistas sentiram a necessidade não só de compreender o lugar da Arte como o seu intuito pois foi também neste momento que todas as premissas simples que davam valor à Arte (produção de um objeto único representando algo ou alguém para a posteridade) puderam ser transferidas para outras soluções mais rápidas e imensamente mais baratas.

A Arte viu aqui o seu lugar, conquistado tantos séculos atrás, ameaçado pois os temas que abordava e as imagens resultantes não conseguiam competir com as novas e tão entusiasmantes descobertas. Naturalmente, os artistas compreenderam isto rapidamente e perceberam que a sua posição teria de ser alterada: não bastava representar formas do Mundo natural; era agora mais entusiasmante e pertinente representar outras coisas relacionadas com os estímulos novos da industrialização, novas ideias ou a nossa relação com estas novas coisas. Gradualmente, passou-se por movimentos como o Expressionismo, o Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Abstracionismo, ou Pop Art (entre outras) que, em conjunto, formam a chamada Arte Moderna e assim a Arte foi encontrando formas de se renovar de forma a manter o seu lugar de destaque face às demais práticas. Assim, estes movimentos não se definiram pela forma como representam o Mundo natural como acontecia até então, mas antes quais as novas temáticas que motivavam esses movimentos (o movimento e a luz motivaram o Futurismo, as realidades distorcidas o Surrealismo, e por aí adiante). Em consequência, temas até aqui centrais, como a representação do corpo e a sua prática, caíram em desuso. O corpo humano, até aqui olhado como uma máquina complexa e perfeita, de inúmeras variantes entusiasmantes à prática artística e à investigação, símbolo de toda a existência humana, mostrou-se pela primeira vez banal, desinteressante, simples. De facto, como acontecera durante a Idade Média, o século XX (principalmente até aos anos 80) caracteriza-se pelo desinteresse pela representação da figura, utilizando-a como

elemento acessório para trabalhar as temáticas propostas pelo novo pensamento (facto não só comprovado pelos artistas que se sagraram pilares do seu tempo bem como pelo próprio programa académico adaptado às novas realidades na maior parte das academias ocidentais). Resumindo, se até ao século XX as correntes artísticas definiam uma forma de compreender e representar o Mundo natural, a partir daqui as correntes artísticas eram despoletadas ora pela forma de compreender as novas descobertas e sociedade consequente, ora pela relação do Homem com esta nova realidade.

Mas a revolução industrial e consequentes descobertas não alteraram apenas o imaginário dos artistas. Tão ou mais importante foi a descoberta de novos meios e médios que se começaram a apresentar mais consequentes para as temáticas que agora entusiasmavam os artistas. Se as correntes artísticas do início do século XX enumeradas atrás se mantêm presas a uma prática plástica (desenho, pintura ou escultura) a Arte renovou-se também em novas formas de natureza efémera, como a *performance* e o *happening* e a Arte conceptual: perante o novo Mundo, a Arte, enquanto objeto físico e material símbolo de riqueza, mostrou-se talvez obsoleta. Se mais do que nunca a sociedade procurava melhorar as suas condições de vida, trabalho e educação a Arte não deveria ser diferente, tendo de se reinventar de modo a responder a estas mudanças e a ser participativa e efetiva na mudança.
Note-se que esta evolução da Ciência e da Tecnologia não só fez evoluir a Arte em termos de temáticas e prioridades como pôs em causa todas as premissas a ela associadas: só após as alterações do século XX é que a Arte não se questiona apenas quanto à sua definição dentro das experiências plásticas como tem de se questionar quanto à sua definição dentro de qualquer tipo de experiência. Assim esta mudança, despoletada pela revolução industrial, influenciou de tal maneira a Arte que a levou a estender as suas áreas de atuação, técnicas e meios tornando-se mais do que nunca indefinida e indefinível. Talvez este seja mesmo o período na História em que a relação Arte e Ciência é mais marcantes pois a evolução da segunda, sob a forma de Tecnologia, muda por completo o rumo da primeira.

Faça-se aqui uma nota para reforçar o facto de que até aqui nos limitámos a analisar a evolução da Arte e das suas temáticas, meios e médios, concluindo a deterioração da abordagem do corpo humano e consequente desinteresse pela prática do desenho (durante tantos anos exercício e prática central às Artes Plásticas), sendo inquestionável que os grandes pilares na Arte do século XX (e respetivos movimentos) pouco se prendem com a representação da figura. Deve também ser referido que esta alteração foi feita em tempos e de modos diferentes em vários contextos. Se a Arte alemã durante o III Reich se aproxima em muito do romantismo e de seguida evolui para a Bauhaus, seio das mais inovadoras correntes artísticas (como a *performance*) e são estas as que se destacam na História de Arte, outros sítios houve, como a Rússia e países de leste, influenciados pelo regime autoritário, em que a prática se manteve (e mantém) principalmente figurativa - não obstante o pintor russo mais divulgado do século XX ser, sem dúvida, Kandinsky, claramente abstrato. Deve no entanto ser claro que qualquer afirmação aqui feita tem de ser entendida de forma generalizada e sempre relativa à Arte ocidental.

O Desenho e a Figura Escondidos na Arte do Século XX

Mas será isto realmente um facto ou apenas a conclusão direta feita pela observação das obras mais marcantes deste período histórico? Sabe-se que Picasso, como provam obras como *Primeira comunhão* (1896), dominava a representação do Mundo natural aos quinze anos de idade (tanto em termos de desenho como de pintura) – capacidades apenas adquiridas por um trabalho árduo e cuidado nesse sentido. Por outro lado, pintores posteriores e claramente abstratos, como Pollock, afirmavam sentir-se continuamente assombrados pela falta da presença da figura nos seus trabalhos, como se essa cultura enraizada na história da representação o chamasse e questionasse constantemente. Kooning, no simpósio *O que significa a Arte Abstrata para mim* (1951), diz-nos que

Fig. 3. Pablo Picasso, *Primeira Comunhão,* óleo sobre tela, 1896, Museu Picasso, Barcelona, Espanha.
Fig. 4. *Untitled (we look at each other),* acrílico sobre tela, 200x250cm, 2002.

para chegar ao abstrato são necessárias muitas coisas e que a ideia inicial de que a abstração poderia tirar a Arte dela mesma caiu por terra rapidamente: essas muitas coisas necessárias, são sempre "coisas da vida". O artista nunca é totalmente livre, parte sempre do Mundo natural, pois a liberdade total faria o artista abandonar a prática e juntar-se aos filósofo. (2) De facto, apesar do desprendimento pela prática do desenho de observação, devemos referir que grande parte dos artistas do século XX continuaram a pelo menos, pontualmente, recorrer a ele, não como ferramenta para atingir os seus objetivos finais, mas como exercício não só de compreender as suas possibilidades como também como exercício de compreensão do legado da Arte.

Então o que aconteceu à representação da figura? Foi perdendo terreno gradualmente até desaparecer completamente do panorama artístico? Se assim fosse como se justificariam sucessos mundiais contemporâneos como Hockney, Freud ou Paula Rego (entre muitos outros)?
Atualmente, e de forma gradual mas rápida, tem-se assistido a um retorno à prática das Artes Plásticas e da representação da figura, facto não só comprovado pelo apresentado nas mais importantes e influentes galerias e museus, mas também academias. O que mudou? Hoje, imersos numa realidade sem escuro e sem silêncio, em que somos bombardeados por informação e imagens sem qualquer triagem, a prática da pintura e desenho figurativos, bem como a representação anatómica e respetivo estudo, parecem ter voltado a ganhar relevo. Cada um com o seu estilo e temáticas próprias, mais ou menos focados na representação anatómica correta, muitos utilizam o corpo como símbolo das temáticas que pretendem trabalhar. Será isto um retorno melancólico às práticas do passado sem peso para a evolução da História de Arte? Parece que não - o objetivo desta apresentação é discutir esta hipótese.

O Regresso da Figura e da Pintura Tradicional: Novas Questões e Anseios

Deixemos assente como ponto de partida, que o desenho da figura humana (e consequente pintura e escultura) volta a ganhar terreno no século XXI (facto comprovado pelos artistas enumerados atrás e muitos outros) apesar de alguns movimentos desde os anos 80 já indicarem esse retorno através de uma lufada de ar fresco na pintura representada por movimentos como a Bad Painting (Estados Unidos), o neo-expressionismo (Alemanha), a transvanguarda (Itália), Figuração livre (França) e a geração 80 – movimentos que surgem durante o auge e como resposta à *performance* e ao *happening*. Simplificando, estes movimentos eram resultado da vontade de regressar à pintura tradicional, a acrílico e óleo, sobre papel ou tela, mediante pincéis e materiais riscadores e, consequentemente, vontade/necessidade de regressar à representação de figuras, de forma mais ou menos fiel do Mundo real. Francis Bacon é talvez o mais claro e primeiro exemplo desta mudança, no auge da sua carreira ainda no início da segunda metade do século XX e claramente figurativo e especialmente preocupado em representar a natureza humana, frágil e imperfeita.

Seguindo-se a Francis Bacon, são vários os artistas figurativos especialmente reconhecidos que, para além de principalmente focados na representação da figura humana, mantêm uma prática de desenho e pintura principalmente tradicional: Lucian Freud, Paula Rego, David Hockney e outros mais jovens, como Eric Fischl, Marlene Dumas e Muntean & Rosemblum são exemplos que devem ser referidos. Estes artistas, incluindo Bacon, têm três pontos em comum: todos utilizam a pintura e desenho tradicionais como ferramenta e meio; todos centram as suas imagens na representação da figura humana; todos utilizam essa representação da figura humana não como objeto integrante do Mundo natural que, só por si, fora válido até ao século XIX, mas antes como pretexto para questionar a relação da figura humana com o Mundo. Voltando atrás e revendo os autores assinalados, podemos afirmar sem exceção que todos focam as suas temáticas ou na finitude, impotência e

simplicidade da natureza humana (entendida normalmente de uma forma animalesca); ou na relação da figura humana com outras (isto é, a vida em sociedade e as preocupações a ela associadas); ou na relação do Homem com a nova realidade (digital, veloz, incansável).
Repare-se que, o retorno à representação de algo, neste caso da figura humana, depreende uma ferramenta em particular em que nos focámos no início desta apresentação - o desenho – ferramenta essa associada diretamente à procura de compreensão do Mundo. Assim, não deixa de ser curioso que num momento em que os artistas parecem sentir necessidade de compreender a relação do Homem com o Mundo retomem a prática do desenho - a forma de expressão que melhor sintetiza a nossa relação com o Mundo. (3)

Conclusão

Conclui-se que, pós a rápida evolução da ciência e da tecnologia sentidas no século XX, os artistas sentem-se agora não tanto atraídos pelas novas descobertas, cada vez mais banalizadas e mais rapidamente ultrapassadas, mas antes pela natureza do Homem face a este novo Mundo. Como foi (quase) sempre objetivo dos artistas, a Arte mantém a sua necessidade de ser ativa e pertinente na sociedade do seu tempo e, aparentemente, as grandes questões prendem-se hoje com o lugar do Homem no Mundo por si criado. Para a compreensão destas questões, o artista retoma a ferramenta que durante séculos lhe permitiu estudar e compreender o Mundo natural – o Desenho – e, através dele, como é costume e obrigação dos artistas (um legado deixado pelos movimentos do século XX), formula hipóteses e representa as questões de toda a sociedade em que se insere. Conclui-se ainda que, apesar de por vezes na sombra, o Desenho é inerente e necessário a qualquer criação artística e está intrinsecamente ligado à formulação de questões e hipóteses. A atual tendência figurativa da Arte relembra-nos que, mesmo na era digital, continuamos a ser humanos procurando significado para a vida, conscientes da nossa finitude, enclausurados numa sociedade como observadores e observados. Hoje, como no

regresso do filho pródigo, volta a ser o próprio Homem o que mais motiva as questões que fazem evoluir a Arte.

Notas

1. RAMOS, José Artur - *Retrato : o Desenho da Presença.* Lisboa : Campo da Comunicação, 2010. p.451.
2. CHIPP, H.B. – Teorias da Arte Moderna. 2a ed. S.Paulo: Martins Fortes, 1999. p.565.
3. SARAIVA, Pedro – Acerca e um Gabinete. Aparecer e Desaparecer do Desenho. In MARQUES, António Pedro Ferreira et alt. – op. cit., 2012. p.95.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e Crítica de Arte.* Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BERGER, John – *About Looking*. Londres: Bloomsbury, 2009. ISBN: 978-0-7475-9957-9.

BERGER, John– *Portraits: John Berger on Artists.* Edit. Tom Overton. 1a ed. Londres: Verso, 2015. ISBN: 978-1-78478-176- 7.

BERGER, John – Ways of Seeing. Londres: Penguin Books, 2008. ISBN: 978-0-141-03579-6.

CAMPER, Peter – Works on the Connexion Between the Science of Anatomy and the Arts of Drawing, Painting, Statuary etc. Londres: C. Dilly Company, 1794.

CHIPP, H.B. – *Teorias da Arte Moderna.* 2a ed. S.Paulo: Martins Fortes, 1999. ISBN: 85-336-0545-5.

CLIMENT, Carlos Plasencia; LANCE, Manuel Martínez – *Las Proporciones Humanas y los Canones Artísticos.* Valencia : UPV. Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, D.L. 2007. ISBN 978- 84-8363-111-9.

DELAISTRE, Louis – *Cours Méthodique du dessin et de a Peinture.* Paris: Imprimerie de Hennuyer, 1842.

DELESTRE, Jean-Baptiste – *De la Physiognomie.* Paris: [s.n.], 1866.

DELLA PORTA, Giovan Battista - *Della Fisionomia di tutto il Corpo Humano*. Roma : per Vitale Mascardi, 1637.

DURER, Albert – *Della Simmetria de l Corpi Humani.* Veneza, [s.n.], 1591.

ECO, Umberto – *A Definição da Arte.* Lisboa: Edições 70, 1986. .

ECO, Umberto – *História da Beleza.* Trad. António Maia da Rocha. 5a ed. Lisboa: Difel, 2009. ISBN: 978-972-29-0716-3. FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?.* Lisboa: Vega, 1992. ISBN: 9789726993032.

HEIDEGGER, M. – *A Origem da Obra de Arte.* Lisboa: edições 70, 2016. ISBN: 9789724413792.

JORQUERA, Anna Jiménez et alt. – *Art and Utopia. Limited Action.* Barcelona: MACBA,

2005. ISBN: 84-95951-81-9. LIVINGSTONE, Marco – *David Hockney*. Londres: Thames & Hudson, 1996. ISBN: 0500202915.
MALBERT, Roger – *Drawing people: The Human Figure in Contemporary Art*. 1a ed. Londres: Thames & Hudson, 2015. ISBN: 978-0-500-29163-4.
MARQUES, António Pedro Ferreira et alt. – Desenhar, saber Desenhar. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012. ISBN: 978-989-8300-43-0.
MERANI, Alberto L. – Psicologia e Alienação. Trad. Rachel Gutiérrez. 2a ed. S. Paulo: Paz e Terra, 1977.
MULLINS, Charlotte – Picturing People. Londres: Thames & Hudson, 2015. ISBN: 978-0-500-23938-4.
RAMOS, José Artur - Retrato : o Desenho da Presença. Lisboa : Campo da Comunicação, 2010. ISBN 978-972-8610-79-1. RICHER, Paul – Introduction a l'étude de la Figure Humaine. Paris: Gaultier-Magnier, [s.d.]
RITTO, Isabel - Antropometria : medidas dos ângulos e inclinações do perfil de uma população portuguesa e comparação com alguns cânones *artísticos*. Lisboa: [s.n.], 2001 [Tese de doutoramento em Anatomia (Antropometria)].
SABINO, Isabel – *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000. ISBN: 158967/00.
TAVARES, Cristina Azevedo – Representações do Corpo na Ciência e na Arte. Lisboa: Fim de Século, 2012. ISBN: 978-972-754- 290-1.
VALLI, Marc; DESSANAY, Margherita – *A Brush With the Real*. Londres: Laurence King Publishing, 2014. ISBN: 978 178067 2830.

PINTAR O FEMININO: REFLEXÕES SOBRE OS DESAFIOS DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER POR ARTISTAS MULHERES

~ Benedita Santos ~

Graduate of the Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
benedita.ribeiro.santos@gmail.com

Keywords: Feminismo; Auto-Representação; Artistas Mulheres; Artimisia Gentileschi; Aurélia De Sousa; Jenny Saville.

Abstract

This article reflects on the challenges of painting, specifically on the representation of the woman by women artists.
In the artistic world, the portrayal of feminine identity imagetics is presently faced with more naturality. However, on one side, it's still the subject of a constant evaluation and appreciation according their artistic merit. On the other side, once outside this ecosystem they're commonly misunderstood and subject to a seemingly random interpretative process.
How can we justify that the representations of the female gender remaining related and, sometimes, strictly reduced to an object of visual consumption? It's about the study of these ideas about the objectification of the rendering of woman that was conducted a research of a reflexive nature, which has as its background a comparative deepening between the historical tradition of painting and a review of the possibilities that the portrayal of woman can imply in the European Contemporary Painting.
For this analysis were considered the works and social context of three painters, Artemisia Gentileschi (1593 – c. 1656), Aurélia de Sousa

(1866-1922) e Jenny Saville (1970-) based on feminist theories which reflect about the absence of the work of female artists in the grand narrative of Art History.
It was verified with this research that the production of the image of the female by women, in the field of painting, has been capable of introducing new readings about the physical and social female body. Thus concluding that the relevance of a study, on this area of production, follows the historic tradition and must be capable of dignify the influence of the presence of these female artists in the production of contemporary painting.

Na década de 1970, artistas feministas, críticos e historiadores começaram a questionar as premissas por detrás dos valores universais da História da Arte, (1) que, de forma sistemática, excluía as mulheres como produtoras do *mainstream* , consequentemente transformando a imagem da mulher numa de possessão e consumo. Consequentemente ao desenvolvimento das teorias feministas está, portanto, o re-exame das contribuições e vidas das mulheres artistas através de estudos sobre relações entre género, cultura e criatividade.

Deste modo, o pretendido não é uma introdução generalista à história do envolvimento das mulheres nas artes visuais, mas através de um estudo sobre as que prosseguiram uma carreira profissional em pintura e sobre as ideologias que moldaram a produção e representação para a mulher, numa tentativa de identificar problemáticas e novas direcções para pesquisa que possam enriquecer o estudo histórico de mulheres artistas.

Partindo da intersecção de mulheres enquanto produtoras de arte e mulher em representação, uma vez que é nesse ponto que são revelados os discursos que constroem e naturalizam ideias sobre a mulher e a feminidade, em momento específicos na história. É também, na intersecção entre produção e representação que é possível discernir o que não é representado, e constatar que é nas omissões e silêncios que

revelam o poder de ideologias culturais em que estas mulheres se inserem.

Enquanto pesquisa, este artigo não pretende fornecer apenas factos biográficos sobre artistas mulheres, mas uma recolha de investigações levadas a cabo por outros críticos e teóricos e que, na sua sobreposição possam demonstrar uma possibilidade de enquadramento de diversas problemáticas levantadas pelos estudos feministas sobre a representação das mulheres na arte.

O objectivo é demonstrar como a desvalorização do trabalho de artistas mulheres é um fenómeno mais abrangente e não só da arte e que tem sido sujeito a uma profunda reflexão desde 1980. (2) Inicialmente as intenções desta intervenção na História procuravam "descobrir pintoras e expôr o caso para o trabalho das feministas, procurar exemplos de artistas mulheres insuficientemente apreciadas ao longo da história; reabilitar carreiras modestas, mas interessantes e produtivas; ou seja, apresentar o caso para demonstrar a importância da artista negligenciada."(a)

A inscrição indiscriminada na História da Arte, com categorias separadas e distintas para mulheres e homens, estabeleceu bases para os relatos do século XX, nos quais, uma vez segregados, a mulher e sua obra poderiam ser facilmente omitidas por completo. É, por isso, que deve ser mantida, pelo menos para já, uma abordagem céptica no estudo das avaliações históricas e críticas de arte produzida por mulheres com um distanciamento adequado, uma vez que revelam porque é que muita da arte contemporânea feminista escolheu a figura da mulher como o local para a disputa sobre o conteúdo e significado da arte.

O desejo de recuperar as histórias das mulheres e re-situá-las dentro da história de produção cultural, conduziram a um foco importante na criatividade feminina. A preocupação da História da Arte tem incidido,

consequentemente, na análise de obras de arte; sendo que, a diferenciação sexual dos seus autores e temas tem estado inscrita tanto nos seus objectos de estudo como nos termos como é interpretada e discutida. (3)

Repetidamente, as tentativas de reavaliar o trabalho de mulheres artistas, e de re-estruturar as condições históricas actuais sobre as quais trabalharam, sendo que, a avaliação crítica e histórica do trabalho produzido por mulheres demonstrou ser inseparável das ideologias que definiram o seu lugar na cultura ocidental, em geral.

Os textos pós-estruturalistas expõem o papel da linguagem (4) na definição de significado e na construção de uma subjetividade que não é fixa mas que está em constante negociação com uma variedade de forças - económica, social e política. Estas debilitaram pontos de vista sobre o artista como um indivíduo único que cria em semelhança à imagem da criação divina e da obra de arte enquanto redutível a um único significado verdadeiro. E têm demonstrado que uma das formas de como o poder patriarcal tem vindo a ser estruturado é no controlo sobre como a mulher é observada. Como resultado, novas atitudes sobre a relação entre artista e obra começaram a emergir, sendo que, muitas têm implicações importantes para a análise feminista. Agora a intenção artística pode ser mais claramente vista como uma das várias dimensões - ideológica, económica, social, política - que compõem a obra de arte.

A integração gradual da produção da mulher com os recentes desenvolvimentos teóricos apenas pode ser alcançada através da exanimação da relação da mulher artista com os modelos dominantes de produção e representação, à luz de uma preocupação com a produção e intersecção de género, classe, raça e representação.
Considerando três casos paradigmáticos de três séculos diferentes: Artemisia Gentileschi do século XVI; Aurélia de Souza do século XIX; e Jenny Saville do século XXI. As suas obras não só elucidam a forma

como o ênfase da História da Arte em "génio" individual tem distorcido a nossa compreensão de procedimentos e a própria natureza da produção artística, como também ilustram a extensão à qual a aliança da História com as economias do mercado da arte e o próprio sistema da arte afectaram o reconhecimento e apreciação de obras de artistas mulheres e o modo como estas se auto-representam.

No texto "Why have there been no great woman artists?" (1971) de Linda Nochlin, que introduziu os desafios feministas à perspectiva dominante da Arte Renascentista como um reflexo naturalista da realidade, em vez de um conjunto de mitos construídos e genderizados, é explorado o talento artístico e as instituições que que o nutriram tradicionalmente.

O modelo de produção artística em Itália transformou-se das artes produzidas por artesãos qualificados para a obra de arte inspirada pelo "génio" criador individual, (5) durante o período Renascentista. A oficina surge, por conseguinte, o contexto no qual podemos examinar Artemisia Gentileschi (6) e a sua carreira, intrinsecamente ligada com a de Orazio Gentileschi, seu pai, conhecido pelas suas pinturas de paisagens e menos reconhecido que a sua filha na contemporaneidade. Artemisia é ainda hoje um caso de estudo sobre como conectar a arte à vida pessoal "marcada por uma violação e o subsequente conflito em tribunal" (b)

Mary D. Garrard (1937-), autora de uma monografia sobre a pintora (7) considerou a artista em termos de problemáticas levantadas pelo seu género. Argumentando que as heroínas bíblicas pintadas por Gentileschi deviam ser interpretadas, pelo menos em parte, como expressões dos ideais pessoais da mesma. Por exemplo, a pintura *Susana e os Anciões* (1610) que representa um tema popular para os artistas da

Fig. 1 Artemisia Gentileschi, *Susanna e os Anciãos* (1610) óleo s/ tela, 170x119 cm. Schönborn Collection, Pommersfelden.
Fig. 2 Kathleen Gilje, Susanna e os Anciões, Restauro - Raio-x (1998)

época, defendido por Garrard que não se tratava de uma ilustração do seu caso de violência mas expressava o seu ponto de vista sobre a sua própria vulnerabilidade sexual. Não expressa a violação mas a pressão intimidante da própria ameaça da situação. Para que se possa compreender as pinturas iniciais da pintora como meios de expressão pessoal, deve-se traçar o progresso da sua experiência, enquanto vítima de assédio sexual e violação, como duas fases consequentes que tem o seu significado duplicado na obra *Judite decapitando Holofernes* (1611-12).

Contudo, a autora de estudos feministas, Griselda Pollock, argumenta (8) contra Garrard e a sua interpretação da pintura *Susana e os Anciões* como autobiográfica. Pollock aborda esta pintura de um ponto de vista antropológico, sobre a perspectiva dos espectadores da época perante a obra: os elementos da pose, a nudez, a sinuosidade do corpo e angústia da expressão facial mostram uma ligação directa ao Alto Renascimento academicista. Consequentemente, se adoptarmos o ponto de vista de Pollock, o tema da pintura aparenta ser ordinário no contexto da época em que foi produzido. A estranheza e torção do corpo da figura está ligado à visão de Gentileschi e à sua vida, mas por representar uma fase no seu desenvolvimento artístico.

Numa investigação conduzida por Kathleen Gilje (9) em 1998, que resultou numa instalação no Museu Nacional das Mulheres nas Artes, apresentou uma cópia meticulosa da pintura de Gentileschi em questão, ao lado de uma radiografia da pintura de base, uma prática comum do século XVI, revelando muito sobre o projecto inicial para a pintura e como este difere do resultado final. Este projecto serve para demonstrar como a própria história pessoal de Gentileschi espelha o assunto escolhido (10). Tanto a personagem bíblica como a artista sofreram de atenção indesejada por parte de homens mais velhos.

Tendo sido pintada perto do tempo em a acusação de violação estava a ser debatida em tribunal, onde Agostino Tassi (1578-1644) (11) e a artista foram interrogados. Da mesma forma, na história bíblica, *Susanna* recusa os avanços sexuais de dois homens mais velhos da sua

comunidade. Afrontados com a recusa determinam a ruína da reputação da personagem, como em semelhança a Artemisia, que foi torturada para se deferir a veracidade das suas acusações. Esta é, portanto, uma representação real da tentativa de defesa da jovem diante os seus agressores, em oposição à postura dócil e mais contida da imagem final. Contrasta com tratamentos do tema por artistas do sexo masculino da época, que muitas vezes retratavam a figura (12) como voluptuosa e participante no desejo das figuras masculinas mais velhas. O que o raio-X de Gilje (fig. 2) revela é uma *Susanna* angustiada, mas desafiadora porque empunha uma arma contra os seus agressores. A faca, a arma de legítima defesa de Gentileschi, transformou a personagem de vítima em vingadora. As adições (13) de Gilje à imagem que surge foram motivadas pela informação biográfica e histórica que procuram a realidade psicológica e como este se trata de um caso de auto-representação e identificação do artista com o tema do seu trabalho.

Do ponto de vista feminino, o que é interpretado perante este tipo de imagética sobre a mulher força a colocação e visualização destas obras numa posição cultural patriarcal, ou seja, devemos assumir uma posição masculina. Isto coloca, por conseguinte, a questão do problema posicional para a interpretação do que é representado.
Este mesma questão pode ser analisada segundo a pintura da artista portuguesa do século XIX, Aurélia de Sousa. Uma mulher que seguiu profissionalmente a pintura e que confrontava o que era commumente aceite um caminho dedicado aos homens via "a sua feminilidade irreversivelmente ameaçada."(c)

Numa época em que o reconhecimento artístico produzido pelas mulheres tinha como maior elogio a expressão "Pinta como um homem" como se tratasse de uma excepção. Este recurso a uma linguagem com adjectivos masculinos para categorizar pintura ou arte produzida por mulheres continuou a ser usado até meados do século XX.

Apesar dos seus temas variarem, há na obra de Sousa uma força unificadora pois todos os seus temas abordam a mulher sobre o ponto de vista de uma mulher artista. Mesmo na sua pintura *Santo António* (fig. 3), retratando uma figura masculina, a artista usa a sua própria imagem para representá-lo. Sendo um tema tradicional da época, em que foi produzido, destaca-se na singularidade com a qual foi abordado. Pois, segundo relatos da família, quando a pintora descobriu que a personagem que estava a retratar não era grande apologista das mulheres esta deixou a pintura inacabada. É este gesto de inconformismo e rebeldia que destacam o olhar crítico da mulher que ao representar o sexo oposto decide, talvez até por questão de conveniência, retratar-se a si mesma na posição de santo. Há indubitavelmente uma projecção da sua identidade feminina num corpo masculino:"O corpo feminino através do qual artistas masculinos afirmam a sua modernidade"(d)

Esta expressão é representativa do que motivou certos artistas pós-modernistas a investigar os interesses que o afastamento moderno serve, uma vez que período se fez surgir como forma de lidar com a sexualidade e um questionamento sobre representações específicas da mulher, ou seja, uma oportunidade para demonstrar os problemas feministas que ocorreram numa época pós-modernista, uma vez que até ao momento o debate da perspectiva da auto-representação da mulher na sociedade e na arte estava reservada à esfera privada. Muita da arte pós-moderna preocupou-se com imagens para revelar a sua importância social como local onde significados/sujeitos são produzidos.

Actualmente, várias artistas continuam a trabalhar a representação figurativa na pintura numa época em que a mesma foi sendo cada vez menos comum. Artistas como Jenny Savillle recorrem a uma expressão intensamente pessoal da visão sobre a representação da experiência enquanto mulheres; com uma investigação sobre as variadas formas pelas quais o feminino pode ser representado. O trabalho de Saville

aparece como uma referência visual contemporânea significativa, assumindo uma figuração de um modo que não nega o grotesco e renegando a procura da imagem típica do cânone da figura nu feminino e em simultâneo criando uma representação da mulher pela perspectiva da mesma.

O processo de artístico, a nível histórico (14), privilegiou o detalhe, a proporção e o desenho da figura anatómica para estudo científico ou composição para pintura podendo-se afirmar que o corpo é o tema de eleição desde o início da expressão artística humana.

O corpo como mercadoria de consumo transformou-se, assim, em simbolismo social de concretização de ideais de um determinado tempo histórico. Quando encarados com o potencial da aparência física idealizada ou transgredida do corpo, o nosso potencial físico torna-se muito mais definível: estas variáveis exteriores ao ideal, que na contemporaneidade estão a ser exploradas, são mitigadas como uma fonte constante de inquietação.

Assim, na pintura de figura humana, é observável uma variedade de ecos das nossas próprias identidades. Dentro de um enquadramento teórico de Spinozist, a noção de auto-projecção do conhecimento incorporado representado pela figura humana é uma coisa heterogénea. Cada acção de cada figura interpretada revela outros corpos de conhecimento e os seus antecedentes e as suas re- interpretações numa performance contínua sobe o que é o género. Além da arte ou da fisicalidade da representação, tanto o artista como o público estão posicionados entre uma mistura de aproximações e semelhanças que os unem a outras identidades, reafirmando o significado que eles interpretam da sua própria humanidade das suas próprias figuras auto-referenciais.

Fig. 3 Aurélia de Sousa, *Santo António,* óleo s/ tela, Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto.
Fig. 4 Jenny Saville, *Passagem* (2004) Óleo s/ tela, 336 x 290 cm. Colecção privada.

Em paralelo, o corpo humano degradado e carnal foi perseguido por artistas (15) para descobrir um corpo imperfeito (Outro)(16) que conduziu a uma evolução para a representação de figuras do corpo idealizado para formas distorcidas ou fragmentadas ou, até, pelo esvaziamento das figuras *voyeuristicamente* capturadas ou expostas num momento de intimidade, da esfera privada e íntima - como a natureza do trabalho de Saville demonstra.

Enquanto o corpo ideal, que historicamente foi promovido como uma equivalência da alma espiritualmente iluminada, estas representações que não se enquadravam na normativa helénica foram consecutivamente identificadas como representações inválidas do "homem comum" e, consequentemente, como invisíveis e irrelevantes para o olhar público.

Deste modo, um número significativo das pinturas associadas ao desenvolvimento da História da Arte basearam as suas inovações estilísticas e formais numa agressão ao erotismo da forma feminina. Sendo que, esta forma de representação produziu activamente conceptualizações do que é o ideal do ser feminino e influenciou o formato das relações de género estão enraizadas até à sociedade actual; explicando a importância da auto-representação da mulher na pintura:

"Possuir um auto-retrato de uma mulher artista significava uma dupla vantagem: por um lado, possuir um quadro pintado por uma mulher, algo raro e, portanto, considerado uma curiosidade, num período em que este era um critério muito importante do coleccionismo; por outro lado fruir da representação da mulher artista criada por ela própria."(e)

Resume-se aqui um levantamento de momentos históricos que determinaram o percurso da auto-representação na pintura, com foco específico na representação da figura feminina. Esta análise não tem pretensões de corresponder a um trabalho minucioso de todas as obras que definiram as temáticas mencionadas, mas sim do relacionamento de

casos específicos sobre os quais foram impostos uma perspectiva pessoal que permitiram um relacionamento com as artistas escolhidas, como referências. Deste modo, foi possível criar uma correlação sobre as problemáticas históricas e sociais de teor feminista com uma linha de raciocínio que acompanha aspectos determinantes no percurso da História da Arte sem necessitar duma incisão extremamente extensa, uma vez que o conhecimento abordado assume uma base de conhecimento mais vasto do que uma visão única aqui apresentada.

Notas

1. O ressurgimento do movimento feminista ,no final da década de 1960, foi acompanhado por uma literatura emergente de preocupações que ficou reconhecido como a "segunda vaga feminista". Neste período, a arte produzida por artistas femininas concentrou-se na crítica do espaço museológico e dos seus contigentes. Argumentavam que o princípio de generalização rendia o museu inerentemente volátil, sendo que, os discursos excluídos procuravam inclusão em termos de igualdade.
2. NOCHLIN, L. (1971). "Why have there been no great women artists?". The feminism and visual culture reader, pp. 229-233.
3. CHADWICK, W. (1990). Women, art, and society (London: Thames and Hudson. pp. 7-15.
4. Todas as formas de pós-estruturalismo assumem que o significado é constituído dentro da linguagem e não é a expressão garantida do sujeito que a exterioriza, que não há um conjunto biologicamente determinado de emoções e características psicológicas que sejam essencialmente masculinas ou femininas: BORDO, S. (1999). "Feminism, Foucault and the Politics of the Body". In J. Price & M. Shildrick (Eds.), Feminist Theory and The Body: A reader. Edinburgh: Edinburgh University Press. pp. 246-257.
5. Mary D. Garrard, Artemisia Gentileschi: The female hero in italian baroque art (Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1989) A ideia de "heroína" associa-se as mulheres pintoras deste período, como uma forma de sublinhar a sua excepcionalidade: Claudio strinati, "On the Origins of Women Painters", Italian Women Artists from Renaissence to Baroque (Washington, DC.:National Museum of Women in the Arts; sVo Art, 2007), Catálogo de Exposição, pp.15-18, p.17.
6. Artemisia Gentileschi (1593-1654?) foi uma pintora barroca italiana, hoje uma das pintoras mais reconhecidas na geração seguinte à de Caravaggio. Numa época em que as mulheres pintoras não eram facilmente aceites pela comunidade artística ou patronos, foi a primeira mulher a tornar-se membro da Accademia di Arte del Disegno em Florença.
7. Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art (Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1989)

8. POLLOCK, Griselda. "The Female Hero and the making of a Feminist Canon", Differencing the canon: Feminist desire and the writing of art's histories. Londres: Routeledge, 1999. pp. 97-127.
9. Kathleen Gilje (1945-) é uma restauradora e artista norte-americana da arte.
Nas suas pinturas, desenhos e instalações, Gilje aplica uma análise histórica da arte e utiliza metodologias de conservação para criar versões alteradas de pinturas familiares que sugerem interpretações alternativas das obras de arte originais. Desta forma, incentiva o seu público a pensar sobre uma obra de arte em vários níveis: na narrativa material e histórica.
10. No seu restauro da obra Susanna e os Anciões,1988, (uma história de abuso sexual), Gilje exibe uma recriação de Artemisia Gentileschi pendurado ao lado de um raio-x da pintura. Ao recriar a pintura de Gentileschi, fez uma pintura de base em branco-chumbo da própria violação de Gentileschi por Agostino Tassi.
11. Agostino Tassi (1578 -1644) foi um pintor italiano, principalmente de paisagens, que agora é mais conhecido como o mentor e violador de Artemisia Gentileschi.
12. Tais como: Lorenzo Lotto (1517), Guido Reni (1620-25), Rubens (1607), Van Dyck (1622), Tintoretto (1555), Rembrandt (1647), Tiepolo (17723), Francesco Hayez (1850), etc.
13. No raio X, vemos o braço de Gentileschi estendido segurando uma faca em autodefesa e seu rosto contorcido e a gritar. A imagem pode ser visível também no pensamento. As referências destas abordagens são provocativas quando aborda questões sociais, políticas e pessoais oportunas: Susanna and the Elders, Restored by artist Kathleen Gilje, publicado a 2 de Outubro de 2011. Disponível em: https:// www.youtube.com/watch? v=jq2bmbPL7rA&feature=youtu.be
14. No decorrer do século XVIII, a prática do desenho continuou a ter um papel de relevo enquanto fundamentação da instrução artística, tanto no espaço oficinal como no académico, sendo tido como noção de que o artista deveria imitar a forma do mundo físico, acima de tudo, através de estudos anatómicos do corpo. De acordo com Jonathan Richardson, the Elder, na sua teorização sobre pintura, a importância da percepção devia ao desenho, enquanto forma mais imediata e meio mais apropriado para a ilustração da realidade em termos ópticos e visuais; dava forma própria ao fenómeno do visível - juntamente com cor e criatividade - devia ser aplicado segundo os cânones especificados para composição, segundo regras e códigos estabelecidos para alcançar a concretização da beleza ideal, a essência da arte: Richardson, J. An Essay on the Theory of Painting: A. C. (1725).
15. Ex.: Egon Schiele, Rodin, etc.
16. O conceito de "Outro" destaca quantas sociedades criam um senso de pertença, identidade e estatuto social, construindo categorias sociais como opostos binários. Isto é claro na construção social do género nas sociedades ocidentais, ou como a socialização molda nossas ideias sobre o que significa ser um "homem" ou uma "mulher". Existe uma relação inerentemente desigual entre essas duas categorias. Essas duas identidades são configuradas como opostos, sem reconhecer expressões de género

alternativas. No início da década de 1950, Simone de Beauvoir argumentou que a mulher é configurada como o Outro do homem. A masculinidade é, portanto, socialmente construída como a norma universal pela qual as ideias sociais sobre a humanidade são definidas, discutidas e legisladas.

Referências:

CHADWICK, W. (1990). *Women, art, and society*. London: Thames and Hudson. p. 15.

VICENTE, F. L. (2012). "As pintoras antigas e a história da arte: de Vasari à crítica feminista.", *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Athena (Babel), p. 68.

VICENTE, F. L. (2012). "A masculinidade como elogio", A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX). Athena (Babel), p. 175.

Massey, Doreen. "Flexible sexism." Environment and Planning D: Society and Space 9, no. 1 (1991): pp. 31-57.

VICENTE, F. L. (2012). "A representação de si próprias", A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX). Athena (Babel), p. 83.

LA TERCERA DIMENSIÓN DE LA PINTURA

~ Carlos Callizo ~

Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes

Keywords: pintura, tridimensional, volumen, matérico, tercera dimensión.

Abstract

La pintura, como generación manual de una imagen, se ha desarrollado tradicionalmente en el ámbito de las dos dimensiones, sin embargo a partir de finales del siglo XIX comienzan a aparecer manifestaciones pictóricas en las que la tercera dimensión se va haciendo más patente, primero con el aumento de la cantidad de materia y el empleo de empastes y posteriormente con la incorporación de elementos extrapictóricos cada vez más explícitos; Se recurre al *collage,* al *assemblage*, al empleo de materiales industriales o de *objetos encontrados*, hasta cristalizar en algunas tendencias contemporáneas en las que la obra pugna por una ruptura total del plano original.

Nos planteamos aquí una reflexión sobre el hecho tridimensional en sí mismo dentro del ámbito de la pintura; Qué supone la incorporación de la materia y sus texturas, las connotaciones sensoriales y perceptivas que imprimen a este tipo de obras un cierto carácter táctil, enfatizando su presencialidad.

También se reflexiona sobre las motivaciones que han empujado a los pintores al empleo de este tipo estrategias tridimensionales y las aportaciones que, sin lugar a dudas, han contribuido a enriquecer el lenguaje pictórico.

Como punto de partida y desde una concepción tradicional, podemos considerar la pintura como un arte bidimensional consistente en la

generación mediante diversas técnicas de una imagen sobre un plano de soporte.
Habría que añadir también que en esta imagen generada ha dominado durante siglos el afán mimético, esto es, el interés del pintor ha sido la representación con mayor o menor fidelidad, de una realidad ajena (existente o inventada) que debía ser posteriormente reconocida por el espectador de la obra. En este empeño de mímesis, la pintura se ha visto obligada a renunciar al recurso de su propia materia en un intento de *virtualización*, de representación de otras realidades, hasta el punto de que, en determinados momentos de la historia de la pintura, cualquier atisbo de materialidad, incluso las marcas dejadas por el pincel, han sido consideradas como una mala praxis. La componente material, intrínseca del objeto artístico que es el cuadro, ha sido relegada a un plano secundario, en pos de su componente representacional.

Sin embargo, la materialidad de la obra pictórica ha vuelto, muy lentamente, a ser tenida en cuenta y en la actualidad son muchos los artistas que rompen el plano original y reniegan de la bidimensionalidad, desarrollando una pintura en la que, en mayor o menor medida, el volumen de la materia pictórica y los materiales empleados se convierte en una herramienta expresiva.

Para Juan Eduardo Cirlot, matérica es la pintura que dignifica… "la contraposición de lo liso y rugoso, grueso y fino, regular e irregular, alisado o tumultuoso, continuo y discontinuo, cálido y frío, expresivo e indiferente, eruptivo o sometido" (Cirlot, 1957, p.101). En este tipo de pintura, el campo pictórico se nos manifiesta como una alternancia de desigualdades en la superficie, haciendo valer, tanto el volumen, como la variedad de las texturas de todos los componentes.

El término textura procede del latín (textūra). En el Diccionario de la Lengua, de la Real Academia Española se le da el significado genérico de "disposición y orden de los hilos en una tela" y también el de "estructura o disposición de las partes de un cuerpo, de una obra, etc".

En algunas ciencias, como la fotografía, el término textura se refiere a la calidad de la superficie, pero esta definición no se puede considerar optima para el caso de la pintura. No hay una definición puramente artística y comúnmente aceptada de textura, y sin embargo, estamos ante un término profusamente utilizado.
Gilles Deleuze articula la siguiente definición de textura: "por regla general la manera de plegarse de una materia constituye su textura. Esta se define no tanto por sus partes heterogéneas y realmente distintas, como por la manera en que estas devienen inseparables en virtud de pliegues particulares" (Deleuze, 1998, p. 53).
Entendemos como textura la relación presencial de la materia con su entorno; como la materia se muestra a nuestros ojos, pero como nos dice Juan Carlos Jiménez, "la textura es algo más que las calidades y la expresión de lo material, es algo que se funde con lo ideal del cuadro en beneficio de su significación última artística" (Jiménez, 1992, p. 15).
La dicotomía entre lo material y lo espiritual, nos lleva a establecer una distinción entre lo que la materia y la textura son en sí mismas, y lo que nos sugieren en su labor expresiva dentro de la obra. El empleo de la materia como recurso expresivo surge de la desinhibición de la componente física del cuadro y no debe ser un fin en sí mismo. No se trata de buscar la tercera dimensión en la pintura, sino de analizar la aportación expresiva de esta, una vez que ha surgido de modo espontáneo.

Todo cuadro es en sí mismo una realidad material, pero aquí, a diferencia de aquella pintura que ocultaba cualquier prueba de su fisicidad, la materia pugna por hacerse presente mediante el empleo de pinturas espesas, la adición de cargas o tierras o el añadido de todo tipo de materiales u objetos. En realidad, el proceso no difiere mucho en ambos casos: donde allí la materia óleo se extraía del tubo y era manipulada, mezclándose y extendiéndose en el plano en la construcción de la imagen, aquí cualquiera que sea la materia empleada se selecciona, manipula y combina con la misma finalidad.
A partir de estas ideas, podemos esbozar una primera definición de pintura matérica y de pintura tridimensional: pintura matérica es aquella

en la que la propia materia empleada para la elaboración de la obra cobra protagonismo como elemento expresivo; cuando el volumen de dicha materia es notorio, e incluso se emplean materiales y objetos extrapictóricos, estaremos hablando de pintura tridimensional.
René Berger hace la siguiente reflexión sobre la materia en la pintura:

Es la materia, en tanto que *presencia*, lo que la obra de arte nos hace descubrir, al liberarla de lo que ordinariamente la enmascara a nuestros ojos. Desembarazados del cuidado de apreciarla en función de su utilidad, recobramos la sensibilidad originaria de nuestra retina. Lejos de repelernos, la superficie desigual y tosca del mosaico nos atrae por sus mismas asperezas, que dan a la imagen un sabor a la vez acre y precioso. La madera nos hace apreciar la compacidad de su substancia, la accidentada transición de sus planos, mientras que la piedra nos hace notar la trama suelta o apretada de su grano. La pintura al óleo nos encanta por sus calidades de pastosidad (…) Gracias a la manera en que el arte trata la materia, el mundo entero se hace sabroso, como si nos descubriésemos misteriosas papilas por todo el cuerpo. (…) Desprendiéndonos de los hábitos de pensar en que nos encerramos, la obra de arte nos invita a volver a tomar conciencia de las cosas por una sensación privilegiada. No es que la materia sea dotada de vida, al modo que lo daría a entender un panteísmo fácil (…) pero no hay materia que atentamente percibida, no nos ponga en contacto con una presencia calificada y duradera. (Berger, 1976, p. 77 –Tomo 1º-).

Difícilmente volveremos a ver del mismo modo un muro desconchado por el tiempo y la humedad después de haber observado con detenimiento la obra de Antoni Tàpies. El empleo artístico de la materia u objetos comunes nos abre los ojos y nos permite apreciar cuanto nos rodea de un modo nuevo, como diría Baudelaire, con la mirada de un convaleciente:

La convalecencia es como un retorno a la infancia. El convaleciente goza en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia (…) El

niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color. (Baudelaire, 2007, p. 84).

La obra pictórica excede de su concepción de imagen única y monolítica, y se convierte en un territorio que el espectador debe explorar. Pero en el caso de la pintura tridimensional esto es más patente, pues al recorrido habitual de la mirada hay que añadir el hecho de que cualquier cambio en el punto de vista provocará cambios en la imagen percibida. El espectador altera inconscientemente el enfoque y la distancia a la obra, obteniendo una lectura en constante cambio de ella: En una primera instancia, en una posición generalmente estática y a una distancia similar a la que observaría una obra pictórica bidimensional, comienza una fase de análisis y reconocimiento de la imagen global, pero ante una pintura de factura matérica o abiertamente tridimensional, el espectador realiza después el segundo recorrido a una distancia menor de la obra, en él se recrea tanto en la comprensión y valoración de los volúmenes, como en la apreciación de las texturas y valores táctiles. Es aquí donde el sentido de la vista se acerca al del tacto recorriendo y valorando toda la superficie del cuadro, y es en esta segunda fase donde siente la necesidad de realizar movimientos para ver la obra desde distintos ángulos y distancias.

La pintura matérica y tridimensional potencia el fenómeno de la sinestesia, estableciendo fuertes lazos entre la vista y el tacto. Podemos establecer que este tipo de pintura aporta valores que acercan a una concepción de pintura táctil.

La irrupción de la fotografía primero, y el cine posteriormente, despojaron a la pintura de su función mimética, obligándola a la búsqueda de nuevos objetivos. Francisca Pérez Carreño, en un análisis de la teoría del arte de Arthur C. Danto, lo explica así:

La historia del arte muestra un progreso en la realización de lo que está en su propia esencia, el concepto de arte. Si desde Grecia este concepto es el de mímesis, la conquista de las apariencias es la meta de la actividad artística hasta las vanguardias de este siglo (el siglo XX). Una

vez que la aparición del cine hace posible una mímesis del movimiento cualitativamente superior a la de la pintura, el progreso del arte como mímesis alcanza su meta. Sin embargo, Las vanguardias clásicas continuaron desarrollando el concepto de arte, no ya como representación, sino como análisis del propio lenguaje y finalmente de la propia naturaleza del arte. Los manifiestos colaboraron con las propias obras en esta tarea que ya no es mimética sino autorreflexiva, teórica. El arte ha alcanzado la autoconciencia. El concepto de arte se ha desarrollado en la propia historia del arte (…). (Pérez Carreño, 1996, p.115).

El arte (y especialmente la pintura) se apoya más que nunca en la filosofía, y esta va abarcando más espacio hasta llegar al arte conceptual, en el que ambos se confunden. El arte ha alcanzado autoconciencia. Ya a partir del siglo XVIII, según la teoría de W. Hegel, el arte se torna *reflexivo* (aunque continúa apoyándose en la mímesis), pero es a partir de la aparición de los mencionados avances técnicos, cuando se tornará *autoreflexivo*.

Es en este entorno de búsqueda y libertad donde se desarrolla la tercera dimensión de la pintura. Pintar es un modo de expresión, y el volumen se ha convertido en uno de los elementos esenciales de la pintura. Liberada de su función mimética, la pintura no solo representa otra realidad, sino que cobra independencia como realidad en sí misma.

Clement Greenberg en su ensayo *La revolución de los papeles pegados*, habla de una transición desde la ilusión pictórica del cuadro tradicional a lo que sería más acertado llamar ilusión óptica. Se despliegan una serie de recursos que hacen patente el plano real del cuadro como una suerte de plano transparente (pero presente) que nos permite ver la imagen ilusionista plasmada en la obra, como una doble realidad:

A finales de 1911 ambos maestros (Braque y Picasso) habían modificado casi completamente la pintura ilusionista tradicional. La profundidad ficticia de la pintura había sido drenada hasta un nivel muy cercano a la superficie real del cuadro. El sombreado, e incluso un cierto tipo de perspectiva, al aplicarse en la representación de superficies volumétricas mediante secuencias de pequeños planos-

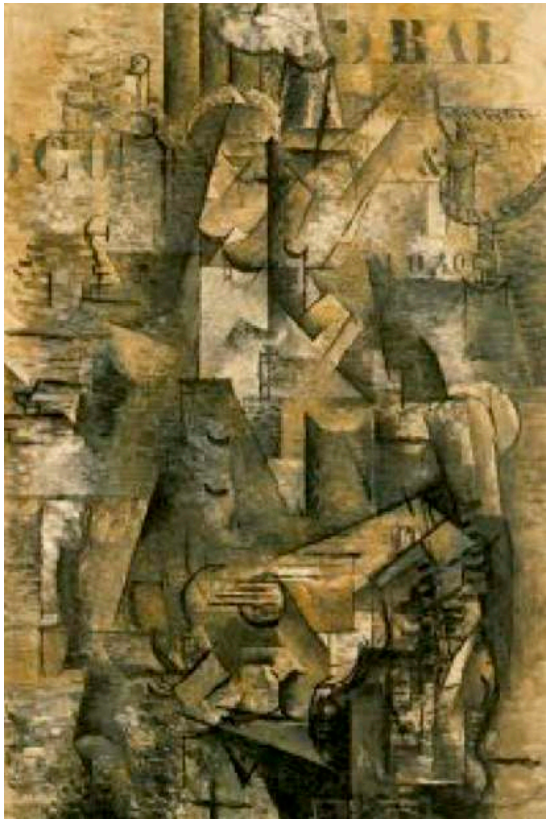


Fig. 1. Braque, Georges. *El potugués*. 1911. Kunstmuseum, Basilea. (Imagen recuperada de Internet, en: http://community.fansshare.net/pic35/w/portuguese-burghers/1200/18376_georges_braque_portuguese.jpg)

facetas, tuvieron el efecto de tensar en vez de ahondar el plano de la pintura. Para poder diferenciar de manera más explícita entre la realidad de la superficie plana del cuadro y las formas representadas sobre ella y así poder dar una idea de profundidad, todo esto era necesario. De otra manera estas formas se hubieran confundido en exceso con la superficie y solo habría sobrevivido como uno de sus componentes. En 1910 Braque ya había incluido un clavo representado muy gráficamente con una sombra de aspecto afilado en una tela (...) Lo hizo con el fin de interponer un tipo de espacio fotográfico entre la superficie del cuadro y el decreciente y frágil espacio ilusionista propio del cubismo, que la naturaleza muerta habitaba (...) En 1911 Braque introdujo letras y números pintados en *trompe-l'oeil* con la ayuda de una plantilla industrial en cuadros en que los motivos representados no ofrecían justificaciones realistas para su presencia. Estas intrusiones, a causa de su planitud evidente, extraña y abrupta, fijaban el ojo en la superficie literal y física de la tela del mismo modo que lo hacía la firma del artista. Aquí no se trataba de interponer una ilusión de profundidad más viva entre la superficie del lienzo y el espacio cubista, sino de especificar la planitud real del plano del cuadro. De este modo, cualquier cosa que se mostrara en este plano se vería empujada, por la fuerza del contraste, hacia el espacio ilusionista. Ahora la superficie del lienzo se indicaba de modo *explícito* -y ya no implícito- como un plano tangible y al mismo tiempo transparente.

Fue con el mismo fin que Picasso y Braque empezaron, en 1912, a mezclar arena y otras sustancias ajenas a la pintura en sus cuadros. De este modo, la superficie granular llamaba la atención de un modo directo sobre la realidad táctil de la pintura (Greenberg, 2006, p.104).

La introducción de elementos como letras o números pintados con plantilla (Fig. 1) busca separar el plano real del cuadro, del plano ilusionista representado en la obra. Del mismo modo, en el caso de la pintura matérica o tridimensional el plano físico de la obra, al ser transgredido, también se está haciendo presente a ojos del espectador. Greenberg habla de evidenciar de este modo la "planitud" de la pintura

y, paradójicamente, la aplicación de materia con volumen y texturas cumple esa función aparentemente antagónica de hacer presente el plano real de la obra.
Con esta recuperación de la *presencialidad*, la pintura marca distancias con todos los demás modos de transmitir un mensaje: la televisión, la pantalla del ordenador o del móvil, la del cine, las páginas de la prensa, etc. son medios planos que nos trasladan a otra realidad, "realidad tras el cristal".

A comienzo de los setenta, el crítico de arte John Berger, en su programa de televisión "Modos de ver" se planteaba como las formas de reproducción mecánica (tanto en imagen fija, como en movimiento) de las obras de arte, que, en principio nos las acercan, podían también falsearlas, produciendo variaciones en su tamaño o color, desmenuzándolas o alterando su significado de mil formas distintas. Así rompía, hace ya cuatro décadas, el mito de la exactitud y veracidad de las imágenes obtenidas mecánicamente.

Cobra validez lo tangible. Si en otros momentos de la historia de la pintura, y motivado por esa intención de representar elementos o contextos ajenos, cualquier atisbo de materialidad que enturbiara el efecto de ventana a otra realidad se consideraba un error de ejecución, ahora se huye del acabado pulido que nos acercaría a los medios de comunicación antes mencionados. La materia es prueba categórica de que la obra que tenemos delante forma parte de nuestra realidad, pero además esos valores táctiles dan fe de la factura artesanal y única.
Por otro lado, lo matérico nos habla de lo corpóreo, lo físico, que nos traslada en gran medida al ámbito de la emoción:

En líneas generales, diremos que en el contexto de esa historia (de la pintura), existen épocas en las cuales la materia consigue una afirmada preponderancia. Son los períodos que otorgan a la sensualidad un puesto destacado en el transcurrir de la vida y en los cuales la materia resulta precisamente el elemento elegido para expresar al hombre y al

mundo, para hablar de la existencia de las cosas y de los sentimientos. (López Churruca, 1971. p. 30).

Otra motivación para el desarrollo volumétrico de la pintura reside en la sociedad que es su receptora, pues toda manifestación artística es expresión de su tiempo. Si el siglo XX se nos presenta como el periodo en que este fenómeno ha crecido en forma exponencial, no debemos perder de vista que es también testigo de los cambios más profundos de la sociedad. Los medios de comunicación de masas nos imbuyen en una realidad que apreciamos más volátil y dinámica cada día; la realidad ha sido sustituida por su imagen, es la era del simulacro.

El paradigma de una obra dinámica sería una obra en constante cambio, en constante movimiento, pero el movimiento real dentro de la obra pictórica es algo que choca con los conceptos más elementales de este arte. Aunque existen algunos ejemplos, no nos parece acertado buscar ese carácter dinámico en la pintura mediante el empleo de elementos móviles.

Un modo de responder a esa necesidad dinamizadora es, sin duda, la concepción de obras que estén en constante cambio, el espectador las percibirá de distinto modo según varíen las condiciones de luz, distancia y posición. Se trata de dotar de un cierto carácter holográfico a la obra pictórica. La pintura matérica y, especialmente la tridimensional, aun siendo una realidad estática, tiene un claro carácter dinámico, pues provoca en el espectador la necesidad de variar su punto de vista: Si frente a una obra pictórica plana el espectador permanece estático recorriendo la superficie del cuadro con la mirada, delante de una obra este tipo se hace necesario variar la distancia y el punto de perspectiva para poder entender el juego de volúmenes y valorar las distintas texturas de los materiales empleados.
En la figura 2 vemos la imagen global de una obra pictórica de carácter tridimensional.

Fig. 2. *Serie "Presencias" nº 15*. 203 x 80 cm. Obra propia. Fotografía del autor.
Fig. 3. Serie de fotos detalle con distinto punto de vista. *Serie "Presencias" nº 15*. Obra propia. Fotografía del autor.

En el ejemplo expuesto en la figura 3, vemos distintos puntos de vista de la obra. En la serie fotográfica se imita un hipotético movimiento el espectador para mostrar como percibirá la obra de distinto modo según varíen las condiciones de posición y distancia; la cámara fotográfica realiza aquí un movimiento de acercamiento al cuadro a la vez que se desplaza hacia la derecha y realiza un suave giro a la izquierda para mantener enfocado en todo momento el mismo punto. La incorporación de la tercera dimensión aporta así dinamismo, pues la aprehensión de la obra pictórica requiere del espectador un recorrido que incluirá variaciones en el punto de vista. De este modo, el movimiento se convierte en una condición sine qua non en la aprehensión de este tipo de pintura.

Otra reflexión importante sobre las aportaciones de la pintura tridimensional se refiere al tema de la luz. La luz ha sido siempre la máxima preocupación para los pintores, representarla es captar la realidad tal y como llega a nuestra retina, y se puede decir, que la meta de la pintura es la expresión a través de la representación de la luz y de su traducción plástica, el color. La pintura tridimensional aporta una novedad en este sentido, aquí la luz no solo se representa, también se *utiliza*.

Protuberancias, recovecos, zonas lisas o estructuradas en varios planos transparentes o traslúcidos. Los elementos que constituyen el cuadro crean su propio lenguaje de sombras. La dirección e intensidad de la iluminación también provoca cambios en la percepción de la obra.

La serie fotográfica que observamos en la Figura 4, muestra claras diferencias en la captación de una misma obra. Aquí no ha habido variación del punto de vista; tanto el cuadro como la cámara fotográfica han permanecido fijas en toda la serie, lo único que se ha modificado en la realización de las cuatro fotografías es la iluminación.

En la dicotomía forma-contenido, sabemos que cualquier variación en la forma conlleva una alteración del contenido. El mensaje transmitido

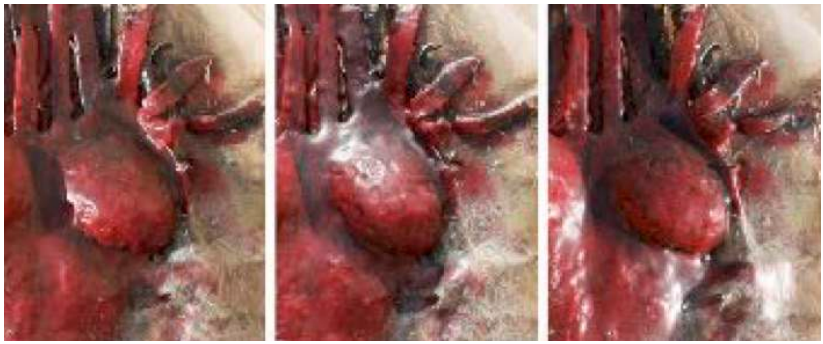


Fig. 4. Serie de fotos con variación de iluminación. *Serie "Presencias" nº 10*. 122 x 64 cm. Obra propia. Fotografía del autor.
Fig. 5. Serie de fotos de detalle de la misma obra con variación de iluminación. Obra propia. Fotografía del autor.

varía con los cambios formales. Pero en este caso no se ha producido alteración alguna en la forma. La forma permanece inalterable. Las diferencias en la imagen percibida de esta obra pictórica, vienen dadas únicamente por los cambios de iluminación.

Del mismo modo que apreciamos profundos cambios en la obra como imagen monolítica generados por variaciones en la iluminación, podemos observar a nivel de detalle como esto cambios son, si no generados, si potenciados por la aparición de fuertes sombras (propias y, sobre todo, arrojadas) fruto de la propia tridimensionalidad de los elementos que integran la pieza (Fig. 5).

Otro estímulo de los artistas para el empleo de la pintura matérica y tridimensional es la búsqueda de lo natural a través de la renuncia del orden, tradicionalmente presente en el arte, Gombrich defiende este anhelo de orden imperante en el arte (especialmente en las artes aplicadas) (Gombrich, 1980). Aumont coincide en esta idea del deseo de orden en el arte tradicional:

"… un deseo innato de las disposiciones regulares: con el objeto de arte, el hombre también debe introducir un *orden* en su medio. Los principios que pone en juego para ello se asemejan muchísimo en el fondo a los que, a veces de manera idéntica, han sido convocados por el descubrimiento de las matemáticas. La repetición de lo mismo (principios de adyacencia, de identidad y de adición); la simetría (variante de la repetición, a la que se agrega la idea de inversión); el centrado, que remite a la posición de una simetría disimétrica; he aquí los recursos inmutables de la ordenación, de la cual dan testimonio todas las artes decorativas, pero también, más veladamente, la mayoría de las obras de arte" (Aumont, 2001, p.17).

La textura y los elementos extra pictóricos aportan la irregularidad que nos devuelve a lo natural y nos aleja del artificio sin renunciar a la expresión.

Por último, cabe mencionar que el desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura ha contribuido a disolver las fronteras entre las artes plásticas, favoreciendo el interés del arte contemporáneo por lo híbrido en las manifestaciones artísticas.

Referencias

AUMONT, Jacques. (2001). La estética hoy. Madrid: Cátedra.
BAUDELAIRE, C. (2007). El pintor de la vida moderna. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
BAUDRILLARD, J. (2000). Pantalla total. Barcelona: Anagrama.
BERGER, J. (2000). Modos de ver. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
BERGER, R. (1976). El conocimiento de la pintura (3 volúmenes). Barcelona: Noguer.
CIRLOT, J. E. (1957). Cubismo y Figuración. Barcelona: Ed. Seix Barral.
DELEUZE, G. (1998). El pliegue: Leibniz y el Barroco. Barcelona: Paidós.
GOMBRICH, E. H. (1980). El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Barcelona: Gustavo Gili.
GREENBERG, C. (2006). La pintura moderna y otros ensayos. Félix Fanés (prol. Y trad.). Madrid: Siruela.
PÉREZ, J. Pérez, J. C. (1992). La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción. Madrid: Ed. Univ. Complutense de Madrid.
CHURRUCA, López, O. (1971). Estética de los Elementos Plásticos. Barcelona: Labor.
AA. VV. (1996). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artística contemporáneas.Volumen II. Madrid: Visor. Pérez Carreño, F. Arthur Danto. Capítulo. p. 11.

BOOK ARTS: THE EMERGENCE OF NEW FORMS OF READING CRAFT BORNE FROM MULTIDISCIPLINARY MEDIATION

~ Cláudia Queirós e Graciela Machado ~

Faculdade Belas Artes da Universidade do Porto
FBAUP. I2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade).

Keywords: arts and crafts, artists materials and techniques, graphic documents

Abstract

Considering the needs of contemporary art and design practice to update the knowledge from the past, it is imperative that more research into the needs of FBAUP's collections is designed, funded, conducted and disseminated. Also, that it responds to a desire for multidisciplinary research and simultaneously helps to solve the problems of collection preservation, maintaining its purpose to support students and professionals hybrid educational endeavours. As a case study, this paper analyses the aesthetic value of arts and crafts techniques taking further attention to marbling applied to paper and a working methodology based on its careful recreation. This paper documents various types of publications before looking in detail at each of the key stages of producing painterly intrusions into a book, from looking at construction possibilities as well as at ways of giving a publication a life through the use of craft painting techniques pointing out how this topic, as much as various others painting techniques, need further research.

As such, this paper aims to reflect about FBAUP's book collections as a cultural institution asset requiring specific studies and interventive care. Consequently, the need of more surveys on the collection to help to prioritize the allocation of resources and respect for a collection

created as a pedagogical tool. If FBAUP lacks sufficient resources and specific training both on technical identification and technical knowledge on its collection, how can studies conducted by postgraduate students foster not only educational opportunities but propose news formats of technological research? How can they implement practice based research that articulates areas such as Painting, Printmaking and Editorial design? How can this book arts collection become an active research tool in a Fine art school? Should we consider the emergence of new forms of reading craft borne from multidisciplinary mediation?

1. Introdução

Os documentos gráficos agregaram, desde sempre, informação de forma organizada para que seja mais tarde consultada de forma mais intuitiva. A aplicação de métodos de encadernação e de decoração tiveram e, continuam a ter, o intuito de facilitar a consulta e transporte destes documentos.

O conjunto de documentos gráficos que incorporam a coleção do Fundo Antigo do Arquivo Documental da Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto possui livros desde o século XVI ao século XX, em que uma parte destes exemplares precisa de ações de intervenção preventiva e sobretudo que permitam documentar com maior precisão as suas características. A produção destes exemplares foi, na sua grande maioria, resultado de um processo manual: na impressão do texto, com tipos móveis, ou de imagens, através de diferentes métodos de impressão; na dobragem e costura das folhas para a criação de um só bloco; na encadernação desses documentos com o intuito de os proteger com algum tipo de capa; e a decoração dos mesmos, como a pintura/tingimento, os mosaicos ou impressões a ferros quentes sobre os diferentes materiais de cobertura (por exemplo couro, tecido ou papel) aplicados na encadernação; também na decoração que era aplicada a outros elementos como as folhas de guarda ou os cortes do miolo do livro. Tendo em conta todas estas características, estes livros são uma possibilidade de acesso a material

original que estudantes em pós-graduação poderiam usufruir e tirar partido.

2. Premissas

No conjunto de livros analisados desta coleção, procuramos ter uma visão mais próxima de resultados de diferentes métodos de produção e, assim, verificar, no concreto, a aplicação e a evolução dos processos e dos estilos das diferentes artes do livro. Como é que procuravam confecionar estes livros? Qual é a evolução dos materiais, ferramentas e técnicas aplicadas? Como é que era resolvida a questão de produção em massa destes necessários invólucros, quando ainda se dava importância a uma encadernação com um carácter resistente? Que tipo de decoração era aplicada conforme o tema e ao longo dos tempos? Esta análise foi dificultada com a inexistência de informação relacionada com a estrutura ou aparência física do livro – só existindo a ficha técnica comum sobre o autor, título, ano de publicação, nome da editoria, número de volumes, número de páginas, dimensões, referência, etc.

Por essa razão, analisamos vinte e oito exemplares que apresentavam técnicas de encadernação e de decoração relevantes: um exemplar do século XVI; cinco do século XVIII; dezoito do século XIX; dois do século XX; e dois não apresentam data de publicação. Entre o século XVIII e o século XX, as editoras recorriam a pessoas especializadas nas diferentes artes menores que compunham a indústria do livro: tipógrafos, encadernadores e douradores – artesãos que foram, aos poucos, sendo substituídos por máquinas capazes de acelerar o processo de produção na indústria livreira, após esse período. Esta necessidade cresceu com a procura de livros por parte do público em geral, em que a indústria livreira cresceu a todos os níveis de forma a responder a todos os pedidos. Os ofícios a ela interligada tiveram, igualmente, de se adaptar e criar infraestruturas e métodos mais simples, mais rápidos – e, eventualmente, também mais baratos – para

conseguirem produzir a quantidade requisitada, prejudicando a qualidade e diminuindo a necessidade de mão de obra.

Atualmente em Portugal, estes ofícios dentro destes parâmetros de produção perderam a sua importância e procura – têm vindo a serem substituídos pela concorrência de produção mecanizada ou por razões mais complexas, como o "desaparecimento" do interesse pelo livro impresso. Esta falta de procura poderá estar ligada à falta de adaptação por alguns dos autores destas artes menores às necessidades ou preferências da sociedade atual. Poderá caber à arte contemporânea ou ao design entender melhor estas artes menores e como as atualizar em forma de ferramentas interessantes para a produção de novos produtos gráficos. Ao mesmo tempo, existe um crescente interesse pela produção de livros de artista e com este, aparece uma necessidade de criar objetos únicos, capazes de se destacarem, e a aplicação de diferentes tipos de costura, encadernação e decoração a estes objetos é cada vez mais uma preocupação que nem todos os artesãos são capazes de responder.

3. Problema

Na procura de perceber os diferentes processos de recriação de técnicas de construção e de decoração do livro, o papel marmorizado destacou-se de entre as várias técnicas decorativas. Este apresentava um potencial quase excêntrico relativamente a outras aplicações decorativas como no caso das impressões a dourado que têm, normalmente, o intuito de transmitir mensagens sobre o conteúdo do livro ou o espargido que cobre os cortes do livro com salpicos com a vantagem original de simular e, assim, mascarar o envelhecimento e sujidade das folhas. O papel marmorizado autêntico cobria os livros e sobre este o silêncio era cerrado.

A marmorização de papéis consiste na produção de padrões ou formas coloridas em papel ou nos cortes do livro, com tintas líquidas aplicadas sobre uma preparação líquida de uma certa densidade. Estas cores são

manipuladas de forma a criar padrões ou formas através de processos físicos e químicos e, por fim, o padrão é absorvido num papel ou no corte do livro, quando em contacto com o preparado.(1)
Sobre esta técnica, nem todos os encadernadores da região do grande Porto se pronunciavam, nas entrevistas realizadas ao longo de dois meses. Era feito um breve comentário sobre a técnica e mostravam soluções mais expeditas.

Uma das constatações da pesquisa retirada a partir do estudo realizado à coleção do Fundo Antigo da FBAUP foi que um dos métodos decorativos de livros mais utilizado em Portugal, entre o século XVII e o século XIX, focou-se na aplicação de papéis marmorizados na capa ou nas folhas de guarda (Fig. 1) e até, mesmo, a marmorização dos cortes do livro (Fig. 2). Foi possível verificar, entre os exemplares analisados, esta preferência em mais de metade dos livros analisados e caso não possuíssem este tipo de folhas de guarda, a escolha apresentada é a folha lisa, tal como é possível verificar na Tabela 1. Assim, questiona-se que se a marmorização de papel foi uma das técnicas decorativas mais presentes na indústria do livro – que eventualmente foi um dos objetos mais presentes no quotidiano – porque a produção deste método decorativo não se encontra inerente no contexto académico?

Desta forma, vimos nesta técnica um potencial tema de estudo e de recriação de uma prática que fora abandonada pelos encadernadores manuais europeus – os maiores produtores de papel marmorizado na Europa – e substituída por papéis industriais que a reproduziam. Confrontados com os exemplares originais, a leitura era, contudo, clara: a técnica mostrava-se extensa nas variantes, na qualidade estética alcançada, na materialidade rica da pigmentação e padrões obtidos. Já os exemplos mais recentes de reprodução, mostravam as perdas introduzidas pelos atalhos.

Fig. 1. Folhas de guarda do livro, marmorizadas com o padrão caracol, *Histoire des Empereurs. Vol. III* (1720-1738), do autor M. Lenain Tillemont, presente na coleção do Fundo Antigo do Arquivo Documental da FBAUP.
Fig. 2. Corte marmorizado do livro *Biographie universelle ancienne et moderne (52 volumes)* (1811-1828), presente na coleção do Fundo Antigo do Arquivo Documental da FBAUP.

Ano de publicação	Título do Livro	Folhas de guarda	Capa	Corte do Livro
N/A	*Encyclopédie méthodique*	Papel branco	Meia encadernação em couro e papel marmorizado	Espargido
N/A	*Dicionário da Fábula*	Papel branco	Inteira em tela	Espargido
1500s	*Arquitectura*	Papel branco	Pergaminho	N/A
1720-1738	*Histoire des Empereurs*	**Papel marmorizado**	Inteira em couro	Vermelho
1736	*Resolutions des problemes d'architecture*	Papel branco	Meia encadernação em couro e papel fantasia	N/A
1787	*Opere di Antonio Raffaello Mengs*	Papel branco	Inteira em couro	Espargido
1794	*Voyages du professeur Pallas*	**Papel marmorizado**	Inteira em couro	Marmorizado
1796	*Essais sur la peinture*	**Papel marmorizado**	Inteira em couro	Marmorizado
1810	*Descripção analítica da execução equestre erigida em Lisboa à glória de D. José I*	**Papel marmorizado**	Inteira em couro	Dourado
1811-1828	*Biographie universelle ancienne et modern*	Papel branco	Inteira em couro	Marmorizado
1834	*Novo dicionário da Língua Portuguesa*	**Papel marmorizado**	Inteira em couro	Marmorizado
1838	*Dictionnaire des Beaux-Art*	Papel branco	Inteira em couro	Espargido
1862	*Étude sur des hopitaux*	**Papel marmorizado**	Inteira em couro	N/A
1864	*Byzantine architecture*	Papel fantasia com carcela em pele		

1867	*Dictionnaire Reisonné d'l'archirecture*	**Papel marmorizado**	Meia-encadernação	Espargido
1873	*Les Saints Évangiles*	**Papel marmorizado**	Meia-amadora: couro e papel marmorizado	
1873-1890	*Portugal antigo e moderno*	Papel branco	Meia encadernação em couro e papel fantasia	Espargido
1876	*Dicionário Popular*	**Papel marmorizado**	Inteira em couro	Espargido
1880	*Os Lusíadas*	Papel fantasia	Inteira em couro	N/A
1883	*Dictionnaire des antiguités romaines et grecques*	**Papel marmorizado**	Meia encadernação em couro e papel fantasia	Espargido
1883	*L'Art a travers les Moeurs*	Papel vermelho liso	Inteira em couro	Dourado
1885	*L'art de verrerie*	Papel verde liso	Inteira em tecido	N/A
1886	*Tables de Logarithmes*	Papel branco	Inteira em couro	Vermelho
1890	*Expedição portugueza ao Muatiânuva*	Papel branco	Meia encadernação em couro e papel fantasia	N/A
1890	*Carpinteria: antigua y moderna*	Papel branco	Inteira em couro	N/A
1895	*Histoire de l'art pendant: La Renaissance*	Papel branco	Inteira em couro	Dourado
1923	*Vila do Conde e seu Alfoz*	Papel fantasia	Meia amadora em couro e papel fantasia	N/A
1943	*Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930)*	Papel fantasia	Meia amadora em couro e papel fantasia	N/A

Tabela 1. Lista e caracterização dos exemplares analisados da coleção do Fundo Antigo do Arquivo Documental da Biblioteca da FBAUP.

Além disso, a produção de papel marmorizado sempre o fora sob as regras visuais tradicionais, tal como acontecera com a decoração geral de todo o livro. A construção e a decoração de livro têm vindo a ver recriações, apesar de um processo lento mas, a técnica de marmorização permaneceu, na sua maioria, sob padrões tradicionais ou sem grande procura de variações visuais.

A presença da marmorização. Do levantamento realizado, verificou-se que quando era utilizado um elemento decorativo numa peça a escolha mais frequente é a do papel marmorizado para as folhas de guarda; e a do espargido, em primeiro lugar, e a marmorização, em segundo lugar, do corte do livro. A partir do século XX, a utilização de elementos marmorizados deixou de ser preferida.

4. Solução

No sentido de recuperar esta arte perdida foi formada uma equipa de investigação, coordenada pela Professora Doutora Graciela Machado e constituída por Ana Margarida Rocha (Mestrado em Pintura), Cláudia Queirós (Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais), David Lopes (Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura) e Giulia Ferrigato (Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais), que, de forma experimental, recriou várias fórmulas possíveis dentro do espaço oficinal da FBAUP. (2)

Esta investigação tratou-se de um exercício de desenvolvimento tecnológico baseado na colaboração entre jovens investigadores e outros artistas. (3) Assim estabeleceu-se como propósito expandir as opções de uso de uma técnica que pertence à nossa herança cultural mas que, por motivos mencionados, acaba reduzida no tipo de informação e capacidade quando analisada a partir de exemplos disponíveis até à data, obtidos através da participação de elementos da equipa em workshops que demonstraram versões de produção de papel marmorizado mais limitadas em relação ao alcance de material ou em relação à pouca expansividade na criação de imagens visuais.

Fig. 3. Peça produzida, através de desenho e da técnica de marmorização sobre papel, com a medida aproximada de 1 metro por meio metro, por Nurhayat Polat. Fotografia tirada na visita ao seu atelier de *ebru* – *Artpiste*.
Fig. 4. Imagem figurativa somente produzida através da técnica turca de marmorização de papel – *ebru* – pela artista Nurhayat Polat. Fotografia tirada na visita ao seu atelier – *Artpiste*.
Fig. 5. Pormenor do interior da capa da publicação intitulada de 'Pure Print Publication', desenvolvida sobre e pelas Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP, onde foram aplicadas folhas marmorizadas como elemento decorativo, desenvolvidas durante a investigação prática aqui mencionada.

O projeto em questão visa uma integração de todas as fontes primárias, a recuperação de dados das restritas bibliografias em língua portuguesa (4) e norte americana (5) e desenvolvimento de testes que permitam a introdução de fontes com diferentes latitudes geográficas (Finlândia e Turquia). O projeto ao incluir estudantes de vários níveis académicos, dentro da área da Pintura e do Design Gráfico, revela ainda o interesse que tais técnicas decorativas poderão projetar em indivíduos com objetivos distintos e a capacidade que estas poderão alcançar como ferramenta de pensamento criativo. A partir desta investigação, a utilização do papel marmorizado foi individualizada e utilizada conforme os interesses pessoais e/ou profissionais de cada elemento da equipa. O conhecimento obtido por todos permitirá uma multiplicação da técnica em si, visto se enquadrar dentro de panoramas e perspetivas diferentes e tomará caminhos diferentes daqueles que tomaria dentro de oficinas de encadernação tradicionais ou dos ateliers dos mestres turcos.

Na pintura e noutros processos de produção de imagem, o papel marmorizado, além de ser um método em si próprio, pode ser aplicado como complemento à produção de imagens. Como exemplo, apresentamos duas peças visuais, da autoria de Nurhayat Polat, produzidas com a técnica de *ebru*: numa a aplicação é parcial, em que o marmorizado completa uma figura humana (Fig. 3); e noutra a técnica é aplicada de forma a criar uma imagem figurativa de um pássaro azul (Fig. 4).

No caso do Design Gráfico, a marmorização pode ser tanto usada como um complemento visual em qualquer área que a ele se associa, possuindo um papel desde de elemento puramente estético – aplicado como, por exemplo, pano de fundo para a exibição de objetos ou como verso de um cartão de visita –, a elemento visual principal de um objeto gráfico – como, por exemplo, imagem principal de um evento ou de uma embalagem. Em particular no Design Editorial, esta técnica pode ser produzida e reproduzida de forma a criar imagens particulares ou, simplesmente, como folhas de guarda (Fig. 5) – podendo ser

personalizada conforme as cores do livro ou com formas específicas, estando à opção do próprio designer.

Notas

1. WOLFE, Richard J. — *Marbled paper: its history, techniques and patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. ISBN 0-8122-8188-8. 249 págs.
2. QUEIRÓS, Cláudia – *A construção do livro: prospeção do ofício de encadernação manual e a sua reaproximação ao design editorial*. Projeto de investigação para conclusão do curso de mestrado Design Gráfico e Projetos Editoriais da FBAUP. Porto: FBAUP, 2016. P. 187-199.
3. Participação em workshops: '*Print Preview IV: Ebru*', conduzido por Yasin Genc e Ali Akça (presidente da Associação Amizade de Amizade Luso-Turca), em Dezembro de 2015; e na sessão de papel marmorizado do conjunto de workshops 'Oficinas de encadernação para adultos' do Museu Nacional da Imprensa, conduzida por Alcina Manuela Carneiro, em Março de 2016. Visita a atelier de ebru, 'Artpiste', da mestre turca Nurhayat Polat, na Helsínquia, em Janeiro de 2016.
4. FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora, 1941. 238 págs.
5. CHAMBERS, Anne — *The Practical guide to Marbling Paper*. Londres: Thames and Hudson, 1986. ISBN 0-500-27421-5. 88 páginas.

MAURER, Paul, MAURER, Diane — *An Introduction to Carrageenan and Watercolor Marbling*. [S.l.]: Paul Maurer e Diane Maurer, 1984. 24 págs.

Referências

CHAMBERS, Anne — *The Practical guide to Marbling Paper*. Londres: Thames and Hudson, 1986. ISBN 0-500-27421-5. 88 páginas.

FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora, 1941. 238 págs.

MAURER, Paul, MAURER, Diane — An Introduction to Carrageenan and Watercolor Marbling. [S.l.]: Paul Maurer e Diane Maurer, 1984. 24 págs.

QUEIRÓS, Cláudia - *A construção do livro: prospeção do ofício de encadernação manual e a sua reaproximação ao design editorial*. Projeto de investigação para conclusão do curso de mestrado Design Gráfico e Projetos Editoriais da FBAUP. Porto: FBAUP, 2016. 422 págs.

WOLFE, Richard J. — *Marbled paper: its history, techniques and patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. ISBN 0-8122-8188-8. 249 págs.

CARTOGRAFIAS DE SOFIA PIDWELL: A MALHA INTRINCADA ENTRE O INTECIONAL E O IMPONDERÁVEL

~ Cristina Susigan ~

Universidade Presbiteriana Mackenzie, doutoranda no Programa de Pós-Graudação em Educação, Arte e História da Cultura, Bolsista Capes/Prosup, São Paulo-SP, Brasil
csusigan@gmail.com

Keywords: Sofia Pidwell, arte contemporânea, pesquisa das práticas artísticas

Abstract

A pintura contemporânea representa uma reunião de diversos estilos, movimento e técnicas. Assim, não podemos aceitar a ideia de "uma" arte contemporânea pois estamos diante da impossibilidade real de uma história global –, devemos refletir sobre um termo adequado por meio do qual a recepção das práticas artísticas contemporâneas ative (e defina, ou indique) seu próprio campo histórico. Neste sentido, esta comunicação, tem o intuito de refletir sobre as práticas artísticas de Sofia Pidwell (1971-), artista portuguesa que dialoga com uma materialidade muito particular: a proliferação de pequenas formas orgânicas sobre a superfície da parede. Ana Cristina Cachola, no texto de folha de sala da exposição *Equanimity,* descreve o percurso criativo de Pidwell com a seguinte premissa: "Usando o traço (sempre flexível) enquanto matéria-prima, a artista, através de actos concomitantes de supressão e identificação formais (...), Pidwell reinventa esse equilíbrio, sempre assimétrico". Seu método criativo e a inter-relação que faz com obras de outros artistas contemporâneos, tornam evidente que na cultura atual diferentes linguagens e formas de intervenção se aproximem, criando novos significados.

1. Introdução

A arte contemporânea quebra as amarras com o institucional e o convencional. Irá se apropriar de outros espaços e objetos, articulando-se através de diferentes linguagens e tecnologias. Passando a interpelar de maneira mais contundente o mercado e a validação da arte. O espaço e o tempo se enredam na obra de Sofia Pidwell, cria "um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem" [1]. Diante da dimensão e diversidade de sentidos, simbólicos e imagéticos da obra da artista, para este estudo decidimos nos debruçar sobre três trabalhos: PATH, *Equanimity* e A Pele e a Espessura do Desenho que do ponto de vista da autora, se relacionam e vão de encontro a metodologia de Cartografia da Arte, segundo Virgínia Kastrup e Gilles Deleuze e Félix Guattari.

2. Método Cartográfico

Segundo Ana Cristina Cachola: (...) a obra de Pidwell não nos coloca, ainda assim, numa encruzilhada, o caminho que nos faz percorrer é em si encruzilhado, enredado, denso. Todos os traços, apontam em direções distintas, formando um labirinto intrincado que expande sobre si próprio e ofusca um possível destino". [2]

Esta citação de Cachola remete-me ao conceito de cartografia. Cartografia, não no seu conceito primário, que é o desenho de mapas, mas o método de cartografia da arte, segundo o qual temos uma pesquisa-intervenção, não existem regras já prontas, nem objetivos, mas reverte o método tradicional, sem abrir mão da pesquisa, do percurso, da orientação. Cartografia que na ótica de Gilles Deleuze e Félix Guattari visa a acompanhar um processo, e não representar um objeto, criando seus próprios movimentos, seus próprios desvios. É um mapa do presente que demarca um conjunto de fragmentos, eterno movimento de produção. Serão as pistas que o pesquisador irá encontrando que irão direcionar sua rota. Pidwell como artista e como

pesquisadora – artista-pesquisadora -, "intervém" nos espaços vazios de galerias, museus, e no seu último trabalho, na arte de rua.

Segundo Deleuze e Guattari: "O mapa é aberto, é conectável em todas as dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagem de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como uma obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação". [3], e este é o processo que vemos ao analisarmos a obra de Pidwell: um "mapa" que segue seu percurso e transpõe barreiras diante do espaço que lhe é dado para materializar sua obra.

Se observamos a exposição PATH, podemos notar que o desenho que inicia através de pequenas formas, vão pacientemente, cuidadosamente, num percurso meticuloso, seguindo o seu rumo, como a cartografia - como método formulado por Deleuze e Guattari -, através de um caminho não linear. Mesmo recorrendo a um desenho intrincado, labiríntico, Pidwell faz conexões de campos. Habitar esse território é adotar o lugar da dúvida e do risco em todos os níveis, fazer um traçado no "acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes" [4].

PATH é uma exposição de 2012 na *Who* Galeria, em Lisboa. Uma das principais características a serem apontadas neste trabalho é a relação de espaço e prática artística como reflexão para pensar o espaço físico e o espaço como arte. Como arte efêmera, Pidwell elabora seu trabalho no próprio espaço expositivo, que tem início e fim. Durante três semanas, devido as particularidades do espaço, com uma janela que servia como moldura assemelhando-se a um quadro, a artista pôde realizar seu trabalho, como se estivesse num ateliê, revelando aos transeuntes que por ali passavam, a observação da progressão de sua prática artística, ao mesmo tempo que, vai dando forma a obra de arte como resultado final. Seria um quadro dentro do quadro, a metalinguagem.

Fig. 1. Exposição PATH – Sofia Pidwell – 2013. *Who* Galeria, Lisboa.
Fonte: http://www.sofiapidwell.pt/live/page_room.php?id=2
Fig. 2. Exposição *Equanimity* – Sofia Pidwell – 2013 – *Round the Corner*, Lisboa.
Fonte: http://www.sofiapidwell.pt/live/page_room.php?id=2

O que se observa nesta exposição é a invenção de procedimentos, mesmo ponto de partida do método cartográfico, que tendo como regra a prudência que garanta a sustentação dos seus movimentos aleatórios, mas que compõe um território, o mantendo vivo. Afinal o método cartográfico age em função do contexto em que ele encontra e com as realidades que se articulam coletivamente, sempre tentando responder a problemas específicos, no caso de Pidwell o desafio da composição ao deparar-se com espaços expositivos novos, simétricos ou assimétricos, conhecidos ou não. Segundo Rolnilk : "Para isso, o cartógrafo aborve matérias de qualquer procedência. Não tem menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. O cartógrafo está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias" [5]

Segundo o dicionário Aurélio, podemos definir equanimidade como: "1. Igualdade de ânimo tanto na desgraça quanto na prosperidade. 2. Moderação. 3. Equidade em julgar". [6], neste sentido o título da exposição *Equanimity*, apresentada em 2013, no espaço *Round The Corner*, em Lisboa, terá íntima relação com a questão do equilíbrio, moderação de traços flexivéis, a proliferação de pequenas formas orgânicas sobre a superfície da parede, - prática que não será exclusiva deste projeto, sendo uma característica do faz artístico de Pidwell, a continuidade, um processo.

Equanimity, parte de um desafio: um espaço assimétrico. Paredes planas dão lugar às paredes com um movimento circular, onde a assimetria procura a estabilidade do desenho e, portanto, a razão de persistir. Em *Equanimity*, vemos as pequenas formas orgânicas desenhadas. Um espaço que transgredi as paredes planas, onde a superfície apresenta-se como um desafio e mais uma vez vemos o rizoma. E citando Deleuze e Guattari: "A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio 'inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real'"[7]. O desenho de Pidwell não se conclui, começa, entremeia-se, para surgir em outro lugar, uma ramificação, que em sua semelhança faz-se diferença.

A mostra *A Pele e a Espessura do Desenho* parte de um pressuposto diferente e de momentos diferenciados. A exposição não é um trabalho individual de Sofia Pidwell pois reúne trabalhos de outros artistas, – num primeiro momento em Lisboa, depois em São Paulo (aproveitando a Residência Artística de Pidwell em 2016 na cidade), Porto e Bruxelas -, onde o conjunto da obra iria dialogar com as proximidades e contrapontos dos cinco artistas envolvidos, todos partindo de um elemento em comum: a unidade, as formas orgânicas , ou partículas ou células, que caracterizam o saber-fazer dos artistas e o lugar onde seriam expostos.

Ao analisarmos esta mostra com o método cartográfico iremos encontrar ainda maiores afinidades. Ao reunir cinco artistas, partindo da subjetividade para a processualidade, cada artista vai construir seu percurso, mesmo que partam dos pressupostos descritos por Lambert, o resultado será transversal, único, podendo sugerir uma interligação, que segundo Kastrup e Barros: "(...) a partir de uma configuração de elementos, forças ou linhas que atuam simultaneamente. (...) O método vai se fazendo no acompanhamento dos movimentos, das subjetividades e dos territórios"[8]. Este será o sentido do fazer artístico de Sofia Pidwell, seja neste projeto em conjunto, seja em seus trabalhos individuais: uma continuidade e regeneração.

Temos que ter em atenção ao nos referirmos ao processo cartográfico o sentido da palavra "processo", pois como bem salienta Virgínia Kastrup, processo pode nos remeter para a concepção de conhecimento, que por sua vez nos remeterá para a teoria da informação, ou processo no sentido de processualidade, e aí estaríamos no coração da cartografia. Este é o sentido de processo deste artigo e também do processo de trabalho de Sofia Pidwell. Segundo Kastrup e Laura Pozzana de Barros: "Quando tem início uma pesquisa, cujo objetivo é a investigação, (...) o cartógrafo se encontra sempre na situação paradoxal de começar pelo meio, entre pulsações. Não porque o momento presente carrega uma história anterior, mas também porque o próprio território presente é portador de uma espessura processual" [9].

O método cartográfico é muito utilizado por artistas na Arte Contemporânea, uma forma de trilhar pistas e signos, que através da experiência reorganiza as ideias do artista-pesquisador. A malha intrincada criada pelo trabalho de Pidwell passa pelo imponderável, quando pensamos no processo cartográfico: surge de um espaço agregado ao tempo, ambos efêmeros, para uma

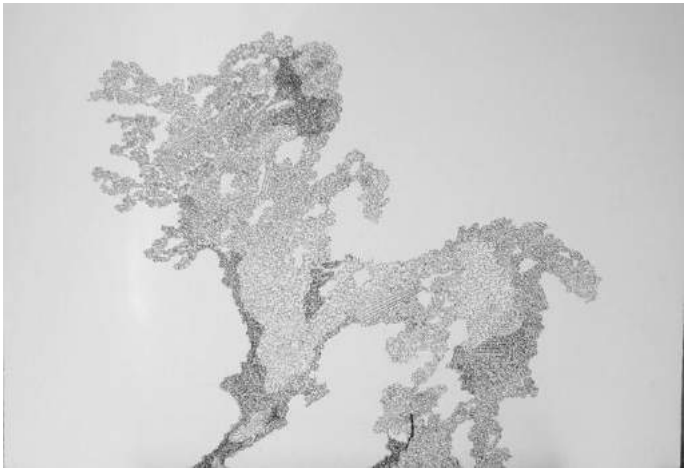


Fig. 3. Mostra A Pele e a Espessura do Desenho – Sofia Pidwell – 2016
Sesc Ipiranga, São Paulo.
Fonte: http://www.sofiapidwell.pt/live/page_room.php?id=31
Fig. 4. Desenho – Sofia Pidwell – 2011. Arquivo pessoal da artista. Fonte: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=168972564518 7&set=a.1689723445132.2085258.1299098983&type=3&theater

materialização da obra; tempo que dura o processo criativo, tempo da exposição, tempo da memória do espectador; espaço como objeto, espaço de criação que perdura. Os traços do desenho são flexíveis, tem uma certa intencionalidade, que gera um caminho de pesquisa, de busca. O encontro entre espaço-tempo.

2.1. Espaço Tempo

Sofia Pidwell é uma artista portuguesa nascida no Alentejo, Portugal, em 1971. Vive e trabalha em Lisboa. Sua formação inicial foi em publicidade, no IADE. Estudou pintura na Arte Ilimitada e desenho na Sociedade Nacional de Belas Artes. Sua obra parte do espaço para o espaço, ou seja, para materializar o seu projeto, primeiramente, Pidwell faz o reconhecimento físico e de sua envolvência. Com um caráter de efemeridade, cria e recria suas exposições de forma itinerante. A mesma exposição pode migrar entre Lisboa, São Paulo, Porto ou outra cidade, partindo de um ponto e dando sequência de continuidade ao processo criativo da artista – princípios visuais de composição, os jogos de sobreposição, o uso de uma paleta reduzida de cores -, seu trabalho parte de um processo sempre cíclico e regenerativo, segundo Ana Cristina Cachola [10].

Debruçar-se sobre a obra de uma artista como Sofia Pidwell é sempre um risco. Tratando-se de uma artista cujo reconhecimento da obra é diferenciado no campo da arte por ter um conjunto de obra pouco extenso e estar ainda em progressão, um *work in progress*, como o próprio fazer artístico da artista, é ao mesmo tempo aliciante, um desafio como professora-pesquisadora, desbravar um terreno, um saber-fazer que parte de um ponto de vista próprio, em construção. Poderíamos dizer que: o artigo, a obra de Pidwell e a metodologia escolhida para a análise são fruto de um percurso cartográfico, a pesquisa-intervenção.

O ato de criar não está relacionado apenas com a aprendizagem de um método e sua aplicação. As influências neste percurso são importantes e nos dá a conhecer o caminho percorrido pelo artista. No caso de Pidwell, suas primeiras influências nos remetem para Oscar-Claude Monet (1840-1926), Jackson Pollock (1912-1956), James Turrell (1943-), Pedro Calapez (1953-), entre outros. Destaco principalmente James Turrell e Pedro Calapez.

A influência de Pedro Calapez - um artista plástico português -, pode ser visível na relação entre o processo de trabalho e o espaço expositivo, a escolha do branco e preto, a presença e a ausência, pontos confluentes na obra da artista portuguesa. Como Paulo Pires do Vale descreve em *Muros de Abrigo:* "(...) interior e exterior, presente e ausente, visível e invisível, vendo e sendo visto, acessível e inacessível, vazio e opacidade, público e privado"[11], são elementos importantes na construção do imaginário de Pidwell. No caso de Turrell – artista americano -, pela envolvência dos espaços com suas cores fortes criando um efeito de vórtice. Sua arte imaterial é baseada na percepção da luz, ou seja, a forma como Turrell manipula a luz para criar o efeito desejado nos espaços expositivos. Como Pidwell, também será o espaço e o conhecimento físico e sua envolvência que originará sua obra. Também poderia discorrer sobre a aproximação entre o pontilhismo de Monet e os pequenos pontos em preto sob a parede branca, ou o cinzento, que Pidwell utiliza; ou a *action painting* de Pollock, apenas no sentido do trabalho com o corpo: em Pollock em grandes jorros de tinta, em Pidwell, a minúcia de cada detalhe. Ambos trabalhos de grande desgaste físico e criatividade.

Na pareceria que Pidwell estabeleceu com o artista angolano Yonamine (1975-), surgiu a exposição *Re-Move,* em 2014 na Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, em Lisboa. Partindo de referenciais diferenciados, ambos os artistas conseguiram conciliar através de talento e criatividade um projeto à quatro mãos. Yonamime é conhecido pelas suas obras de caráter cumulativa e sobreposição de anárquica de elementos, de forte carga pictórica, utilizando as mais diversas técnicas artísticas – desde recortes de jornal, impressão serigráfica, colagem, grafites, desenho, pintura, fotografia trabalhada em cartazes impressos em *off-set* -, com o intuito de crítica política, ao mesmo tempo que a satiriza. Pidwell com seus pequenos traços, o desenho que elabora, transforma-se em formas orgânicas, segundo a artista os classifica; aleatórios, faz a interligação com coerência, com a obra de Yonamine: um caminho, uma cartografia.

Neste caso em concreto, da conexão entre a obra de Pidwell com a de Yonamine, encontramos nas palavras de Rolnik, nosso aporte teórico, quando ela afirma que: "A cartografia acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanche de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expresser afetos contemporâneos, em relação aos

quais os universos vigentes tornam-se obsoletos (…) Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem"[12].

Três momentos diferentes na carreira da artista, três exposições, uma continuidade na série de desenhos: o mesmo impulso, o mesmo formato, com a mesma técnica e a mesma paleta cromática, o preto, o branco, uma paleta de tons de cinza. Pidwell nestas três obras, que assume sempre um *work in progress*, trabalha o contraste cromático, sinalizando um processo em construção e reconstrução. A precisão das formas, os pontilhados e os traços que nos remete para uma visão diferente dependendo do ponto de vista: o olhar distanciado, um enquadramento geral, a proximidade, ou no conjunto.

Segundo a curadora Maria de Fátima Lambert, podemos salientar cinco momentos desta cumplicidade: "Num primeiro momento, a 'unidade gráfica que é sinal gráfico", predominante nos cinco artistas; num segundo momento, a similaridade entre unidade gráfica dando lugar a diversidade identitária de cada artista; num terceiro momento, analisam-se as linguagens e intencionalidades, [13] no caso de Pidweel, presidem os semicírculos que se expandem num infinito na parede, ondulando em densidade, translucidez ou quase diluição subtil de seres inomináveis; num quarto momento, a progressão do desenho, a configuração da montagem e finalmente, o quinto elemento, as obras com diferentes técnicas, formatos e suportes e sua efemeridade."[14] Vemos um processo que conjuga diferenças para atingir harmonia, gerando complementariedades.

Assim, a atenção do cartógrafo precisa passar a ser flutuante, aberta; priorizando um olhar de rastreio, deslizante e que estabelece ritmos diferenciados de contato com o risco de se expor. É dessa exposição, ou, de como se enfrenta os riscos encontrados, que se determinam as linhas da composição que se cria. Inventa-se a forma de fazer à medida que se faz, incluindo elementos de toda ordem, perfurando a própria existência em desvios.

Fig. 5. Exposição *Re-Move*. – Yonamime e Sofia Pidwell – 2014. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Lisboa. Fonte: http://www.sofiapidwell.pt/live/page_room.php?id=26

Notas

1. Rolnik, S. Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo, p. 23. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS (2011)
2. Sofia Pidwell, http://www.sofiapidwell.pt/live/page_room.php?id=3
3. Deleuze, G., Guattari, F.: Introdução: Rizoma. In: Mil plâtos: capitalism e esquizofrenia., vol. 1, p. 22. Editora 34, Rio de Janeiro (1995)
4. Oida, Y. Um ator errante. Com colaboração de Lorna Marshall; prefácio de Peter Brook, tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. Passos, E; Kastrup, V; Escossia, L (Orgs.) Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade, p. 10. Porto Alegre: Sulina, 2010
5. Rolnik, S. Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo, p. 23. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS (2011)
6. Ferreira, A. B.de H.: Dicionário Aurélio da língua portuguesa. 297. Positivo, Curitiba (2010)
7. Deleuze, G., Guattari, F.: Introdução: Rizoma. In: Mil plâtos: capitalism e esquizofrenia., vol. 1, p. 21. Editora 34, Rio de Janeiro (1995)
8. Kastrup, V., Barros, R. B. de,: Movimentos-Funções do dispositivo na prática da cartografia. In: Passos, E., Kastrup, V., Escóssia, L. da (Orgs). Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa - intervenção e produção de subjetividade, p. 77. Editora Sulina, Porto Alegre (2009)
9. Barros, L. P. de, Kastrup, V.: Cartografar é acompanhar processos. In: Passos, E., Kastrup, V., Escóssia, L. da (Orgs). Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa - intervenção e produção de subjetividade, p. 58. Editora Sulina, Porto Alegre (2009)
10. Sofia Pidwell, http://www.sofiapidwell.pt/live/page_room.php?id=3
11. Vale, P. P.: Muros de Abrigo. In: Ana Vieira, s/n. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2010)
12. Rolnik, S. Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo, p. 23. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS (2011)
13. Nota da autora: neste momento apenas nos interessa descrever a referência que Maria de Fátima Lambert faz a obra de Sofia Pidwell.
14. Revista Caju, http://revistacaju.com.br/teste/2016/07/26/desenho/

PINTURA AUTORREFERENCIAL: DO CONCEITO DE «ABSTRAÇÃO» ÀS IMPLICAÇÕES DA «GRID»

~ Daniela Ferreira Pinheiro ~

Master Student in Painting at the Faculty of Fine Art of the University of Porto.
pinheiro.daniela@hotmail.com

Keywords: Pintura Autorreferencial; Abstração; Forma; Grelha.

Abstract

«Planificação formal do espaço» — uma estratégia pictórica que tem por base processual a relação entre uma estrutura linear geométrica e uma contínua sobreposição cromática de planos — ao pretender explorar a pintura como um sistema autónomo em si mesmo assumiu a nomenclatura de «pintura abstrata» como princípio de descrição. A consideração, posterior, de que o termo «abstração» implicava, subjacentemente, uma quantidade de conceções com que a estratégia pictórica não se queria relacionar, potencia uma investigação acerca da pertinência do termo na designação da estratégia pictórica.

Para esclarecer os paralelismos que se podem estabelecer entre as implicações do conceito de «abstração» e as intenções de «planificação formal do espaço», inicia-se o trabalho escrito com uma abordagem cronológica sobre as alterações do significado de «abstração», durante o século XX. Por outro lado, de modo a refletir sobre a relação entre o que pode ser caracterizado como "externo" e "interno" numa obra de arte — que pretende ser autorreferencial — convoca-se o conceito de «grid».

Este trabalho é desenvolvido sob a constatação de que a pintura é um corpo de processo e, consequentemente, um corpo de investigação. Neste sentido, o questionamento acerca da preponderância do termo

«abstração» na descrição de «planificação formal do espaço», bem como o confronto com as faculdades «centrípeta» e «centrífuga» da "grelha", reforçou e reafirmou as particularidades da prática autoral — «planificação formal do espaço».

Introdução

O termo «abstração», de uma maneira bastante geral e elementar, tem designado uma multiplicidade de obras completamente distintas entre si, tanto a nível formal quanto conceptual. O confronto com diversas resoluções pictóricas torna o significado de «abstração» bastante abrangente e plurivalente. Assim sendo, ao ser utilizado para designar uma estratégia pictórica autorreferencial o termo «abstração» pode apresentar-se ambíguo e incompreensível. As implicações subjacentes ao uso do próprio termo, na descrição de «planificação formal do espaço», são assim problematizadas através de um questionamento interno da própria estratégia pictórica.

Neste sentido, primeiramente, realiza-se uma contextualização às mudanças de paradigma da designação de «pintura abstrata», no contexto artístico moderno. Posteriormente, convoca-se o conceito de «grid», descrito por Rosalind Krauss (1979). Os limites de uma obra autorreferencial — pretensão de «planificação formal do espaço» — são, assim, repensados à luz das faculdades «centrípeta» e «centrífuga» da grelha.

Com este trabalho pretende-se uma análise consciente e concisa face à realidade pictórica de «planificação formal do espaço». Por intermédio de paralelismos constantes, anseia-se que o diálogo entre os conceitos teóricos referidos e o discurso primário da estratégia pictórica potencie uma clarificação da mesma.

Contextualização do Significado de «Abstração»

Numa acepção historicista da arte, o termo abstração descreveu, durante todo o século XX, uma quantidade inumerável de estratégias pictóricas. Johannes Meinhardt (1922-2013) refere que, anteriormente a 1913, «abstração» assumia como significante a re-interpretação do figurativo (1). Para tal, fazia-se uso de uma estilização, geometrização, redução ou simplificação. Deste modo, o referendo, apesar de ser repensado e reestruturado, mantinha-se sempre presente na representação. (2)
A partir de 1913, «abstração» passa a designar, segundo Meinhardt, um sistema autossuficiente do plano pictórico (3). Os elementos puramente pictóricos, tais como a cor, a forma e a linha, tornam-se exponenciais na representação da pintura abstrata. Porém, na perspetiva do autor, a mudança de paradigma da "abstração da natureza" para uma "abstração sem referência à natureza", no seu sentido radical (4) (entre 1913 e 1917) não foi uma transição gradual: pressupôs, antes, uma viragem imediata na atitude e na compreensão da pintura.(5) A evidente visibilidade da superfície pictórica e a consciencialização do seu sistema, independente e autossuficiente, de signos [por exemplo, geométricos: Piet Mondrian (1872-1944), Kasimir Malevich (1878-1935) e Wassily Kandinsky (1866 - 1944)] tornam-se questões centrais da pintura abstrata (6), no seu sentido autorreferencial.

Em 1958, o signficado do termo em causa — abstração — modifica-se novamente. Segundo Meinhardt, abstração passa a ser apenas sinónimo da «ausência de toda a legibilidade ou interpretabilidade figurativa, intelectual ou simbólica do quadro (7). A superfície pictórica revela-se. O campo estético da obra passa a ser constituído, unicamente, pela articulação e interação dos diferentes elementos óticos da superfície pictórica (8). O quadro deixa de funcionar como um espelho ou uma janela, torna-se antes uma realidade «imaterial» que se constrói mediante leis próprias (9). Alexander Rodchenko (1891-1956), por exemplo, afirma que ao expor três quadros monocromáticos — "pure

colour red", "pure colour blue" e "pure colour yellow" (1921) — levou a pintura ao seu extremo lógico. Cada pintura possuía apenas uma cor básica, que não pretendia remeter para nenhuma realidade além de si mesma: uma superfície preenchida, somente, por uma cor até aos seus limites (10). Com as suas «Black Paintings», Frank Stella (1936), em 1958, reafirma que a realidade da pintura é, meramente, visual. Para o artista, «Só aquilo que ali pode ser visto, está lá. [...] Aquilo que vês é aquilo que vês» (11). Stella procurava libertar a pintura, quer da vinculação a um significado, quer de toda e qualquer tridimensionalidade e composição pictórica. A leitura semântica de uma pintura dá lugar a uma leitura fenomenal e objetal. O confronto com a obra de arte deixa de implicar uma interpretação. A obra torna-se num objeto que pretende simples- mente ser percecionado (12).

Contudo, a aceção histórico-linear que se estabelece, relativamente às mudanças significativas do conceito de «abstração», não deve considerar-se uma análise incontestável. A prática artística determinou o significado de «abstração» e, assim sendo, a palavra acarreta em si todo o seu percurso alternante. Dependendo do contexto artístico-social dos diferentes artistas, o termo é usado, inevitavelmente, para descrever uma quantidade considerável de obras. Por exemplo, segundo Meinhardt, durante a segunda década do século XX, a distância entre a pintura referencial e a pintura realizada segundo sistemas radicais e autossuficientes — da sua particular superfície — tinha sido, desde logo, apreendida pelos próprios artistas como uma diferença substancial (13). Por outro lado, para Clement Greenberg (1909-1994) a pintura abstrata moderna surgiu, desde os inícios do impressionismo, de uma contínua destruição da ilusão (14). Numa visão evolutiva da arte moderna — como uma história da elucidação e da depuração da pintura — para Greenberg, o espaço pictórico estabelecia-se, cada vez mais, em torno do plano e da superfície, afastando-se, consequentemente, da intenção representacional (15). A pintura tornar-se-ia 'pura', através de um pro- cesso de autocrítica e autodefinição, no momento em que coincidisse com o seu *medium* (16) — o seu carácter

planar — o único aspeto singular e peculiar da natureza do objeto pictórico. Para Greenberg, a superfície destacava-se como o palco principal da pintura: o único lugar que permitia a criação de efeitos óticos, destinados ao observador, e à inscrição do gesto do artista.

Sob esta perspetiva, a visão histórica não deve ser lida de modo linear, uma vez que existe uma constante contaminação entre os vários tempos e contextos artístico-culturais. Gerhard Richter (1932) refere que a realidade material do quadro, tendo em consideração a realidade ótica da pintura, nunca se desconetou face à criação de ilusão. Para o artista, tal como o carácter planar e bidimensional, também, o ilusionismo é uma condição implícita à realidade pictórica. «O que eu quero dizer é que não conheço nenhuma pintura que não seja ilusionística»(17). Nesta perspetiva, ilusão não remete para a construção de uma imagem relativa à realidade sensível. O seu uso implica, antes, a constatação de uma ordem imaterial ou tridimensional visível na pintura, através, por exemplo, da existência de uma composição (18).

Sendo assim, tendo em atenção a quantidade de antíteses que o termo «abstração» engloba (por exemplo, pintura expressiva e não-expressiva), nas mais variáveis e específicas circunstâncias espaço- temporais, surge a necessidade de perceber qual a significância que o termo pode adquirir na descrição de uma estratégia pictórica autorreferencial.

«Planificação Formal do Espaço»: uma Estratégia Pictórica Autorreferencial

Numa aceção generalizada do significado de abstração as obras que compõem a estratégia pictórica «planificação formal do espaço» tiveram, inicialmente, como ponto de desenvolvimento um interesse estético individual por uma quantidade de obras — de momento in- de níveis — «geométrico-abstratas». Deste modo, as pinturas, que se realizaram, apreenderam, para si próprias, a mesma compreensão

generalizada da nomenclatura «abstração geométrica». Tendo em consideração o processo de desenvolvimento da estratégia pictórica surge um dilema: será que o termo referido se aplicou/ aplica de modo pre- ciso ou é apenas um recurso inconsciente?

Com o objetivo de estruturar uma representação linear e sintética do espaço, a estratégia pictórica — «planificação formal do espaço» — assumiu, mediante a análise e a observação de um referendo da realidade sensível, que a representação axonométrica funcionaria como ponto preliminar de desconstrução. Mediante a utilização, posterior, de sobreposições, ampliações, e possíveis rotações, o referendo era afastado e anulado, sucessivamente, do plano pictórico. Ao contrário da primeira aceção de «abstração», anterior a 1913, a estratégia pictórica não pretendia manter qualquer relação ou associação com o real.

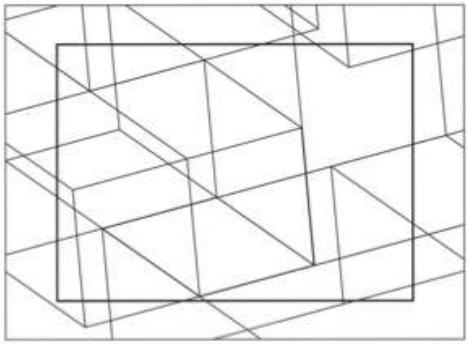
Ao longo das várias resoluções pictóricas, o trabalho ansiava adquirir uma autonomia formal e um sentido em si mesmo. «Planificação formal do espaço» ambicionava, unicamente, a autonomização da pintura enquanto forma. Existia apenas a intenção de criar obras autosuficientes — tendo em consideração, somente, o seu aspeto formal. Assim, a pintura alcançava sentido se fosse observada e percepcionada, meramente, segundo as suas características visuais.

Como Frank Stella, nas suas obras «Black Paintings», «planificação formal do espaço» fez uso não de um sentido compositivo impreterivelmente racional, mas de uma «regra» que se perpetuasse no espaço da imagem, como por exemplo a aplicação repetitiva de módulos. Deste forma, a pintura, numa perspetiva autoral, passou a reger-se por leis próprias que determinavam a composição do plano pictórico. A nível formal, a oposição entre um fundo, neutro ou inócuo, e as formas pictóricas deu lugar a uma confluência entre ambos (figura 1). Através de uma intensa sobreposição cromática, a estratégia pictórica — «planificação formal do espaço» — assumiu as formas como o único palco existente do Plano Original (Kandinsky) (19). A pintura surge, assim, de uma relação intrínseca consigo mesma. Cor,

forma e linha passam a ser reconhecidos como os principais constituintes da construção pictórica.

A prática artística autoral — «planificação formal do espaço» — relaciona-se, por conseguinte, com a aceção de abstração estabelecida a partir de 1913, por Meinhardt. O desenvolvimento projetual parece, deste modo, construir-se num discurso paralelo à análise histórica, anteriormente exposta. Neste contexto, a utilização do termo abstração demonstra ser aplicada de forma consciente na descrição da estratégia pictórica. Entre a pesquisa teórica e a realização prática, «planificação formal do espaço» aparenta estruturar-se a partir de uma auto reflexão entre ambas as "realidades". O confronto da estratégia pictórica com as várias propostas artísticas abstratas permite uma reflexão interna e um auto-esclarecimento. Em diálogo com Ângelo de Sousa (1938-2011): o discurso orienta a prática assim como a prática orienta o discurso. Por conseguinte, será possível, o desenvolvimento pictórico, vir a estabelecer uma conexão entre as práticas realizadas e o significado, estabelecido a partir de 1958, de abstração?

Numa analogia com o discurso de Gerhard Richter (1932), relativamente à essência ilusória da pintura, «planificação formal do espaço» absorve, em si, por causa do processo constitutivo do resultado pictórico, esta peculiaridade. A representação bidimensional de módulos paralelepipédicos permite, por intermédio das várias interceções da estrutura linear, a criação de diferentes planos congruentes. As diferentes relações tonais, que proporcionam o enriquecimento da realidade ótica da pintura, constroem-se, assim, numa relação mútua de sobreposições cromáticas (figura 1). Deste modo, uma vez que os diferentes espaços de cor não têm a mesma intensidade lumínica, a ilusão intensifica-se num jogo de profundidade cromática. As pinturas edificam-se através de uma composição interna, mediante um diálogo entre: os vários constituintes formais (cor, forma e linha); a superfície; e o formato. Como se referiu anteriormente, a estratégia pictórica não pretende uma assimilação com uma realidade exterior a si mesma (como a alusão a sentimentos, a ideologias, etc.). A



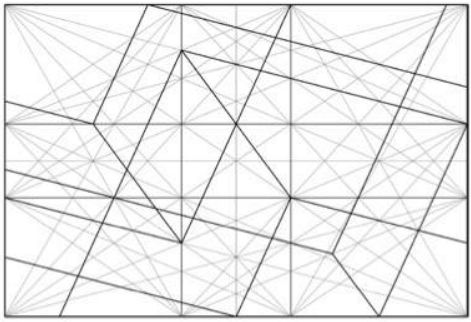


Fig. 1. Daniela Pinheiro; *P(*ywv) *162*; óleo sobre tela; 116 x 156 cm; 2016.
Fig. 2. Daniela Pinheiro; Esquema Geométrico: P(ywv) 162; 2016.
Fig. 3. Daniela Pinheiro; Esquema Geométrico S.d (I); 2016.

ilusão revela-se, apenas, como uma particularidade interna da própria pintura. Em congruência, o significado de abstração de 1958 — descrito por Johannes Meinhardt — declara que uma obra, para ser designada como abstrata, implica a inexistência de uma leitura simbólica do próprio quadro.

O conceito de "grelha" («Grid»), analisado por Rosalind Krauss (1941), parece ir ao encontro destas questões e das ambições da estratégia pictórica em estudo. Realizados a partir de um sentido "espacial", os diferentes estados de "grelhas" declaram o espaço da arte como um ser autêntico e autónomo face à realidade sensível (20). A "grelha", na sua estrutura planar, substitui as dimensões do referendo real por coordenadas distribuídas numa única superfície (21). A composição e a estrutura da "grelha" são construídas numa relação de interdependência com o formato da obra. Deste modo, tanto as qualidades físicas como a dimensão estética, de uma pintura, passam a ser mapeadas dentro de uma mesma superfície. Através de coordenadas da "grelha" os dois planos — o estético e o físico — convergem e incorporam-se num só (22). Porquanto, as "grelhas" não são apenas estruturas espaciais são, igualmente, estruturas visuais que objetivamente repulsam a narrativa ou uma qualquer leitura sequencial (23). Por outro lado, a estrutura da "grelha", na perspetiva de Rosalind Krauss, é totalmente esquizofrénica.

A "grelha" prevê-se «centrífuga» (que se afasta do seu centro) ou «centrípeta» (que procura o seu centro) na "realidade" da obra de arte (24). Pela sua virtude «centrífuga», a "grelha" apresenta a pintura, por exemplo, como sendo um mero fragmento, uma pequena secção recortada de um tecido ininterruptamente grande, tal como uma amostra. Assim sendo, a "grelha" opera para a periferia de uma obra de arte evocando, consequentemente, o reconhecimento do espectador para um mundo além do quadro (25). Por exemplo, as "grelhas", horizontais e verticais representadas dentro de um quadro em forma de diamante, de Mondrian são, no ponto de vista de Rosalind Krauss, extremamente «centrífugas» (26). A sensação de observar uma paisagem

por uma janela, num sentido de fragmentação, é evocada através do forte contraste entre o formato do quadro e a "grelha". A apreciação da pintura, sendo assim, apesar de ser comparada a uma janela arbitrariamente aberta que condiciona o campo de visão, é efetuada pelo espectador com a certeza de que a "paisagem" continua para além do seu campo de visão. Ao invés, a faculdade «centrípeta» funciona, impreterivelmente, de modo inverso. A "grelha" opera do limiar exterior do quadro para o seu núcleo (27). A superfície da obra é observada como completa e autosuficiente, porque o plano do quadro faz dele próprio o objeto de visão. Em Mondrian, segundo Rosalind Krauss, também, algumas das suas obras são, explicitamente, «centrípetas». Em determinadas pinturas do autor, as linhas pretas que determinam a "grelha" não chegam a tocar no limiar do quadro. Deste modo, descreve-se uma censura entre os limites exteriores da pintura e os limites da "grelha" que, consequentemente, reforça o sentido de que uma fronteira está completamente contida na outra (28). A faculdade «centrípeta» da "grelha" demonstra-se, assim, mais materialista em carácter que a qualidade «centrífuga» (29). Na segunda aceção, o ato percetivo ao potenciar uma dispersão da maté- ria — para além do quadro — passa a implicar, subjacentemente, uma desmaterialização da própria superfície (30).

Em «planificação formal do espaço», as estruturas compositivas, por serem construídas a partir de cruzamentos e relações linea- res (retilíneas e paralelas), podem ser descritas como "grelhas" que pretendem a formalização do seu próprio espaço pictórico. A pintura «P(YWV) 162» (figura 1), por exemplo, da primeira fase de estudos, relaciona-se com a virtude «centrífuga» da "grelha". Nesta, como noutras pinturas da primeira série, o formato, bem como a estrutura linear "interna", determinou-se através de uma ampliação face uma primeira "grelha" (figura 2). A imagem pictórica demonstra, assim, ser um por- menor de uma "realidade" contínua, porque não existe nenhum ponto de confluência entre as retas que coincida com os limites do quadro. Assim sendo, o desenho geométrico — tal como,

posteriormente, a pintura resultante — expande-se, subjetivamente, numa relação constante de si mesmo. Não obstante, atualmente, as estruturas compositivas lineares, apesar de serem edificadas, primeiramente, através do processo de ampliação, são, posteriormente, repensadas e reestrutura-das através de esquemas geométricos subjacentes ao próprio formato (por exemplo, secção dourada). Na tentativa de se possibilitar uma relação «centrípeta» da "grelha", procura-se uma confluência entre os pontos significativos da estrutura compositiva (resultantes de cruzamentos lineares) e as coordenadas mais relevantes tanto do esquema geométrico, quanto do formato (figura 3). Por conseguinte, a "grelha" apresenta-se, para a estratégia pictórica, na sua condição esquizofrénica. O uso, das diferentes aceções de "grelha", pretende potenciar um esclarecimento face às intenções e questionamentos da prática pictórica. Por exemplo, tal como Piet Mondrian, Josef Albers (1888-1976) e Sol Lewitt (1928-2007), que pensaram as virtudes da "grelha" — «centrífuga» e «centrípeta» — simultaneamente, também «planificação formal de espaço» anseia um confronto entre os vários discursos, a nível prático, como forma de auto-conhecimento.

Considerações Finais

Num sentido conclusivo, o significado dos diferentes termos — tendo em especial atenção o significado de «abstração» — não se estabelecem, no tempo e no espaço, numa aceção universal e exclusiva. O confronto com diferentes resoluções pictóricas potencia, constantemente, uma mutação, porque, ao serem consideradas como distintas, as práticas pictóricas acrescentam uma referência autoral à própria construção do significado de «abstração». Deste modo, tal não implica que as mudanças sejam radicais, uma vez que cada estratégia pictórica, apenas, enriquece pontualmente o significado do próprio termo. Isto implica que, ao apreender para si a descrição de «abstrata», uma obra deve reforçar uma posição individual e explícita face ao termo, de modo a prevenir paralelismos inadequados na sua apreciação. Neste sentido, a

utilização do termo «abstração» pode ser aplicada de forma consciente e precisa na descrição de «planificação formal do espaço».
Contudo, o confronto e o conhecimento alcançado, relativa- mente às implicações do termo "grelha", revelou-se bastante promissor na descrição de «planificação formal do espaço". O paralelismo estabelecido entre a "grid" e a estratégia pictórica, potenciou um esclarecimento autoral em relação à construção prática. Por exemplo, a consciencialização da pretensa de uma realidade contínua da pintura, para além dos limites do quadro, apenas foi possível através do confronto com a virtude «centrífuga» da "grelha".
Por último, apesar da questão da cor não ter sido aprofundada, as ideias expostas sobre a «ilusão» demonstram-se significativas para pensar relações de composição dentro da "grelha". A pesquisa teórica pretende, assim, ser constatada e explorada a partir de um desenvolvimento prático, posterior, em «planificação formal do espaço».

Notas

1. Meinhardt, Johannes: Pintura: Abstracção depois da abstracção. Público e Fundação Serralves. p. 6. Porto (2005)
2. Idem, ibidem.
3. Idem, ibidem.
4. Idem, pp. 6,7
5. Idem, p. 8
6. Idem, p. 9
7. Idem, p. 6
8. Idem, p. 10
9. Idem, ibidem.
10. Idem, p. 15
11. Cit. por Meinhardt, Johannes, op. cit., p. 58
12. Meinhardt, Johannes, op. cit., p.38
13. Idem, p. 9
14. Idem, p. 28
15. Idem, ibidem.
16. Idem, ibidem.

17. Cit. por Meinhardt, Johannes, op. cit., p. 72
18. Meinhardt, Johannes, op. cit., p.22
19. Kandinsky descreve o Plano Original como sendo o quadro, ou seja "a superfície material que é chamada a suportar a obra". Kandinsky, Wassily: Ponto, Linha, Plano. Edições 70. p. 115. Lisboa (2011 [1987])
20. Krauss, Rosalind: Grids. October, vol.9. p. 51 (1979)
21. Idem, p. 50
22. Idem, p. 51
23. Idem, p. 55
24. Idem, p. 60
25. Idem, ibidem.
26. Idem, pp. 61, 63
27. Idem, ibidem.
28. Idem, p. 63
29. Idem, ibidem.
30. Idem, ibidem.

LOS INUSUALES PROBLEMAS DE LA COMPOSICIÓN EN LA PINTURA DEL NATURAL CONTEMPORÁNEA. DE GIORGIO MORANDI A EUAN UGLOW

~ David Serrano ~

Universidad de Sevilla, Departamento de Dibujo, España
dserrano2@us.es

Keywords: realidad, geometría, traslapo, bidimensionalidad.

Abstract

Tradicionalmente la pintura realista ha sido el resultado de la adecuación entre el punto de vista del artista y la disposición de la realidad que condicionan la composición de la obra. Se han repetido de manera insistente unos patrones estéticos y formales que facilitaban la comprensión del observador -se representan las tres caras del objeto para intensificar la profundidad-, apenas había espacio para la ambigüedad y subjetividad. La excepción la encontramos en artistas contemporáneos como Giorgio Morandi y Euan Uglow. Ambos hacen una pintura figurativa, naturalista, muy intectualizada ya que revisan insistentemente los fundamentos de la representación.

1. Introducción

La relación entre el punto de vista del artista y la organización de los objetos reales que se representan determina la composición pictórica figurativa, en concreto la que concierne a la forma –contornos y dintornos-. Así pues, entendemos por composición la organización de una serie de elementos formales sobre la superficie bidimensional.
En el arte contemporáneo muy pocos pintores han apostado por nuevos planteamientos que ofrezcan una representación limitada,

sesgada y ambigua de la realidad –casi todos los artistas revelaron la mayor información posible-. Entre ellos encontramos a Giorgio Morandi (Bolonia, 1890-1964) y, más recientemente, a Euan Uglow (Londres, 1932-2000).

Nuestros protagonistas son conscientes de las constantes formales y estéticas utilizadas en la historia de la pintura. Por tanto, lo que nos ofrecen es una revisión sobre la percepción subjetiva de la realidad. Es decir, juegan con la "identificación" de lo que vemos.
A través de esta propuesta pretendemos descubrir qué características formales y espaciales plantea el concepto compositivo utilizado por ambos artistas, alejado de los habituales recorridos visuales.

2. El punto de vista y el orden de la realidad

El punto de vista es una convención artística artificial, inmóvil y monocular. Sin embargo, la mirada binocular cotidiana se dirige a diferentes lugares de una forma automática y aleatoria, produciendo en nuestras retinas innumerables distorsiones –no las percibimos ya que nuestro cerebro las rectifica, pues vemos la forma invariable de los objetos desde cualquier ángulo-. Nuestros protagonistas conocen bien estos conflictos y por ello deciden buscar una dirección de la mirada frontal al motivo, es decir, cara a cara. (1) Esto producirá un vínculo lleno de energía entre obra y espectador; de la misma manera que una conversación entre dos personas que se miran a los ojos.

A lo largo de la historia de la pintura cada artista ha recurrido consciente o inconscientemente a un punto de vista habitual desde donde representar la realidad; vemos por ejemplo como Vermeer siempre observa el mundo sentado, mientras que Antonio López siempre lo visualiza de pie. En definitiva, son actitudes ante la realidad. Quizás una más contemplativa, de reposo, y la otra más de acción, la disposición natural del cuerpo humano. No obstante, nuestros protagonistas, como investigadores de la percepción, experimentarán con diferentes puntos de vista. (2) Veremos las tres posiciones naturales

de la visión que Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) denomina: *Anoptica*, desde debajo de los objetos vistos, *Ottica,* a nivel de ellos y *Catoptica,* desde arriba. [1, p.95]
Tanto Morandi como Uglow usarán estas vistas pero sin radicalismos, es decir, los picados y contrapicados son sutiles, se encuentran levemente elevados o rebajados.

En la obra de Giorgio Morandi encontramos las tres ubicaciones antes mencionadas. Aunque hemos de decir que hay muy pocos ejemplos de "vistas de rana" (fig.1) o frontales (fig.2). Esta última plantea una ortogonalidad total entre el punto de vista y la realidad. (3) Tras investigar las posibilidades que ofrecen las diferentes alturas opta, finalmente, por repetir como esquema habitual los picados (4) (fig.6), fundamentados en la oblicuidad del punto de vista y la frontalidad de los objetos que jamás convergen a un punto de fuga –sus aristas verticales son siempre paralelas-. Quizás sea decisivo el hecho de que en esta modalidad el artista visualiza la superficie de reposo de los objetos. Lo confirman las siguientes palabras referidas a su obra: "La elección del punto de vista será determinante: […] Encontramos óleos en los que las tapas de los objetos son inapreciables y otros en los que las bocas de botellas adquieren una presencia excepcional evidenciando un punto de vista más alto" [2, p.76]. A medida que eleva el punto de vista la superficie de apoyo adquiere más protagonismo, pues es de gran importancia para la creación de la profundidad y como fuente de información. En ella advertimos sombras arrojadas y la posición precisa de cada figura.
Similar es el caso de Euan Uglow. La gran mayoría de los trabajos están representados desde arriba (fig.3), aunque practica las otras ubicaciones visuales buscando de manera intencionada estrategias formales, como la perspectiva acelerada (fig.4) que acentúa drásticamente la disminución de los tamaños –obsérvese el enorme tamaño de la cebolla en relación al de la carta-.(5) En esta ocasión la altura del punto de vista es la misma que la del motivo.

Fig. 1. G. Morandi. Naturaleza muerta. (S.F), óleo sobre lienzo.
Fig. 2. G. Morandi. Naturaleza muerta. (S.F), óleo sobre lienzo.

Fig. 3. E. Uglow. Large Oval Still Life, 1965, óleo sobre lienzo, 71x58.5cm. C. Privada.
Fig. 4. E. Uglow. Onion with Playing Card, 1971-1972, óleo sobre lienzo, 30.5x38.1cm. Graham Nickson.

Desde el lugar finalmente elegido visualizan la realidad que se manifiesta con una organización particular. Morandi y Uglow continúan esa larga tradición de ordenar y equilibrar la realidad, pero ya no se basan tanto en juegos estéticos sino en la subjetividad de la percepción. Ante un cuadro de nuestros artistas nos planteamos las siguientes preguntas: ¿entendemos con claridad el espacio que representan?, ¿ofrecen la suficiente información para identificar a los objetos? Más adelante responderemos a estas cuestiones.

Volviendo al asunto de la disposición del espacio real, observamos que existe un nuevo orden, un modo diferente de agrupar a los objetos. La frontalidad, la simetría, la superposición y la geometría son los recursos utilizados para aproximarse a la bidimensionalidad, a una pseudo-negación de la profundidad.

Los objetos se agrupan formando polígonos como rectángulos, cuadrados y hexágonos, entre otros. Para ello se ayudan cuadriculando la realidad. Morandi recurre a un acetato, a modo de ventana, para ajustar la composición. Y con el mismo rigor compositivo lo plantea Uglow, utilizando plomadas e hilos horizontales. El resultado es un espacio compacto donde existe una preponderancia del todo, como un único objeto. De hecho llegan a rozarse unos con otros, a arroparse en su intimidad.

Hay también un sentido teatral en la disposición de los objetos, miran al espectador, pues casi nunca se orientan oblicuamente. De este modo, resulta más factible reducir el motivo a formas geométricas simples. Este hecho nos recuerda a los trabajos obtenidos en las clases de "dibujo analítico" de Kandinsky, donde se creaban espacios con objetos dispuestos de manera intencionada –predominaba la frontalidad- para descubrir en ellos las formas geométricas esenciales. A saber: "La visión interna que buscaba Kandinsky se quería acomodar a las estructuras geométricas que trascendía la pura mímesis de las apariencias externas de los modelos propuestos…" [3, p.267]

Con la misma intención realiza muchas de sus obras Euan Uglow. Ante un espacio que no puede intervenir y modificar, como es un paisaje (fig. 5), el artista busca una ubicación estratégica. Así, obtiene superficies planas geométricas que aluden a las dos dimensiones. Incluso la vegetación se ha reducido a una estructura rectilínea plana. También busca la misma interpretación de la realidad Giorgio Morandi (fig.2). En sus objetos vistos de frente predomina la síntesis poligonal, muy por encima de la propia fisonomía.

Como hemos visto, la intensa relación existente entre el artista y la realidad conforman y condicionan la obra pictórica basada en la centralidad del todo –en el cuadro- y la frontalidad de cada una de las partes.

3. Una nueva concepción compositiva: la ocultación.

Nuestros protagonistas buscan una novedosa concepción compositiva, no solo a nivel formal, de apariencias, sino de contenido, de la información que ofrece la obra.

Si la pintura siempre ha facilitado la comprensión visual del observador y el reconocimiento de cada espacio, nuestros protagonistas abusan –sobre todo Morandi- de la ocultación. Los objetos posteriores se vuelven a veces irreconocibles, hay que intuirlos, ya que apenas muestran datos determinantes para su identificación. Principalmente porque los anteriores los tapan. Nos estamos refiriendo al traslapo, a la superposición de los objetos.

Durante siglos la representación espacial se ha configurado con ayuda del traslapo, facilitando "la conducción de los ojos en su recorrido desde el frente hasta el fondo…" [4, p.280]. La analogía ayuda a completar las partes ocultas de los objetos por su parecido con las partes vistas. De esta manera, el acotamiento temático –jarrones, vasijas- hace que el espectador pueda descifrar las representaciones ambiguas, pero en algunos casos resulta imposible. Por ejemplo, en

Naturaleza muerta (fig. 6) de Morandi, el objeto de color semioculto nos incita a una diversidad de interpretaciones. A saber: "La oclusión depara a la figura incompleta un margen de libertad, una cubierta tras de la cual completarse". [4, p.277] Menos drástica es la obra de Uglow, *Large oval still life* (fig. 3), aunque plantea ciertas dudas sobre la continuidad de algunos objetos. El jarrón incompleto nos hace elucubrar sobre su situación; ¿está detrás o dentro del jarrón anterior? La respuesta la encontramos en la sutil sombra arrojada que nos indica que se encuentra detrás. Pero aún ofrece otro interrogante; ¿cómo es la parte inferior de dicho jarrón? En esta ocasión, la respuesta está en otras obras donde representa el mismo objeto (6), pero si las obviamos sería imposible saberlo. Asimismo, estas interpretaciones también están condicionadas por la experiencia del observador, una aportación cognitiva que ayuda a identificar y a completar los objetos representados.

Tradicionalmente el traslapo se ha usado para crear profundidad mediante una jerarquía de planos superpuestos, pero nuestros artistas tienen otras intenciones, negarla. En el caso de Morandi colocando los objetos a modo de friso (fig. 2) y en el caso de Uglow utilizando una extrema simetría –se intensifica por la coincidencia de todos los ejes de los objetos- (fig. 3) que alude continuamente a las dos dimensiones –da la sensación que el jarrón posterior está encima del delantero-. A todo lo anterior, hay que sumar un sentido antiestético de la pintura que se traduce, como hemos visto, en una ocultación drástica y poco habitual. En la historia de la pintura estos objetos semiocultos mostrarían la información básica: el apoyo de todos los objetos, el traslapo de zonas insignificantes que no afectan a la compresión y una iluminación que arroja sombras sobre los objetos –y en el soporte horizontal- para describir su volumetría y acentuar la profundidad. Esta cuestión lumínica es llevada al extremo por Morandi, pues en la mayoría de sus trabajos la luz es frontal, apenas vemos las sombras, estas quedan ocultas tras el propio objeto (figs. 2 y 6).

Fig. 5. E. Uglow. Mosque at Ciftlik Koyou, 1966.
Fig. 6. G. Morandi. Naturaleza muerta, 1957.

Por otro lado, las pinturas de nuestros artistas entran en conflicto espacial. Los objetos están colocados de una forma poco ortodoxa, ya que insistentemente coinciden sus límites. Este hecho, una vez más, abate al plano bidimensional el espacio representado. Por ejemplo, Morandi alinea los contornos de los objetos entre sí –en el cuadro- a pesar de que a veces no se rozan físicamente, es decir, hay una coincidencia física y otra perceptual. El hecho de que el jarrón rectilíneo central (fig. 6) esté coincidiendo con el límite de la vasija de la derecha, y que además se encuentra al fondo, provoca un acercamiento de esta hacia delante, una atracción entre objetos que los coloca en el mismo nivel espacial. Y para rematar la tensión, el límite superior de la mesa coincide con el límite de los objetos.

En definitiva, se trata de un dialogo permanente entre una evidente ocultación –llegando a veces a una abstracción- y su extremo, una total representación del objeto pero llena de connotaciones subjetivas y contradictorias.
Desde otra perspectiva, detectamos un tipo diferente de ocultación, la del propio objeto. La gran mayoría de artistas optaron por mostrar tres caras del objeto y así ofrecer la necesaria información para su comprensión total. En este sentido, no había dudas acerca de las características físicas del objeto. Desde Juan Sánchez Cotán, Jean Siméon Chardin, Édouard Manet o Paul Cezanne, entre muchos otros, recurrieron con frecuencia a la oblicuidad espacial de los objetos para mostrar sus caras principales.

Nuestros artistas son conscientes de este hecho que genera una investigación sobre la "reducción" de la representación, o sea, una pintura de mínimos. Así, la frontalidad de cada objeto hace que no veamos partes determinantes de este, llegando a veces a mostrar una sola cara. Euan Uglow (fig. 5) busca estratégicamente una ubicación que reduce tanto la información que percibe como la profundidad espacial. De la casa protagonista solo vemos el muro frontal, aspecto que nos dificulta el conocimiento de sus dimensiones ortogonales; no sabemos qué profundidad tiene la casa ni dónde comienza el alminar. Como

consecuencia obtiene una pintura que tiende a la bidimensionalidad al traer al mismo nivel diferentes planos de profundidad. Por ejemplo, la superficie del mar no manifiesta un alejamiento hacia el infinito sino más bien una especie de muro vertical. Y en la misma línea reductiva se encuentra Morandi (fig. 2) que llega a simplificar los elementos cilíndricos en superficies planas.
En resumen, no solo se trata de identificar al objeto, sino de construir mentalmente -por parte del observador- una idea esencial de este, es decir acercarse a la idea que tenemos de cada objeto. El esquema infantil de una casa se corresponde con la que Uglow representa (fig. 5), y del mismo modo sucede con el jarrón protagonista (fig. 1) de Morandi, es la silueta primitiva del jarrón.

A través de estas intenciones formales deducimos que nuestros protagonistas huyen de la perspectiva lineal. Sabemos que la deformación –un cuadrado en perspectiva se transforma en trapecio- crea profundidad y ellos lo saben muy bien. Euan Uglow llega a intervenir la realidad para que la obra no muestre distorsiones. También Giorgio Morandi modifica la disposición de las formas pues las "fugas" del jarrón (fig. 6) se convierten en rectas verticales paralelas.

Para finalizar, podemos decir que nuestros protagonistas se sitúan en un extremo de la representación, reduciendo al máximo el número de caras que ofrece el objeto hasta, como hemos visto, llegar a una. En el otro extremo encontraríamos el lenguaje cubista donde se muestra una información completa del espacio representado gracias a la diversidad de puntos de vista. Dicho de otra manera: un único punto de vista una sola cara del objeto, muchos puntos de vista múltiples caras del objeto. En definitiva, todos nos hablan de la subjetividad de las apariencias.

Conclusiones

Una vez expuestas las características y particularidades que definen las obras de Euan Uglow y Giorgio Morandi podemos extraer las siguientes conclusiones:

Hay una intensa y recíproca direccionalidad entre el punto de vista del artista y el orden de la realidad que representa. Como hemos visto la frontalidad, la centralidad y la simetría se convierten en los recursos habituales de nuestros creadores. Ambos experimentan las diferentes y particulares posibilidades de agrupación de los objetos.

También la escasa información ofrecida en la obra refleja una de las características de la visión, nos referimos a la percepción semicompleta, parcial o aleatoria de la realidad. Destaca la ocultación, la importancia de lo que no se ve. Esta condiciona la comprensión de lo que observamos. Hay una gran aportación del espectador que reconoce los espacios, no porque en ellos el artista incorpore suficiente información sino porque los conoce de su experiencia vital y, por tanto, los deduce.

En resumen, podemos concluir que tanto Morandi como Uglow abren una inusual vía de investigación sobre la representación de la realidad basada en la subjetividad y la ambigüedad de las apariencias físicas.

Notas

1. También influyen otras cuestiones perceptuales como la "intensificación del motivo" en la obra, es decir, la máxima presencia del objeto a través de la frontalidad.
2. Euan Uglow llega a incorporar diversos puntos de vista en una misma obra, como por ejemplo en *Nude from twelve regular vertical positions from the eye* de 1967. El trabajo consiste en la observación y medición de la modelo desde un desplazamiento vertical del punto de vista del artista y equidistante de la modelo, llegando a crear una plataforma móvil donde él se sentaba a diferentes alturas. El resultado es una pintura donde cada fragmento del cuerpo está visualizado frontalmente, sin ninguna deformación.
3. Entre los escasos ejemplos de artistas que practiquan esta modalidad encontramos el célebre bodegón de Caravaggio, *Cesta de fruta* de 1599.
4. Morandi contaba en su estudio con tres mesas de diferentes alturas siempre inferiores a su altura visual. Era tan escrupuloso en la ubicación de sus objetos que llegaba a elevar unos centímetros la superficie de la mesa, con ayuda de cuñas de madera, para ajustar la composición.
5. Esta perspectiva se origina por la extrema cercanía entre el artista y el motivo. Condicionante espacial rechazado por la mayoría de los artistas ya que favorece la aparición de las distorsiones formales.

6. Entre otras encontramos: Study of leaves in Delft base (1959); Still life with Delft base (1959) y Leaves in a Delft base (1959-1960). Véase: [5]

Referencias

KEMP, M.: La ciencia del arte. Akal, Madrid (2000).
AGUILAR, R.: Morandi. La serie como tema pictórico (1946-1964). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia (2014).
CABEZAS, L.: El andamiaje de la representación, en Las lecciones del dibujo, (pp. 217-336), Cátedra, Madrid (2003).
ARNHEIM, R. Arte y percepción visual. Alianza Forma, Madrid (1993).
LAMPERT, C.: Euan Uglow. The complete paintings. Yale University Press, London (2013).

O ACASO CONTROLADO

~ Diana Trindade e Graciela Machado ~

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, i2ADS
d.ianatrindade@hotmail.com graciela.machado@outlook.pt

Keywords: Screen printing; Composition; Improvise; Control; Repetition

Abstract

This research project as expressive potentialities of screen printing and its pictorial character, calling into question the control over its technical possibilities, and assume as its creative condition, the production of error and make the creative process underlying a process in the image reproducibility. It is a project based on a theoretical axis, which recovers its origin and history, and a technological axis, where test files and works based on systematization of procedures are carried out, in the investigation of the functional role of screen printing as a medium. The importance attributed to a technological perspective is based on the recognition of a useful methodological model for an investigation that deals with screen-printing as central to an authoral practice, as well as a sense of knowledge shared in a workshop context that requires sophistication and technical expertise. The creative exercise by the use of serigraphy, rehearses, in the development of repetition and chance processes, the extremes of difference and of stimulus found in the media based in its permeability and reproducibility.

1. Introdução

Entre Outubro de 2015 e Julho de 2016 nas oficinas da FBAUP, foi desenvolvido um programa dirigido a uma sistematização dos processos de serigrafia. Os trabalhos dividem-se entre o uso de

obturadores e uso de redes artesanais. Nestes trabalhos e paralelemente numa serie de livros das oficinas, são registados várias ações repetitivas baseadas em recortes, aplicação de fita-cola. As ações deste modo aplicadas exploram, variações de cor, alterações na pressão, tipo de tinta, entre outros. Por vezes alteram-se os suportes e as escalas, entre o que se aproximam de estudos ou esboços e composições que compilam a banalidade repetitiva das mesmas ações. Os trabalhos instalados procuram maior complexidade composicional, baseados num programa de cor e repetição de elementos da composição que interpelam no espectador numa relação física e sensorial baseado na serialidade e na transferência de matéria. Ao tornar estes elementos ativos no desenho, na construção da impressão, ao proceder a ajustamentos sucessivos a uma ideia de composição conduzida de modo intuitivo sobre as possibilidades tecnológicas criadas acabamos por analisar, isolar e delimitar tais ações.

A produção da serigrafia não separou a sua vertente artística da comercial até 1940, ano em que o curador e historiador da gravura do Philadelphia Museum of Fine Art, Carl Zigrosser(1) emprega o termo serigrafia artística para designar o trabalho gráfico desenvolvido pelos artistas plásticos, distinguindo-o dos produtos produzidos pela indústria.

Num princípio de deixar o processo falar por si, ou seja, atender aos elementos que o compõem, uma rede, uma máscara, um gesto repetitivo de vazamento de tinta, respeitando a possível variação e a permanência, a serigrafia permite uma recomposição profunda de forma, alterando significamente o que através desta é traduzido. Não só impõe uma morfologia determinada pelo tipo de materiais- a mencionada rede, tipo de tinta ou obturador, como através desta pode dar resposta a uma escolha que procura a artesania, as características irregulares ou de síntese do stencil(2) como pode acolher o seu oposto, na literalidade de sistemas fotomecânicos. Veja-se como, ainda respeitando as tipologias das imagens às quais são aplicadas as retículas e tramas que fazem agora parte da nossa memória coletiva e se banalizam, ainda que assente nos princípios mais recentes da tradução

fotomecânica, já a identificamos à sobreposição de camadas, à deposição de tinta.
Nesta linha de ideias, verifica-se como técnica tradicional com uma ligação muito forte com o desenho e a pintura, tornando-se assim uma via possível para a tradução de ideias e pensamentos do artista para o suporte.
No entanto, estamos já aqui a antever o nosso interesse em estender as nossas formas de pensamento, atravessar fronteiras elencando um reconhecimento de tais práticas em contexto oficinal extra-artístico. Tais tácticas, identificadas em vários contextos e práticas deverão mostrar uma realidade de produção relacionada com contextos reprodutivos e definir com maior clareza o nosso campo de abordagem(3).

2. A Serigrafia e o Projeto de Definição das suas Fronteiras

Este ensaio avalia e procede a uma reflexão sobre diversas condições e acontecimentos no âmbito da serigrafia e da sua vertente pictórica, assim como a sua concretização, quer seja em grandes formatos ou pequenos formatos e nos diversos suportes possíveis, nas suas variações de cor, forma, composição. Trata-se neste sentido de um ensaio que tem por objetivo apresentar uma condição de arranque e refletir sobre processos de construção da imagem de índole pictórica. Através de conjunto de técnicas, designadas de permeográficas(4) eleitas como suporte de produção, foram testadas diversas variantes nomeadamente os stencils (onde se insere as máscaras sólidas e os obturadores líquidos), as tintas serigráficas aquosas e as tintas à base de óleo, assim como a própria matriz, onde há a distinção de matiz serigráfica industrial e a matriz serigráfica artesanal. Com base nestas, e a partir da apresentação sequencial de trabalhos, mas também demonstrando e procurando as muitas ações gráficas de carácter experimental necessárias à natureza da investigação dos processos eleitos, reconhecemos a abordagem arqueológica aplicada, e do modo como a

mesma serve uma tensão entre ordem e caos. Por detrás de cada ensaio e exercício, explicitamos a procura de um papel criativo para processos reprodutivos, replicadores, duplicadores, ao mesmo tempo que identificamos tais meios e procedimentos como motivação. Através destes, na duplicidade de um sentido da procura e insistência, reportamos as tentativas de uma nova abordagem à forma, ao desenho, nesse modo de se relacionar, fluído característico de um campo de atuação que se entende como princípio e fim de natureza proliferadora: a gravura. A gravura disciplina, e pressupõe atos estéticos. Sem contraditório, implica exercícios e etapas mais funcionais, e contém em si mesmo a implicação de treino, e de apetrechamento tecnológico como necessidade. A par da sua constante corrupção. A procura desta relação, ajuda a entender como se explora uma relação que força o exercício e a produtividade reprodutiva encontrada nos seus limites. Isto é, contrariamente às regras e protocolos, é no sentido da negociação da imagem, seja esta literal, desfocada, repetitiva, diferente, errada, que também a serigrafia como processo se torna tema motivador.

Pelo mencionado, esta investigação supõe desde a origem uma suficiência para a Gravura, ao mesmo tempo que invoca a contiguidade com outros media- o Desenho e Pintura. A relevância da primeira, porque nela reconhece uma produção determinada pela reprodutibilidade. É segundo esse lastro histórico, artístico, a serigrafia verificada: os seus limites físicos e conceptuais, fundem manual e mecânico, industrial e artesanal. No entanto, procura-se a densidade simbólica reconhecida à Pintura e esse envolvimento artístico baseado numa forma identificada com a efemeridade da produção gráfica
Também ao longo do projecto, confrontamo-nos com a extensão do problema da cor e do erro. A sua constante utilização presente no processo sustenta a equação de uma postura que nos leve a equacionar: não será isto Pintura, construída a partir de processos serigráficos? Tal pertinência não levantada ao longo do projeto sustenta-se no entendimento que parte das estratégias intervêm segundo um eixo de unicidade, ou dito de outro modo, age-se reprodutivamente

promovendo um efeito de múltiplo, baseado em objetos absolutamente únicos. Através da análise do que são os princípios da serigrafia e do modo como entendidos no específico de um projeto, clarificamos a ambiguidade de princípios e apresentamos um método de projeto que utiliza a serigrafia de forma operativa.

O entendimento sobre o uso da serigrafia mudou numa história relativamente recente e através deste projeto verifica-se como se há-de continuar a sua transformação. Porque se compreendem as sobreposições nos limites e de acordo com as metodologias projetuais aí adotadas, como uma memória da ordem de inscrição e do entendimento que se dá(5), é nossa perspetiva considerar o seu estatuto não como técnica de impressão, mas extensão criativa ativa. A atitude de ênfase nos média, não pretende limitar mas sim expandir e inclusive questionar o porquê em hierarquizar tais práticas artísticas como secundárias.

Neste projeto, como cada vez mais claro para qualquer técnica analógica, a inconsistência e a materialidade deverão determinar o que se procura na imagem. Também, o modo como a noção do tempo investido na criação é tema e motor para o sentido acumulativo, cadenciado pelas múltiplas passagens dadas. E neste sentido, como pode a serigrafia posicionar-se perante a Pintura? Na maneira como intervimos sobre um problema gráfico, haverá forma de argumentar de forma mais operativa retendo tais opções como pertencentes a um programa multidisciplinar? Haverá uma especificidade disciplinar que melhor identifica este uso da serigrafia? Ou não será este o momento de reconsiderar uma história de impressões feitas a partir de processos que não se definem a partir da exclusividade um pensamento único mas multidisciplinar?

3. Um Exercício Pictórico: uma Rede, um Obturador

A produção implica uma descoberta, mediada por uma técnica, reprodutiva, a mesma que procura novas relações, de cor, de composição, acionadas por um processo intuitivo onde se produzem ações e tantas variações, e a imagem de origem se transforma, e desaparece. O termo reprodutivo torna-se quase abusivo quando a origem resume-se a uma série de pedaços de papel colocados contra uma rede e o lugar de criação é o suporte que recebe. Chamar a este objeto impresso uma gravura e tentar compreender na relação com a produção mecânica aponta para o modo como começamos a questionar o seu estatuto e relação com media com esse ponto de partida. O seu significado para o autor, tanto reconhece valor de multiplicidade como de unicidade. Num território construído e constituído por diversas camadas, aqui metaforicamente explorado pela tinta em continuidade ou rutura, com a memória física de uma rede desgastada ensaiado no projeto de referência.

Sendo a serigrafia a técnica sistematizada, procuramos explorar as possibilidades por esta oferecidas, conduzindo o seu carácter cru e direto uma das vertentes testadas acabou por refletir-se no uso e construção de redes serigráficas artesanais, que devido as suas características acabam por reproduzir uma impressão robusta. A relação física tornou-se num importante princípio para conceber as formas da serigrafia construir imagem e redefinir a sua dissociação a modos exclusivamente mecanizados. Entendendo as relações que o produtor estabelece com este processo, e o rumo que determina, são essenciais para a definição de limites e construção das suas relações disciplinares. Esta noção de que a reprodução, ou os seus métodos são igualmente múltiplos e únicos, físicos e imateriais, mecânicos e artesanais, e que nos permite ganhar consciência de que não existem formas técnicas isoladas e de que estabelecem elos numa relação que não pode ser entendida como de oposição.

Se a serigrafia corresponde uma expectativa de perfeição, de reprodutibilidade mecânica e sem imperfeições, sem erro, faz-se aqui um paralelo com Andy Wharol. Na década de 60, dispositivos mecânicos reprodutivos, servem uma atitude não normativa: o controlo efectiva-se a partir da sua negação. Num contexto oficinal em que o artista conduz o processo, seja com recursos industriais ou artesanais, a acessibilidade técnica, a relação de aprendizagem reflecte-se no trabalho realizado. A decisão cabe em grande parte ao autor: pode atender à correção possível, ou celebrar a falha. Por este motivo, em Andy Warhol, uma trama fotomecânica não contraria a contaminação pelo gesto repetitivo e um tipo de intervenção motivada destilar de processo industrial o corpo que produz e anima imagens tão banais e insignificantes, retiradas de jornais. Na ordem reprodutiva de uma imagem descontextualizada, transformada para se conseguir imprimir serigraficamente, aplicando-lhe uma trama, acolhe-se o imprevisível no previsível. Transforma-se a banalidade no seu contrário porque é a serigrafia a ser quebrada nas suas regras, silenciosamente, mecanicamente. O que desperta na imagem dessa dimensão comum, igual da imagem reproduzida em massa, é uma nova matéria: essa fala ao espectador de outro modo. Tem os ingredientes da ironia, da surpresa, da capacidade em relacionar opostos. Acaba a sugerir um sentido imaterial, onde antes não tentaríamos encontrar senão informação. Não estamos contudo a sugerir um desinteresse político pela imagem, mas sim o uso de ambos os recursos. O entendimento da integridade do médium, e a sua conjugação com a relação com uma cultura popular associada ao uso de meios reprodutivos sem valor estético.

3.1 Acumulação de camadas em pequenas e grandes escalas

Outro dos aspetos explorados, a acumulação de várias camadas de cor, transparências e obtenção de profundidade através da sobreposição de imagens. Pela análise sequencial dos estudos e várias propostas, desmonta- se uma vontade que retrata o desejo de construção e que a

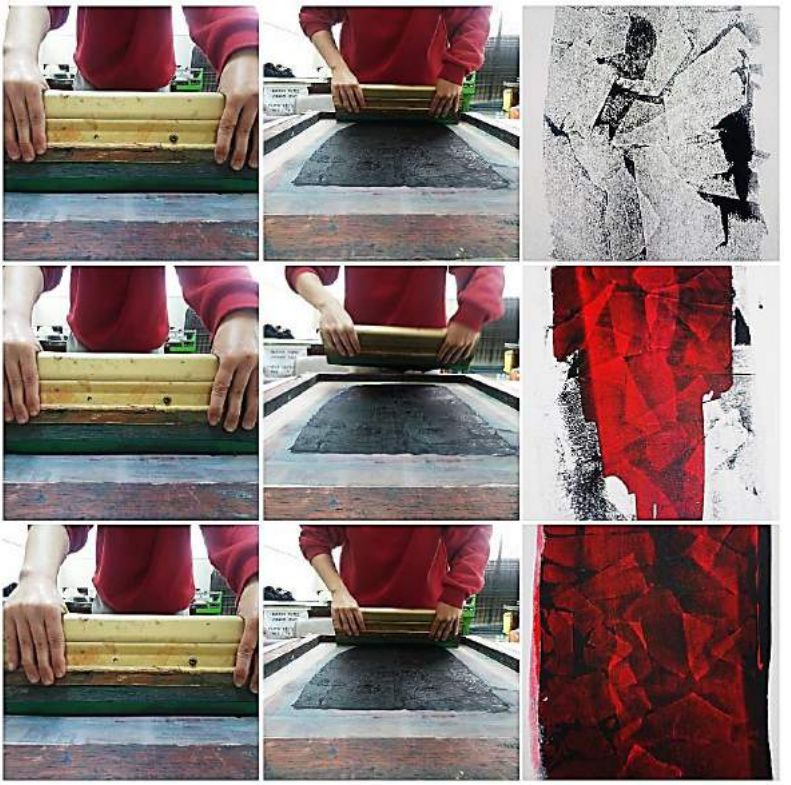


Fig. 1 Passagem da raclette sobre a matriz serigráfica artesanal sem emulsão. 2016, FBAUP.
Fig. 2 Repetição de procedimentos. Criação de uma impressão com três camadas

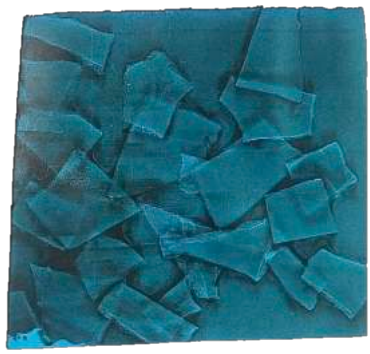


Fig. 3 Construção progressiva e sobreposição de contraste de descargas.
Fig. 4 O Acaso Controlado. Serigrafia, 5940x841.2016. Exposição Insert Mobility, CEiiA.

permite entender na sua possível aproximação a uma metodologia disciplinar da pintura. Aqui, assistiu um propósito de acabamento pictórico trabalhando em pequenas e grandes escalas. A cada trabalho, verificamos novas abordagens de análise ao problema da mancha, a particular de cada deposição de tinta, e do modo como aí se explora uma componente gráfica. Partindo da máscara, desenvolvemos uma leitura dos sinais, em constante diálogo e reação, interpretando valores, formas, conotações como continuidade temporal do que aí sucede e na maneira como tais ocorrências sugerem novas articulações compositivas. A desorganização implícita desenvolve-se a par de um método de projetar e resolver os problemas pictóricos, construindo uma linha de persistência assente na repetição de determinados modos. O método serigráfico aplicado não é garantia de previsão e controlo absoluto, antes deixa-se contaminar pelas várias ocorrências e a consciência da existência de um espaço pictórico afeta e influencia a forma da relação, de modo mais ou menos intencional.

Quando o trabalho é terminado, cada fragmento, e a composição, conseguem contar um pouco da sua história e as tentativas de aproximação. Sugerem e esboçam-se como as soluções tomadas entrecruzadas por indefinições próprias daquilo que surge quando se procura numa margem de inconsistência, de possível surpresa, encontrada ainda nos meios da reprodutibilidade. Porque cada trabalho é único, a atenção dada a cada passo exige envolvimento analítico, emocional, e, ao mesmo tempo, mostra-se sensível à possibilidade de repetição. Da cor, da forma, da textura, dos limites em diferenças que explicam pela própria repetição que constrói sempre descontinuidades, diferenças, complexidade sem ordem ou modelo que o domestique.

4. O Improviso e a Composição no processo serigráfico

É um projeto que se encontra em dois polos diferentes, a improvisação e a composição. O improviso atrai o espectador para o inesperado afastando-o da rigidez do planeamento, de todas as questões colocadas perante uma decisão e de toda a contradição de primeiros pensamentos,

dando toda a liberdade que por sua vez a composição enfraquece criando assim um equilíbrio ao trabalho. Mesmo que um dos polos seja mais dominante que o outro, ambos criam uma troca entre eles conseguindo assim extrair energia ao trabalho. De facto, por facilidade, por comodidade de pensamento, estas ferramentas conjugam-se.
Uma das características presentes no trabalho é a possível confusão do espectador na distinção entre o que é improvisado e o que é composição. Como o pianista alemão Misha Mengelberg 6que explorou métodos de incorporar música improvisada em músicas, estruturas, jogos, etc. Previamente acabados, para confundir a suposta distinção entre o que foi impulso do momento e o que foi planeado.
Um outro exemplo desta junção de acaso e controlo é Christopher Wool,(7) em "Little Birds Have Fast Hearts" (2001) e "The Flam" (2001): numa interseção da serigrafia na pintura. O seu trabalho torna-se insidioso e intrigante, levantando muitas questões em relação à produção de cada elemento, fazendo os espectadores questionar o que é pintura e o que é serigrafia, assim como o que é improvisado e o que é composição.
"Ser artista é falhar como nenhum outro se atreveu a falhar(8)" (BECKETT:1965)

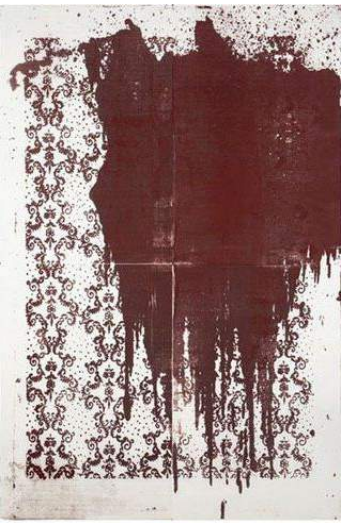
O termo falhar inicialmente não tem nenhuma ligação com a ideia de sucesso ou criação de obras. O mesmo acontece com o termo acaso e risco. No entanto, estas três vertentes são instrumentos de trabalho no que toca no processo criativo do artista, são instrumentos que pertencem à pintura e à gravura e que desafiam no seu desenrolar.
O processo serigráfico sobretudo quando adotado a partir de tácticas rudimentares, é sustentado por uma lógica de construção que se baseia em tentativas, acasos, erros, e conduz à experimentação, aqui entendida numa acumulação de novas tentativas, acasos, erros e assim sucessivamente, criando um ciclo repetitivo. Esta metodologia de trabalho entende-se como necessária a ideia de processo não determinado pelo resultado ou pela objectivação de algo previamente instruído ou determinado. Numa entrevista com o artista Gerhard Richter, o próprio artista afirma que o termo acaso tem um papel

fundamental nas suas obras, referindo um tipo de acaso já planeado, ou seja um acaso quase que controlado. Esta designação pode levantar algumas dúvidas em relação à veracidade do acaso, mas contudo o seu processo de planeamento estende-se apenas nos momentos em que o acaso vai acontecer.(9)

Consequentemente, referimo-nos ao acaso, risco e fracasso como coisa da pintura, sublinhando que para vários artistas estas premissas são "fantasmas" não necessariamente da pintura em si, mas da praxis pictórica. São constantes ameaças que se infiltram no gesto e na matéria que se coloca numa tela, durante a experiência de pintar, influenciando e participando na obra final. A pintura, pelos seus infindáveis desdobramentos e possibilidades, parece- nos um campo onde o fracasso pode ser amplamente propiciado. Porém, na pintura e na gravura, e aqui considerando a serigrafia, o fracasso torna-se beleza de forma.
Olhando a pintura contemporânea, somos seduzidos pelos momentos onde a matéria traduz o gesto, onde a tinta mostra a fusão da cor, onde encontramos jogos de ocultação e revelação. Somos seduzidos pelos momentos extraordinários da abstração, mesmo dentro da figuração. Porém, ainda que nos seduza a transparência na nestas duas técnicas pictóricas, que permitem ver as sucessivas construções, correções e destruições que de si fazem parte, ou a matéria densa das tintas que se impõe como parte da obra pictórica, a importância do fracasso ou do erro poucas vezes é frontalmente assumida.

Conclusões finais

Na investigação do processo serigráfico o desenho sobre a matriz verifica-se efémero e pautado pela mobilidade do recorte temporariamente retido pela tinta, estando sujeito a sua concretização a intenções e decisões várias na escolha dos materiais. São estas decisões a determinar a concretização e materialização, tornando-se um processo



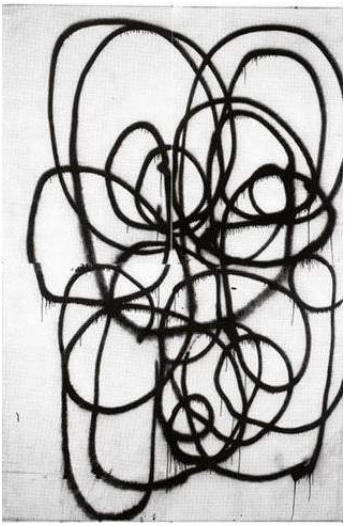


Fig. 5 Little Birds Have Fast Hearts. 2001. serigrafia sobre linho Christopher Wool.
Fig. 6 The Flam. 2001. Serigrafia sobre linho. Christopher Wool

que permanece em aberto e que não antecipável. Pode ser mecanizado, e preparado nos seus mais ínfimos gestos, sendo o termo apropriado, automático, mas o contexto aqui criado determina a sua condução para a perda de uma mecanicidade utilitária. São as intenções estéticas que assistem a uma escolha técnica determinantes, na procura de um desenho heterogéneo e imprevisível, que não existe antes de ser impressão.

No contexto deste artigo não será oportuno deixar de mencionar a complexidade das implicações da imagem reproduzida mecanicamente. Décadas depois de Walter Benjamin, o modo como interpretamos o uso potencial de tais tecnologias reconhece também nelas a hipótese em entender a replicação como um constituinte criativo e expressivo de importância histórica. Sem oposição, sem elitismos revelam-se tais meios expressivos e oportunos, e argumentamos como o seu uso permanece, em aberto. No contexto do trabalho desenvolvido, concentramos nos essencialmente num simples principio: avaliar quais sãos os seus constituintes e imperativos internos. Tal integridade funcional, pressupõe uma prática de aprendizagem, aqui exposta. Por fazer, estudar a dimensão coletiva de tais processos em contextos extra-artísticos, que tanto conduzem a um divórcio da arte e da política, e sociedade, como convocam precisamente a partir dos meios, a associação que o uso da imagem impressa não deixa de implicar. Num futuro, pretendemos reconhecer que as fronteiras disciplinares não possuem contornos rígidos e podem expandir. De momento, ao verificar como tais práticas podem ser replicadas, detalhadas no seu conhecimento e história, pretendemos começar pelo seu reconhecimento de carácter anti-elitista.

Ao longo da investigação, desenvolvemos as hipóteses interpretativas para processos pesquisados, recorrendo sempre a projetos concretos, onde os conceitos de repetição e acaso, foram estratégia de desenho, e o entendimento da expressividade abordada através desta mesma condição processual restritiva. O papel criativo da serigrafia como meio

e motivação mostraram-se fontes inesgotáveis de pensamento e atuação.

Notas

1. GILMOUR, Pat.(1978). The Machanised Image. CTD Limited, Twickenham, England.
2. Palavra estrangeira. Estêncil é uma máscara que bloqueia a passagem dos fluidos, deixando passar apenas nas zonas pretendidas.
3. Atualmente nas oficinas FBAUP estamos a desenvolver um projeto sobre o levantamento de processos de transferência que procuram radicalizar e reconfigurar processos associados a contextos extra-artísticos ou de suporte oficinal a uma prática inclusiva e atenta ao seu potencial criativo.
4. Por permeografia entende-se conjunto de processos em que impressão é realizada mediante uma matriz permeável. GASCOIGNE, Bamber (1986). How to identify prints. Thames & Hudson; 2 edition. London, 2004.
5. FOSTER: 1996. Death in America. October.
6. Pianista da orquestra ICP (Instant Composers Pool)
7. Artista americano ativo desde 1980.
8. BECKETT, Samuel. (1965) Proust and Three Diologues with Georges Duthuit. John Calder, Londres.
9. RICHTER, Gerhard. (1993) The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993. Thames & Hudson, Londres;

Referências

BALZAC, de Honoré.(1831) "Le Chef-d'œuvre inconnu". Louise-Marie-Julienne Charles-Béchet.Paris, França; BALZAC, de Honoré.(1834) "La Recherche de l'Absolu". Charles-Béchet.Paris, França;
BALZAC, de Honoré.(1831) "La Peau de chagrin". Gosselin et Urbain Canel.Paris, França;
WILLS, Pauline. (2014). Manual d Reflexologia e cromoterapia. Pensamento;
HOCKNEY, David. (2006) Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters, Thames and Hudson. MAYER, Ralph. (1993). Materiales y técnicas del arte. Madrid. Blume;
LEAL, Miguel. (2000). A arte do acidente. In: Pedro Tudela - Target. Coimbra: CAPC,
SOUSA, Cláudia. (2010) Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo. Porto. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
ROSS, John. Romano, Clare. (1973) The Complete Printmaker. Macmillan. USA.
WEITMAN, Wendy. (1999) Pop Impressions Europe/USA: Prints and Multiples from the Museum of Modern Art By Museum of Modern Art (New York,Eye on Europe).

WILLIAMS,Reba;WILLIAMS,Dave. (1986) "The Early History of the Screenprint," Print Quarterly 3, no. 4. ZIGROSSER,Carl. (1941) The Serigraph, A New Medium, The Print Collector's Quarterly 28, no. 4.
The Forgotten History of a Medium, Art In Print Review.
ORBETT, John. (2015). Microgroove: forays into other music. Duke University Press. London;
MONTADA, Ruth Pelzer. The Attraction of Print: Notes on the Surface of the (Art) Print. Printeresting. 15 de Setembro de 2009. (disponivel em http://www.printeresting.org/2009/09/15/the-attraction-of-print-notes-on-the-surface-of-theart-print/) acesso em 19/07/2016
DAWSON, John. (1981) The Complete Guide to Prints and Printmaking Techniques and Materials. Oxford: Phaidon; MINK, Joanna Félix.(2016). La Serigrafia en Portugal(Dissertação Doutoral). Universidad Complutense de Madrid, Faculdad de Bellas Artes. Madrid.
GASCOIGNE, Bamber (1986). How to identify prints. Thames & Hudson; 2 edition. London, 2004.
GILMOUR, Pat.(1978). The Machanised Image. CTD Limited, Twickenham, England;
FOSTER, Hal. (1996). Death in America. October, vol.75. The MIT Press, EUA;

HOW TO SUCCEED AS AN ARTIST: ENTRE A PRÁTICA E A DIFUSÃO ARTÍSTICA

~ Domingos Loureiro ~

I2ADS- Research Institute of Art, Design and Society
Faculty of Fine Arts of the University of Porto
dloureiro@fba.up.pt

Keywords: sucesso, difusão, Mundo da Arte, identidade autoral, rede.

Abstract

O título recupera uma conferência proferida por Paul Klein no Chazen Museum, em Madison, no Wisconsin, EUA, em 2013, onde eram apresentadas algumas das questões que visavam o modo como os artistas poderiam ser mais ou menos bem-sucedidos. Klein enumera alguns aspetos que considera essenciais para os autores, como o conhecimento do contexto onde circulam, o modo como as instituições, meios e entidades ligadas à divulgação e comercialização da arte analisam e interferem nos processos de reconhecimento e valorização dos artistas. Ou, ainda, a necessidade que os artistas devem ter para traçar e encontrar metodologias para obtenção de objetivos a curto, médio e longo prazo, refletindo sobre o seu percurso e posicionamento, entre o que fora definido e alcançado.
Serve este artigo para apresentar de que modo a prática artística está ou não interrelacionada com os processos de divulgação e creditação das produções artísticas e autores. Visa apresentar de que modo a prática artística deve estar enquadrada com outros processos de fomentação e intervenção cultural, para que obra e autor encontrem destaque num contexto amplamente competitivo e complexo, onde nem sempre os melhores projetos artísticos são os que obtêm reconhecimento público e eventualmente o sucesso artístico merecido.

Introdução

O artigo percorre uma dupla reflexão sobre o sucesso artístico e a otimização autoral através da consciencialização do papel do sucesso na formação do autor. Num primeiro momento procura-se uma elucidação sobre o se entende por sucesso artístico, segundo a proposta apresentada por Paul Klein (2013), examinando o que se entende por: sucesso; Mundo da Arte; motivação; difusão artística. Numa segunda fase, procura-se fundar um modelo de aplicação do papel motivador promovido pela ideia de sucesso, sobretudo essencial para jovens artistas e estudantes de arte. Encarando a ideia de que o sucesso autoral deve ser cruzado com um conjunto de fatores que o autor deve ter consciente na sua atividade de artista e de interveniente cultural.
Este artigo é premente na preparação dos autores na identificação e consciencialização de um processo que tem como principal objetivo o reforço da identidade autoral, como base para obtenção de sucesso baseado numa definição própria do que isso representa. Procura além de uma progressão da investigação artística e concernentes projetos autorais, potenciar a difusão e inscrição dos mesmos no contexto do mundo da arte.

1. O que é isso do sucesso?

O sucesso pode ser definido como êxito de determinada tarefa, estando normalmente enquadrado em **contexto** e em **objetivos**. O *contexto* tem a ver com a identificação e inscrição do sucesso e os *objetivos* com as metas e quantificação do nível de êxito.
A importância do contexto é significativa tendo em vista que permite qualificar e quantificar o nível do sucesso. O sucesso em determinado contexto comutará com a transição para outro contexto, podendo mesmo passar de relevante para irrelevante.
Os objetivos servem como metas e unidades de medida para a classificação do êxito. O sucesso será a resposta de excelência a todos os objetivos, sendo que os objetivos estão elencados com diversos fatores pertencentes ao sujeito e ao contexto.

O sucesso pode ainda ser um acontecimento social, referindo-se ao reconhecimento em determinado contexto; mas também privado, como consciência individual do sucesso perante o contexto ou isoladamente.

Assim, quando se procura elucidar o significado de sucesso (artístico ou não), procura-se apresentar um conjunto de indicadores que sejam satisfeitos: o reconhecimento público poderá ser um dos indicadores; a valorização económica; a satisfação pessoal também; entre outros. Contudo, poderá dizer-se que a definição desses indicadores é incerta, de acordo com tratar-se de reconhecimento social ou pessoal. Determinado indivíduo pode ser pública ou socialmente reconhecido como figura de sucesso, mas a nível pessoal sentir-se um insucesso. Inevitavelmente, o contrário também poderá ser considerado. Autores como Vincent van Gogh (1853, 1890), Johann Sebastian Bach (1685, 1750), Arthur Rimbaud (1854, 1891), Franz Kafka (1883, 1924), são exemplos de figuras que obtêm sucesso público limitado ou após a morte, sendo que, em alguns dos exemplos, a experiência de vida foi radicalmente contrária à ideia de sucesso. Enquanto autores, é presumível que tenham experienciado algum tipo de sensação de sucesso pessoal pelas investigações e produções levadas a cabo, considerando a luta que cada um desempenhou ao longo das suas carreiras. Percebe-se então que o sucesso experimentado hipoteticamente por estes autores será diferenciado do que culturalmente se poderia definir, ou eventualmente que até a adversidade provocada pelo insucesso público pudesse ser um alimento para a continuidade da luta.

Assim, poderemos considerar o sucesso como um processo enquadrado com a obtenção de resultados de excelência perante determinadas tarefas e em enquadradas num contexto, respondendo ou não a condição social, já que o sucesso pode ser externo ou interno ao sujeito.

2. Move-me o sucesso!

Nos contextos da prática e investigação artísticas, tendo em conta a habitual conjuntura afetiva da produção artística, a expectativa do sucesso pode ser uma potente ferramenta de estímulo. A motivação é um dos mais elementares incentivos para a busca do sucesso, sobretudo do ponto de vista do autor, assumindo um papel de condicionante emocional positiva. Contudo, a volatilidade do apontamento emocional poderá verter num sentimento de fracasso, numa conjetura baseada em expectativas afetivas.

Significa que a motivação é relevante para a busca do sucesso, mas pode estar na base da sensação de frustração e eventual fracasso quando não se concretiza o hipotético sucesso.

O impacto negativo do fracasso pode originar um enfraquecimento da curiosidade e da motivação, sendo necessário a sua orientação no sentido do desenvolvimento da resiliência, segundo Carol Dewek (2017).

Apesar da componente afetiva, a motivação é preponderante na caracterização em expectativas do que o sucesso poderá representar. Desta forma, permite a clarificação de indicadores como expectativas a atingir, possibilitando a sua compreensão de forma lógica. Apesar de assentar numa vertente emocional, a motivação permite visualizar e transcrever expectativas concretas, tornando-se numa atividade alvo da crítica e da reflexão. Observa-se então uma relação entrecruzada entre a emoção e o intelecto, onde o estímulo afetivo é compensado pela reflexão crítica que identifica os objetivos que vão servir de destinos de programas a concretizar.

Este processo torna evidente a condição de cada expectativa dentro da componente emocional da motivação, permitindo aumentar a resiliência ao fracasso e potenciando a reorganização da ação e da ideia de sucesso. Um dado objetivo motivacional, se identificado como utópico e (quase) inatingível, pode ser reajustado para uma condição concreta, onde o seu alcance se possa tornar realista, evitando o estado de fracasso existente à partida. Preferencialmente serve para preparar o sujeito para a

condição de utopia do objetivo, prevenindo-o da frustração e valorizando cada passo alcançado no sentido da sua obtenção.

Em síntese, a motivação é impulsionada pela afeção e elucidada pela cogitação, permitindo uma maior clarividência sobre o que foi alcançado; o que pode ser revisto; como preparar o sujeito para o fracasso; ou como o evitar. Permite ainda que os objetivos possam progredir no sentido de opções mais ambiciosas e eventualmente mais utópicas, respeitando a natureza da própria motivação.
Desta forma, o sucesso clarifica-se como um conjunto de expectativas que identificamos e que refletem a identidade do autor, em que os níveis de motivação são trabalhados como processos mistos de colaboração entre emoção e razão.

3. There's no such thing, called Art World!

O contexto desempenha um papel fulcral para a obtenção do sucesso. No caso da arte, o contexto é o designado Mundo da Arte, sendo comum escutar-se a expressão de que determinado *artista é um sucesso no Mundo da Arte*. Contudo, a definição do contexto é de extrema complexidade por incluir elementos tão variados como: história de arte, crítica da arte, museus de arte antiga, museus de arte moderna, galerias de arte contemporânea, filosofia, psicologia, sociologia, marchands, imprensa artística, escolas de arte, colecionadores, artistas autodidatas, artistas com formação, arte terapia, lojas de decoração, empresas de *merchandising*, artesãos, leiloeiras, falsificadores, feiras de arte, artistas de Portugal, artistas de Espanha, artistas dos estados Unidos da América, artistas da Nova Zelândia, artistas da China, artistas do Senegal, artistas da Turquia, etc.
Fica claro que não estamos perante uma realidade única, e como tal, o contexto não pode ser limitado a uma designação como Mundo da Arte. Nesse sentido, Klein sugere que, eventualmente se estaria perante uma profusão de contextos diversificados por questões como espaço, tempo, interesses mútuos, colaboração, a que se poderia designar como *Art Villages* (o que em português poderia ser traduzido por Aldeias da

Arte). Estas aldeias correspondem a um sistema organizado de contextos que se entrecruzam e que podem ser esclarecidos de modo mais evidente: a sala de aula, a escola de arte, o bairro, a cidade, a região, o país, tornando mais eficaz a caracterização de cada um dos contextos. A geografia permite ordenar de modo mais eficaz o amplo Mundo da Arte, tornando mais evidente a definição de coordenadas dos espaços e de cada autor.

A conjetura de uma geografia de art villages de maior ou menor dimensão permite ao sujeito orientação perante as características de cada contexto, inserindo-se, adaptando-se, afirmando-se, excluindo-se.
Cada contexto será ainda regulado por normas, que o autor pode identificar, permitindo-lhe, além da integração, a compreensão do seu nível de relevância nesse contexto, a cooperação, a legitimação e inscrição da sua prática e, provavelmente, o sucesso.
Klein refere que a perceção da dimensão dos contextos permite a cartografia da rede onde o sujeito está inserido mas também da sua noção de ambição perante cada um dos territórios, quer os que habita ou outros onde tencione obter sucesso.

4. Onde quero estar a curto, médio e longo prazo?

A consciência das expectativas associadas à motivação, bem como a identificação dos contextos onde o autor está inserido, possibilitam a definição concreta de objetivos espaçados espaciotemporais. É ainda condição a perceção crítica das competências pessoais, reguladas na relação com as expectativas e os contextos, para a definição desses mesmos objetivos.
Segundo Klein é importante a definição de um programa de gestão assente em metas definidas pelo autor a curto, médio e longo prazo. Estas metas, a 2, 5 e 10 anos, permitem ao autor definir as estratégias para as alcançar. Ao mesmo tempo, os millestones podem ser conseguidos ou não no prazo, sendo que permitem inflexões ao longo do desenvolvimento dos planos de ação. Se a primeira meta deverá ser muito concreta, a longo prazo, o autor pode ser mais ou menos

ambicioso sobre as suas expectativas, tendo em vista que esta terceira meta pode ser substituída a cada reflexão sobre o percurso e os objetivos realizados.
O processo de gestão aqui descrito não difere dos utilizados no sector empresarial ou financeiro. Tal como a gestão pessoal de uma qualquer entidade profissional, o autor deve ser capaz de organizar um plano de gestão para a sua carreira, sendo contudo evidente que as metas a alcançar podem ser tão variadas como resultados económicos, como fama, mas também progressão técnica ou intelectual. As opções devem ser orientadas na gestão dos índices motivacionais e de acordo com o contexto onde se insere ou tencionar entrar.

A definição das metas a atingir a curto, médio e longo prazos permitem além da organização de um plano de ação, a tomada de consciência da magnitude das tarefas e dos resultados, impulsionando ou redefinindo as noções de motivação e de sucesso. Funciona como um processo comparativo entre o que se espera e o que se alcança, sendo que o sucesso é alcançar as metas.

5. Connections, connections, connections…

O contexto é um espaço complexo que, além das normas e características que o compõem, é constituído por indivíduos. Como em todas as relações humanas, existem fatores que ultrapassam as competências técnicas ou a regulação normativa. O ser humano, como ser social utiliza diferentes processos para estruturar a sua rede pessoal: a afeção, o interesse (económico, profissional, hierárquico, etc.), a proximidade, são alguns dos recursos que possibilitam a interatividade social. No campo artístico, a rede segue os mesmos procedimentos, e como tal, prevalecem os mesmos processos de interatividade dentro dos contextos. Julião Sarmento (2011) refere que o mais importante para o sucesso da atividade artística são as «connections, connections, connections». Certo que a importância deste processo na opção de cada autor pode variar da proposta apresentada por Sarmento, também é

evidente que este sistema é de extrema relevância na inserção no contexto.
A rede de contactos, bem como o funcionamento das conexões, desempenha um papel determinante na inserção, inscrição e legitimação autoral. Desta forma, segundo Sarmento e Klein, quanto maior for a rede e maior for a importância individual dentro da rede, maiores são as possibilidades de sucesso. Isto é válido para a valorização económica e legitimação social, mas sobretudo, permite o crescimento pessoal, já que quanto maior for a rede, maior poderá ser o conhecimento e reconhecimento pessoal dentro da rede. Van Gogh que foi economicamente um fracasso mereceu junto da sua rede de contactos o reconhecimento pelo seu trabalho, por figuras como Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Claude Monet ou Dr. Gachet.
A rede permite ainda a criação de parcerias para a resolução de problemas ou limitações técnicas ou económicas, promovendo um impulso de criação assente em novas metas e novos planos gestacionais.

Tal como nas relações humanas, a rede de contactos pode ser um desafio, onde a competitividade pode evidenciar o lado positivo, mas também o negro de cada um dos seus intervenientes. Ao mesmo tempo que a legitimação de obra autoral possa ser fortalecida por laços sociais, assumindo o valor imaterial da criação artística, as relações humanas podem ser devastadoras pela interferência negativa de membros da rede através da difamação, boicote, usurpação prejuízo, como acontece em todas as situações humanas.
A situação atual possibilitada pelas redes sociais digitais permite, para o bem e para o mal, a amplificação do sistema de rede de contactos, associando interesses, diluindo noções espaciotemporais, beneficiando identidades mais tímidas pelo contacto indireto proporcionado pelo monitor. Esta condição reorganiza os territórios, amplificando uns e fragmentando outros, evidenciando como importância da rede de contactos para o sucesso.

6. Be whatever you want!

O *slogan* publicitário da edição portuguesa do Festival *Comic Con* é utilizado numa alusão paradoxal com o que o evento propõe. Se no festival, *Be whatever you want!* remete para a possibilidade dos participantes se mascararem de personagens fictícias de séries televisivas, filmes, videojogos ou da banda desenhada, assumindo a pele dos seus ídolos, aqui propõe-se que o autor seja quem quiser ser, tendo toda a liberdade para ser o próprio. Isto significa que, enquanto artista e sujeito, pode assumir-se sem qualquer constrangimento ou adulteração de personalidade. Certamente que cada contexto possuirá variáveis normativas, mas que não impede a permanência de identidade perante cada território, prevalecendo sempre a singularidade e o testemunho pessoal. Assim, propõe-se que não deverão existir conceções prévias do papel a representar, mas que em defesa da sua singularidade se apresente com a consciência do que ambiciona, assente no que é.
Trata-se de um processo de continuada valorização pessoal, em que a rede onde se insere influencia e é influenciada pelos seus membros, mas assumindo a autenticidade de cada um como um valor fundamental.
O êxito depende do princípio ético da manifestação da singularidade, que se desenvolve e se metamorfoseia na relação franca com diferentes indivíduos, sem nunca perder a identidade crítica e emocional. Numa analogia, a liberdade pessoal não desaparece quando começa a liberdade dos outros, pelo contrário, a noção de liberdade aumenta com o reconhecimento da atuação em liberdade dos outros. O sucesso é aqui um valor ético de bem-estar.

7. Sucesso sou eu!

O reconhecimento do sucesso deve ser sobretudo focado na consciência pessoal.
Se o autor tiver a capacidade de reconhecer os seus estímulos motivacionais, definir metas e objetivos, conhecer e posicionar-se nas aldeias da arte, fizer prevalecer a liberdade da sua identidade, e

reconhecer o êxito das suas investiduras, será capaz de identificar o sucesso e, provavelmente verificará que o sucesso está em si.
Todos os fenómenos aqui descritos assentam na ideia de reconhecimento próprio e enquadramento perante um quadro que permita impulsionar as suas competências pessoais e inscrever-se enquanto figura singular. Neste âmbito, estamos perante um processo de auto e hétero afirmação, pelo que mais do que o sucesso que possa ser legitimado pelo contexto, será necessário que ele seja reconhecido pelo próprio.

Não se defende uma visão narcísica, embora também não se a repudie.
O princípio de que o sucesso está no sujeito sugere que qualquer um pode alcançar o sucesso e que todos os artistas podem ser bem-sucedidos. Esta condição, partilhada por Klein, e pela Psicologia Positiva, pelo Mindset ou pela Inteligência Emocional, e que aqui se subscreve é a base de toda a investigação e pretende direcionar a busca do sucesso para a construção sólida da identidade autoral, contrariando muitas das posições que frequentemente se escuta sobre legitimação e sucesso. A subscrição de que o sucesso está no autor permite não só a construção de planos de ação e territórios novos, como baseia a obtenção do sucesso artístico no sucesso pessoal, o que invariavelmente não se alheia do outro, mas é mais relevante para o próprio. Ao mesmo tempo esta condição libertária de que o sucesso está no sujeito, permite enveredar por espaços de natureza extrapolativa. Jaime Isidoro dizia *A arte sou eu*, afirmação que António Quadros Ferreira (2017) regista numa recente publicação, sendo que descreve esta leitura extrapolativa de uma visão libertária que não se inibe de absorver e apropriar-se do que julgamos externos a nós próprios.

Conclusão

O artigo procura dissecar os processos que compõem o sucesso artístico partindo da análise proposta por Paul Klein em resposta à pergunta: *how to be succeed as an artist?*

Iniciamos por apresentar uma definição de sucesso como resposta com êxito a problemas objetivos. Identificamos ainda a vulnerabilidade da definição resultante do seu enquadramento contextual, da sua condição social ou pessoal, e da sua vertente afetiva, impulsionada por uma força motriz motivacional.

Apresentamos o modo como a motivação, apesar de assentar frequentemente numa componente emocional, poderia ser desmontada de modo crítico, formulando-se em expectativas e objetivos. Esta opção permitia verificar a exequibilidade das tarefas, delinear um planeamento operativo, reconhecer os impulsos motrizes.

De seguida, descreveu-se o contexto e as suas implicações, apresentando a ideia de que existe não um Mundo da Arte, mas uma cartografia de pequenos territórios dialogantes a que designamos por Aldeias da Arte.

Apresentou-se ainda a importância da rede de interação e comunicante, e de que forma esta é fundamental para a legitimação, inscrição e cooperação autoral, salientando a importância das redes sociais como um espaço dinamizador do papel da rede de contactos.

Nesse sentido, propõe-se que o autor deverá reconhecer e fazer prevalecer a sua identidade, como condição ética para a preservação da sua própria autoestima e bem-estar, condições sem as quais a noção de sucesso se torna improvável.

Desta forma, conclui-se de que o sucesso artístico deve ser sobretudo uma condição pessoal, onde todas as atuações se operacionalizam para o reconhecimento da importância do sucesso como consequência da preservação da identidade e dos valores éticos onde se baseia a construção identitária e autoral do próprio. O sucesso torna-se assim uma possibilidade para todos os artistas, conscientes de que os níveis de sucesso serão diferenciados quando comparados, mas serão aqueles que cada autor ambiciona, impulsionando e valorizando cada autor, cada

ação e toda a produção artística como reflexo de uma atitude ética primordial.

Referências

CHIAVENATO, I., (2004) Comportamento organizacional: a dinâmica do sucesso das organizações. Rio de Janeiro: Elsevier

DWECK, Carol (2017) *Mindset, a nova psicologia do Sucesso.* Tradução S. Duarte. São Paulo, Objetiva

GREEN, S. et al. (2011). *Towards a positive university*. The Journal of Positive Psychology, 6(6), pp. 432-439

Peterson C. & Seligman, M. (2004). *Character strengths and virtues*. New York: Oxford University Press

RAMÔA, Maria (2016) *A psicologia positiva aplicada ao contexto escolar*, (Relatório) Escola Superior de Educação Paula Frassinetti, Porto

SELIGMAN, M. E. P. (2011). Flourish: a new understanding of happiness and well-being and how to achieve them. London: Nicholas Brealey Publishing

Conferências

DWECK, Carol, The power of believing that you can improve. TED TALK 17.12.2014. IN: https://www.ted.com/talks/carol_dweck_the_power_of_believing_that_you_can_improve/up-next?language=pt

SARMENTO, Julião, *O que é a América hoje*. 11.2011 Comissariado por Anabela Mota Ribeiro. Organização: Casa da Música e Fundação Luso-Americana.

KLEIN, Paul, *How to be succeed as an artist*. 12.03.2013 Tandem Press' 25th Anniversary at the Chazen Museum in Madison, Wisconsin, in: https://www.youtube.com/watch?v=UcTYhaA72iY

AL OTRO LADO DE LA VENTANA: PINTURA, REFERENCIAS CULTURALES Y VIVENCIAS PLÁSTICAS EN LA OBRA DE GERARDO DELGADO

~ Erika Espinosa de los Monteros y Carmen Andreu Lara ~

Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Sevilla, España
erikaespinosadelosmonteros@gmail.com /carmenandreu@us.es

Keyword: Gerardo Delgado, Pintura, Abstracción, Cultura, Subjetividad

Abstract

No es posible conocer las motivaciones más profundas que llevan a un pintor a desarrollar su proceso creativo, pero intentar descubrirlas es una tarea apasionante que nos puede proporcionar datos de gran valor para generaciones futuras, que permitan no solo conocer y valorar al artista en profundidad, sino aproximarnos a la complejidad del proceso creativo y la pintura. El pintor sevillano Gerardo Delgado, valorado por su formidable potencial creativo e innovador, ha mostrado en su producción artística un interés constante por diversas disciplinas pertenecientes al campo de la cultura, más allá de su sólido compromiso con las artes plásticas. Ese extenso bagaje cultural que ha ido adquiriendo el artista, va a constituir la pieza clave para poder llegar a comprender verdaderamente la evolución formal de sus creaciones –ganando en complejidad durante el transcurso de los años– así como la genuina personalidad que le caracteriza y que se hará patente en los motivos pictóricos representados.

Esta comunicación analiza las implicaciones que han tenido diversas ramas de la cultura como la arquitectura, la música, la literatura o el cine sobre la obra de Delgado. A partir del análisis de su pintura y de diversas entrevistas realizadas al artista, demostraremos la necesidad de

Delgado por cuestionarse la construcción de un mundo que parta desde la propia subjetividad, en la que el universo cultural en el que se desenvuelve constituye una experiencia vital. Así que, cada una de esas fuentes seleccionadas que darán origen a su obra, constituirán el "tema", el cual le hará reflexionar y envolverse en él con el fin de elaborar una imagen que, sin ninguna pretensión de mostrar una transcripción literal del motivo, dará lugar al sistema de trabajo en series. En definitiva, las fronteras entre el creador y su pintura, entre la pintura y su contexto cultural, se desdibujan.

Introducción

Conocer el modo en el que vive Gerardo Delgado (Olivares, 1942) es necesario para poder llegar a comprender el sentido y la entidad que adquiere su obra. Para tratar esta cuestión, vamos a reflejar su condición humanista. Con ello, descubriremos que no estamos ante un artista que se encuentra ajeno a lo que sucede a su alrededor, sino que su evolución creativa es fruto de un rebosante conocimiento que va más allá de la historia de la pintura abarcando toda la cultura en su extensión, la cual ha conformado además de su intelecto, una gran sensibilidad. Por consiguiente, primero nos vamos a acercar a ese universo cultural en el que el pintor se desenvuelve y el cual desencadenará el proceso creativo, ya que como él mismo subraya: "Yo estoy inmerso en un mundo cultural y me nutro de todo ello, no puedo desligar mi pintura de ese mundo cultural en el que se desarrolla mi vida" [1]. Una vez abordado este aspecto, en un segundo apartado profundizaremos en esos principales ámbitos culturales (arquitectura, cine, literatura y música) que constituyen el pilar de su inspiración y que, por tanto, le llevarán a expresar en su trabajo plástico sus dilemas más internos, los cuales irán acompañados de una profunda meditación sobre la naturaleza de la propia pintura. En definitiva, vamos a comprobar que antes de la preocupación por el lenguaje, ha sido fundamental para Delgado partir de un tema, apoyándose para ello en imágenes de su entorno cultural, aunque como llegaba a señalar: "Su punto de origen se pierde, muchas veces, en los vericuetos de la

elaboración; pero su fuerza, su sentido –formal y conceptual–, permanece como anclaje hundido en la realidad" [2].
A pesar de que las fuentes seleccionadas son muy diversas, algunas de éstas compartirán argumentos muy similares, con lo cual las distintas series pictóricas que desarrolla mantendrán importantes vínculos entre sí. Por otro lado, en algunos momentos también va a resultar difícil clasificar su producción, ya que una de las cualidades que tiene este artista es la de desplazarse de un terreno distinto a otro con total espontaneidad, con lo que podemos encontrar sobre una serie diversas referencias culturales que se unirán para consolidar su discurso. Un discurso plástico que refleja un potente carácter autobiográfico que ha llevado a Gerardo Delgado, desde sus primeros pasos a finales de la década de los sesenta, a convertirse en uno de los principales representantes del arte abstracto en España.

1. Aprendiendo de Todo: el Pintor y su Entorno Cultural

Delgado siempre ha sido destacado por su constante inquietud. Él mismo ha afirmado ser "una persona inestable, contradictoria, vital y profesionalmente" [3], condición que no solo le ha conducido a establecer un fuerte compromiso en el campo de la creación artística, sino que igualmente lo ha demostrado dentro de otras disciplinas por las que siente gran pasión y que le han aportado un amplio bagaje humanista. Así pues, el artista vive rodeado de un entorno cultural que se ha visto conformado por sus intereses hacia el mundo del cine, el teatro, la música, la literatura, la filosofía, la arquitectura o los toros. Todo ello, acompañado de constantes visitas a exposiciones y de frecuentes viajes tanto dentro como fuera del país. Estas inclinaciones por las que deambula incesantemente, han determinado su manera de abordar la pintura. Sin embargo, el propio autor añade que negativamente le ha provocado: "una inseguridad constante, un miedo a quedarme en la superficie de las cosas" [4]. Ese temor por quedarse en lo superficial, en no profundizar en aquello que pretende abordar, nos indica que Gerardo Delgado se sumerge en un mundo mucho más complejo, ya que nunca ha pretendido "recurrir" a la cultura con el

simple pretexto de desarrollar su obra, sino que tal como ha llegado a manifestar: "Sólo me interesa con mi pintura "comprobar mi existencia" [5]. Por lo tanto, su contacto con estos otros campos culturales ha sido esencial, ya que éstos forman parte de su cotidianidad y son asumidos como una experiencia vital:

Yo siempre he vivido la cultura como un hecho vital. […] No hay una distancia con respecto a la misma, no estoy jugando con un lenguaje. Hay un compromiso. […] Cuando leo a Quevedo, un poeta increíble, me detengo en sus reflexiones sobre la muerte sobre la vida, y menos en su estilo. Logra acercarme al borde de la vida tanto como un accidente callejero, aunque sea menos tremendo. Siempre me he apoyado en hechos, ideas culturales o cotidianas. […] Son mis puntos de partida que pretendo transformar en vivencias frente al cuadro [6].

Esto nos demuestra que estas fuentes a las que recurre el pintor, pueden generar en cualquier instante un estímulo que hará que las ideas empiecen a fluir, conduciéndole de esta forma a crear sobre el soporte su propia realidad. Autores como Cernuda, Rodrigo Caro, Mies Van der Rohe, Kahn, Welles, Chabrol, Strauss o Händel, entre tantos otros, han sido, asimismo, claros referentes tanto en su producción artística como en sus escritos. No obstante, es importante añadir que Delgado no ha sentido la necesidad de que esas ligazones culturales se sepan. De hecho, se ha encargado de velarlas en diversas ocasiones para así evitar resultar evidente, especialmente esto lo hemos podido denotar en el análisis de su obra.

Cuando nos adentramos en el entorno cultural de Gerardo Delgado, es preciso remontarse a su formación académica, ya que realizará sus estudios universitarios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Aquí, sería donde llegaría a vislumbrarse un ambiente humano-artístico completamente diferente al que habría en otras facultades, lo que provocaría que el artista tuviese un mayor acercamiento a estos diversos fenómenos culturales y manifestaciones artísticas. Así que como podemos apreciar, Delgado procede de la

conocida *generación de pintores-arquitectos*, constituyendo este grupo el núcleo determinante que facilitó la aparición de la vanguardia en Sevilla. Dicho esto, ahora podemos entender que su deriva a través de la abstracción desde la geometría más pura, como se ha observado en diversas etapas de su trayectoria artística, vendrá determinada por dicha formación. Como menciona el pintor: "Yo me eduqué con el minimalismo. "El menos es más" de Mies van der Rohe era un dogma, sobre todo para los que buscaban recetas, para los que creían que con desnudar bastaba" [7]. Sin embargo, su carácter inconformista, el interés hacia otros terrenos culturales, así como sus constantes preocupaciones pictóricas (sobre el uso de la materia, el color, la gestualidad, el proceso de acción íntimo entre el artista y la obra y el resultado inesperado que ésta ofrece), será lo que le lleve hacia otras direcciones hasta el punto de llegar hacia posiciones figurativas como encontramos a partir de los ochenta en grandes series como *En la Ciudad Blanca*, *Las Ruinas* o *El Caminante*.

En resumen, el hecho de que las imágenes plásticas resultantes estén basadas en sus referentes culturales, no debe ser malinterpretado con que haya una intención por parte de Gerardo Delgado de representar una anécdota sobre cada uno de esos temas escogidos, dado que nunca ha querido que su pintura se someta a esa lectura narrativa. Lejos de esa dependencia, lo que ha pretendido a través del acto creativo es revivir los conflictos que generan esas fuentes, "hurgar en las sombras y en los destellos de esas evocaciones, e involucrarse en las contradicciones de la meditación, haciendo de la pintura finalmente un campo de acción para su propia intimidad en lucha" [8]. Por tanto, ya sea a través del uso de la geometría más estricta, de la instalación o de una pintura expresionista, lo que ha buscado siempre el artista ha sido un vocabulario muy conciso, de formas que sean simples y que le permitan representar aquello que quiere transmitir. Con todos esos motivos y elementos que presiden su atención, pretende dar una "realidad completa", la cual le ha adentrado hacia un territorio cada vez más poético. A ello contribuirá el que Delgado deje atrás ese mundo intelectual para abordar, durante el proceso de elaboración, un tipo de creación más

espontánea e inmediata, en la cual ha ido dejando que emanen todas esas emociones que va a ir experimentando.

2. Pintura, Referencias Culturales y Vivencias Plásticas

Los temas que ha ido seleccionado Gerardo Delgado a lo largo de su trayectoria artística, constituyen la síntesis de esa observación atenta y crítica en torno a su experiencia cotidiana y cultural. Éstos, son los que le servirán para adentrarse en las profundidades de su pintura y cuestionarse su propia subjetividad, ya que para él la creación artística es un reflejo de vivencias personales y plásticas. No obstante, tampoco podemos ignorar que en fondo, el pintor se ha planteado a su vez el peso de la historia. Esta gran acumulación y variedad de imágenes culturales –pasando desde los grandes clásicos hasta los más contemporáneos–, le han conducido a Delgado a repetir ciertos esquemas compositivos, así como otros elementos que marcarán su tendencia a producir series abiertas. Es decir, que éstas irán retroalimentándose unas con otras, llegando incluso en algún momento a no saber con exactitud cuando se cierran, dado que el artista dejará que las imágenes se mezclen y se confundan. Según llega a afirmar: "Para mí la función que conlleva la serie va unida a un conocimiento científico, es decir, te basas en lo que has aprendido de lo anterior" [6]. Por otro lado, también hemos comprobado que se van a dar otros casos en los que se produzcan cortes en la producción, haciendo de este modo nacer una nueva serie con planteamientos muy distintos que le conducirán hacia otros derroteros. Por último, otra característica a tener en consideración, es que a Gerardo Delgado no le interesará que haya en las series una transcripción directa, sino que se decantará por el poder de la insinuación. Es por eso que siempre le ha gustado moverse por un territorio ambiguo, inclinándose, por tanto, a "caminar en el sentido de un conocimiento que no es conclusivo en sí mismo, como ocurre en el talante romántico" [9].

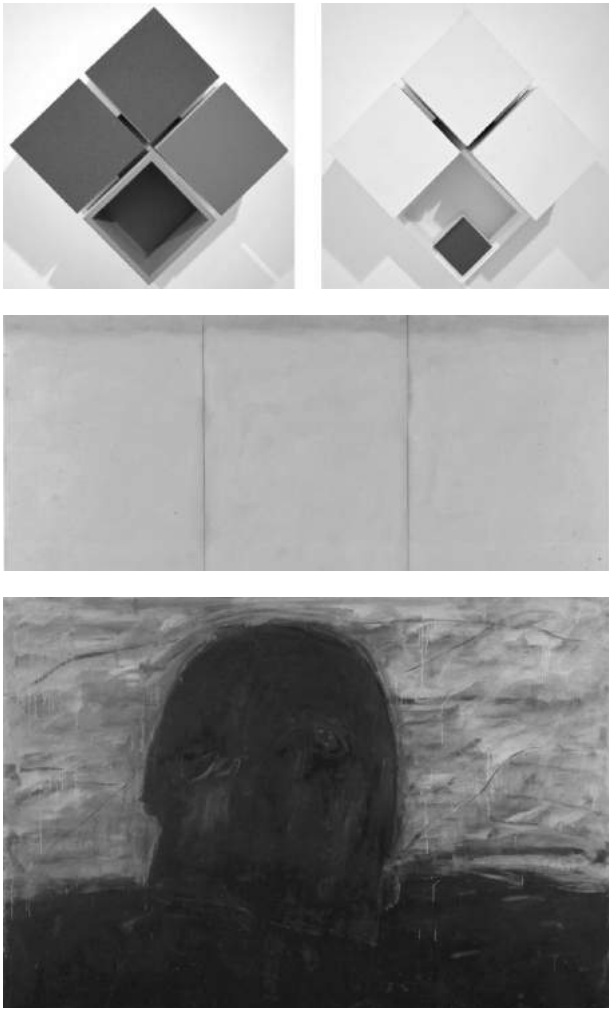


Fig. 1. Gerardo Delgado, Estructura móvil. Cuadro nº 1, 1967 (dos situaciones). Madera con pintura de esmalte. 56 x 56 x 28 cm. Fuente: cortesía del artista.
Fig. 2. Gerardo Delgado, Triple cristal, 1977. Técnica mixta sobre madera. Tríptico: 82 x 180 cm. Fuente: cortesía del artista.
Fig. 3. Gerardo Delgado, En la ciudad blanca III, 1983. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 270 cm. Fuente: cortesía del artista.

Como podremos valorar a continuación, esta memoria cultural de la que se sirve Delgado para reflexionar en sus elaboraciones pictóricas, nos lleva a establecer la presencia de cuatro ámbitos vitales entre los que continuamente ha ido deambulando. Éstos sobre los que hemos enfatizado anteriormente son: la música, el cine, la literatura y la arquitectura.

En primer lugar, nos vamos a situar en los inicios de su trayectoria, ya que será a finales de los años sesenta donde rastreemos la primera huella cultural importante. A través de diversas entrevistas mantenidas con el artista, descubrimos que su trabajo más racional, el cual expone el concepto de *obra abierta*, estará condicionado por la arquitectura de Louis Kahn. En esta etapa, que coincide con la finalización de sus estudios, Gerardo Delgado realizaría unas construcciones geométricas-volumétricas de carácter didáctico. El interés por hacer partícipe al espectador, no solo le llevaría a simplificar los medios con el objetivo de lograr una obra muy concisa, sino que también le haría adentrarse en el análisis de estructuras cuyas piezas originasen distintas alternativas. Para alcanzar esta síntesis formal en sus estructuras, el pintor tomaría como modelo los trazados de varias plantas arquitectónicas de Kahn. Así pues, en obras como *Estructura móvil. Cuadro nº 1* (1967) (Fig.1), vamos a poder advertir una recreación muy obvia de las plantas de la *Residencia Erdman, Bryn Mawr Collegue* (Bryn Mawr, Pensilvania, 1960-65). Partiendo del diseño de estos dormitorios femeninos, resueltos en tres bloques de geométrica cuadrada y que estarán concatenados en diagonal, Delgado va a plantear una estructura con la misma posición, así como el uso de la forma cuadrada que se vuelve a repetir en la composición interna con los cubos. Como nos decía el artista: "Toda esa arquitectura muy estructurada geométricamente a partir de un centro y cuya forma se expande, repercutió de forma considerable sobre estos cuadros en los que quedaron recogido todo ese espíritu de Kahn" (Gerardo Delgado, entrevista realizada en Olivares, 21 junio 2014).

Otra pieza significativa que vuelve a mostrar esa escueta y minuciosa objetividad formal, será el gran *Mural para la Escuela de Mudapelo* (1968), que formado por prismas triangulares, se inspira en una de las edificaciones más poéticas y emblemáticas de Louis Kahn: el *Instituto Salk de Estudios Biológicos* (La Jolla, California, 1959-69). El estudio comparativo que realizamos, evidencia que el escalonamiento continuado que presentan estas torres perimetrales –con paredes en ángulo de 45º–, harán derivar los dieciocho prismas móviles que crean el mural. De este mismo edificio, Delgado extraerá también una parte muy concreta que se hallará en el ala izquierda de los laboratorios y que reproducirá fielmente. A esta propuesta la titulará *Cuadro Louis Kahn* (1968), con lo cual manifestará abiertamente su influencia y admiración por dicho arquitecto.

Sin duda alguna, este fuerte peso que ejerció la obra de Kahn sobre Gerardo Delgado, esclarece la errónea interpretación que ha habido con respecto al momento en el que las referencias culturales comienzan a asumir el papel catalizador del proceso creativo, ya que las afirmaciones generalizadas apuntan a los ochenta como el inicio de un arte influenciado por diversas lecturas culturales que dejarán de este modo a un lado el valor que ha llegado a tener la arquitectura.

Dejando este momento creativo a un lado, nos ubicamos ahora en la década de los setenta, en el cual el artista se pasará a un extremo opuesto al considerar el hecho artístico como un acto libre, gratuito y lúdico, que conserva solo un valor de realización personal. Esta perspectiva, le llevará a volcarse de lleno en la pintura. Así que en estos instantes, su preocupación será "la creación de un campo pictórico, basado sobre todo en el color, que tiende a la expansión, creando otro campo más amplio que el real" [10]. Es decir, que su interés se centrará en tratar el espacio ambiental, donde el espectador quedará sumergido en ese entorno que le rodea. En esta ocasión, serán sus gustos cinematográficos, concretamente dos lecturas en torno a los directores Jean Renoir y Roberto Rossellini, los que lleven a Delgado a plantearse

ciertas cuestiones técnicas que le ayudarán a resolver esa expansión pictórica que pretendía desarrollar (Fig. 2).

Primero, lo que más interesará al pintor respecto al libro de André Bazin, será el microanálisis que éste realiza sobre la película *El crimen del Sr. Lange* (1935) de Renoir. Particularmente, le llamará la atención el relato de una escena en la que se producirá con la cámara un giro completo de 360º en contracampo, lo cual adquirirá una especial significancia para Gerardo Delgado ya que buscará esa idea de continuidad más allá de los límites establecidos por el soporte. El otro texto al que hará referencia, será un artículo de Jacques Rivette, *Carta sobre Rossellini* (1955). En éste, medita cómo el cineasta estructura sus películas en bloques compactos hasta llegar a dejar líneas sueltas que producirán una mayor libertad de improvisación, dispersándose así la historia. A través de las cualidades intrínsecas de la pintura (color, trazo, gesto) y desde la visión de estos cineastas, el artista ejecutaría una pintura esquemática presentada en dípticos y trípticos cuyos bordes no definidos eliminarán la existencia de composición, contribuyendo así a esa sensación de aumento del espacio más allá de los límites del lienzo.

Habrá que esperar hasta unos pocos años después para apreciar otra importante influencia cinematográfica que determinará un nuevo rumbo en su producción. El impacto producido por la película *En la ciudad blanca* (1983) de Alain Tanner, impulsaba a Delgado a emprender en 1983 una nueva serie de pinturas que mantendrán el mismo título y que abrirán paso a una sucesión de ciclos temáticos que marcaron en los ochenta su ritmo de trabajo. En esta ocasión, será un fotograma concreto, en el cual aparece la cabeza recortada del protagonista a contraluz mirando al mar, el que recoja la esencia del argumento e inspire la creación de este conjunto de lienzos. En todos ellos, se muestra representada una cabeza sin referencias que dominará toda la composición y encerrará todo aquel estado de desconcierto del protagonista (Fig. 3), sirviéndole al artista para autorretratarse, debido a que por aquel entonces no sabía que dirección tomaría su pintura. Al hacerse bastante evidente el motivo y ante la dificultad de anularlo, se

produciría por su parte una aceptación de la figura. Con estas palabras llega a expresarlo:

Era una cabeza muy abstracta, sin ojos, sin boca, sin expresión. Pero era una cabeza; y este hecho implica un cambio radical con el que tuve que enfrentarme. Había que cogerlo o dejarlo, y la decisión fue bastante traumática. Dado que todo el mundo hace figurativo, a mí, casi no me apetecía hacerlo… [6]

El motivo de la cabeza, será también recurrente en su próxima serie titulada *El Profeta* (1984), en la cual se representará la cabeza cortada de San Juan Bautista, que influenciada por varias alusiones culturales, se traspasará a la serie *Las Ruinas* (1984-85), terminando por convertirse aquí en una especie de vestigio histórico. Si nos adentramos en este último conjunto de pinturas y en el próximo, *El Archipiélago* (1985-86), apreciamos que en esta mitad de década, Gerardo Delgado se deleitaría con hermosos textos poéticos que darán fruto a estas dos series de brillante ejercicio pictórico con connotaciones expresionistas. Aún inspirándose en dos autores diferentes, ambas van a compartir temas muy similares, ya que en ellas se va a hablar de la memoria, del paso del tiempo y de la ausencia desde la visión de las ruinas de una civilización. En las pinturas *Las Ruinas*, el pintor se centrará, atraído por los versos de la *Canción a las ruinas de Itálica* (después de 1595) de Rodrigo Caro, en el conjunto arqueológico de Itálica. Éste, se construirá a partir de la planta elíptica del anfiteatro que irá cubriéndose de las ruinas de la arquitectura y de los restos humanos que han permanecido con el paso de los siglos. Según añade Kevin Power: "Sospecho que son obras de transición que conducen a Delgado desde un lirismo turbulento hasta el humus de algún paisaje interior" [11]. En cuanto a *El Archipiélago*, que da nombre a los poemas de Friedrich Hölderlin, se recogerán también los escombros y las cenizas a las que han quedado reducidos los templos griegos, evocando todo ello a una atmósfera silenciosa como las mismísimas profundidades del Mediterráneo (Fig. 4). Por tanto, vemos que la arquitectura volverá a hacerse presente en la obra de

Delgado, aunque aquí quedará materializada a través de gestuales y densas pinceladas pictóricas.

Si como se ha visto ambas series comparten similitudes temáticas, éstas presentarán a su vez dos diferencias notables. En relación a *Las Ruinas*, éstas deberán ser percibidas desde una visión global, ya que forman un gran fresco expresivo cuyo cuadro supone un avance con respecto al anterior. Con la utilización del gran formato, el artista incidirá en la monumentalidad romana. Esto será todo lo contrario a *El Achipiélago*, donde recupera el pequeño formato para presentar una serie dominada por el sentimiento y que hará estar en consonancia con la escala del mundo griego. La diversidad de motivos en esta serie, junto con la incorporación de objetos en "detritus", sugieren por parte de Delgado el declive de una civilización y la nostalgia que se tiene por su recuperación. Así que, el artista proclama "la memoria como medio de convocar desde el pasado lo que importa y lo que tiene una relación esencial con él mismo" [9].

Por último, hablaremos del fascinante nexo que se establece entre la música y la pintura en Gerardo Delgado. Buena parte de su producción, la cual se ha desarrollado la mayoría en la primera década de este siglo XXI, se va a encontrar ligada a la gran sensibilidad que despiertan sus composiciones más predilectas como son *La Pasión según San Mateo* de J.S. Bach (1979), las *Veinte miradas sobre el Niño-Jesús* (1944) de Olivier Messiaen, las *Noches en los jardines de España (1909-15)* de Manuel de Falla o el *Cuarteto nº 2* (1983) de Morton Feldman. De ahí, surgirán a través de una abstracción pasional, las series *Rutas de San Mateo* (2001-07), *Veinte Miradas* (2004-05), *Noches* (2007) y la obra *Precuarteto* (2005). En ellas, el pintor nos está hablando a través de la composición y de sus formas, de una manera de hacer concreta que va a estar unida a la música. Si una melodía se desenvuelve en una secuencia lineal, en el que un sonido todavía se escucha cuando se introduce el siguiente, influyendo así uno en el otro, en estas pinturas encontraremos algo similar. Tanto en la serie *Veinte Miradas* como en el conjunto *Noches* (Fig. 5) o en la obra *Precuarteto*, ese esquema compositivo de bandas verticales

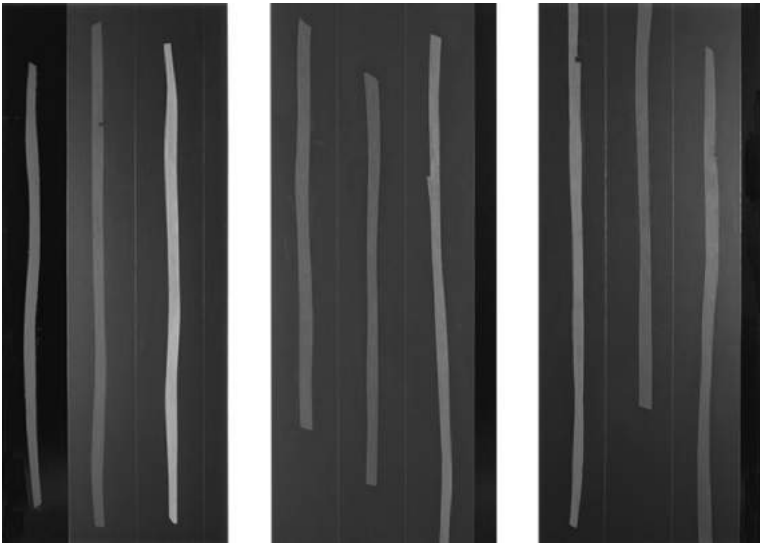


Fig. 4. Gerardo Delgado, El Archipiélago. Al otro lado del leteo, 1985. Técnica mixta sobre lienzo y madera con madera. 73 x 129 x 9,5 cm. Fuente: cortesía del artista. artista.
Fig. 5. Gerardo Delgado, Noches I. Generalife, 2007. Técnica mixta sobre madera. Tríptico: 203 x 280 cm. Fuente: cortesía del artista.

que plantea Delgado, se va a ir sucediendo de unas obras a otras, inclusive algunos colores como el blanco, que se traspasará no solo a la serie *Veinte Miradas*, sino que también predominará en la pieza *Precuarteto* para transmitirnos la pureza de las composiciones escogidas.

Como podemos apreciar, un mundo formal y medido se sobrepone a otro que es espontáneo y descontrolado. El cuidado trazado de redes y franjas rectilíneas que atraviesan el soporte, van a cohabitar con una pintura gestual que se encargará de multiplicar los ritmos y disipar la exactitud de la geometría. Como acentúa el artista:

La concentración y la dispersión nacen y se desvanecen al mismo tiempo. Lo accidental nunca grita: simplicidad y complejidad, unidad y diversidad conviven, hermanadas, sobre la misma superficie. En suma, lo incidental y fugaz se construyen junto a lo perenne y duradero [12].

Conclusiones

Tras las obras analizadas, podemos concluir que a Gerardo Delgado no se le puede considerar un pintor "culturalista", dado que el universo cultural que ilumina su mente creativa es vivido como un hecho vital, formando parte de su actividad cotidiana. Los constantes referentes culturales que constituyen el "tema", tan necesario para el pintor a la hora de desarrollar su obra, serán los que contribuyan de manera decisiva en la búsqueda de un vocabulario plástico personal que pretende reforzar sus pensamientos y reflejar de forma muy sutil su evocación anímica –a excepción de su obra constructivista que expresa su excesiva objetividad. A través de la reiteración e inconcreción de un motivo elemental que cuidadosamente ha sido seleccionado y que condensará toda la idea, Delgado nos va a mostrar en sus series pictóricas su desinterés por realizar una pintura narrativa, ya que lo único que le importará es la "presencia". Por otro lado, el hecho de que se repitan formas y esquemas compositivos en algunas de sus series, manifiesta que éstas van a ir enlazándose y retroalimentándose unas con otras, dando lugar a la posibilidad de seguir profundizando sobre un

mismo concepto, pero que a su vez, se irá resolviendo dentro de otro contexto que le planteará nuevos dilemas.

Este catálogo de imágenes culturales que extrae el artista de las distintas fuentes que se inspira –especialmente del campo de la arquitectura, el cine, la literatura y la música–, las traduce en un proceso pictórico que explora las posibilidades y limitaciones que le ofrece la propia pintura. Esto le ha llevado a ir moviéndose libremente tanto en un discurso abstracto como figurativo.

Referencias

CARRASCO, M.: Gerardo Delgado, pintura creada desde un universo cultural. ABC de Sevilla, nº 35.861, p. 67 (2014)

DELGADO, G.: Una carta y tres notas como respuesta a mi pregunta de por qué pinté estos cuadros. En: Delgado, G., Cameron, D. (textos) Gerardo Delgado: El Caminante, pp. 6--8. Galería Gamarra y Garrigues, Madrid (1992)

POWER, K.: Gerardo Delgado [entrevista]. En: Barnes, L., Glenn, C. (eds.) Imágenes líricas = New Spanish visions, pp. 49--56. University Art Museum, California State University, Long Beach (1990)

OLIVARES, S.: ¿Qué dirección elegirás? – Cualquier dirección – Dije. En: Olivares, S., Power, K. (textos) Gerardo Delgado: El Archipiélago, pp. 5--11. Galería Montenegro, Madrid (1985)

DELGADO, G.: Respuestas al cuestionario de Gerardo Delgado para la exposición "Pintura 1" en la Fundación Miró de Barcelona. En: Alcobendas, M. (dir.) Gerardo Delgado, sin p. Diputación Provincial de Málaga, Málaga (1976)

POWER, K.: Conversación con Gerardo Delgado. En: Power, K. Conversaciones con… Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido, pp. 65--93. Diputación Provincial de Alicante, Alicante (1985)

POWER, K.: A lo largo del camino. Una conversación con Gerardo Delgado. En: Casero, P., Tovar, I., Torrente, E. (coords.) Gerardo Delgado: Biografía, pp. 80--83. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla (1993)

BLANCH, T.: Gerardo Delgado. En: Böckman, D. (coord.) Akzente: neuer spanischer kunst = Acentos: nuevo arte español, pp. 24--28. BASF, Ludwigshafen (1988)

POWER, K.: Gerardo Delgado: Los residuos del sentimiento. En: Power, K. Aperto 86: Cuatro artistas españoles/Bienal de Venecia, sin p. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla (1986)

OLIVARES, S.: Biografía en espacios reales e imaginarios. En: Gerardo Delgado. Boletín de la Galería Juana de Aizpuru, nº 13, sin p. (1976)

POWER, K.: Bruno encontró un cráneo en las ruinas, Gerardo. En: Villaespesa, M., Cortines, J., Power, K. (textos) Gerardo Delgado. "Las Ruinas", pp. 14--17. Ayuntamiento de Granada, Granada (1985)
DELGADO, G.: Hoy y ayer. Dentro y fuera: Notas de taller, poemas y otros textos". En: Vallejo, J., Delgado, G. (textos) Hoy y ayer. Gerardo Delgado, pp. 17--27. Ayuntamiento de Santa Fe, Santa Fe (2010)

EL LUGAR DE LA SOMBRA EN LA PINTURA

~ Francisco Miguens Ferro y Juan Carlos Meana ~

Universidad de Vigo. Departamento de Pintura
Pontevedra, España.
jcmeana@uvigo.es, franmigfe@gmail.com

Keywords: Sombra en la pintura, incertidumbre en el arte, capitalismo artístico.

Abstract

La ponencia viene a incidir en la necesaria custodia del espacio de incertidumbre e indefinición de la pintura, en este caso con el recurso plástico de la sombra en la pintura contemporánea, puesto que identificamos la sombra con esos espacios y procesos de incertidumbre, duda y falta de definición que se contraponen a la consigna promulgada por el sistema socioeconómico de una sociedad de la transparencia. Entendemos que el ejercicio de la pintura y su práctica desde el interés por la sombra se contrapone con la imagen de las TIC en las sociedades líquidas repletas de imágenes en movimiento.

1. Introduccion

Cabría preguntarse qué sentido tiene en nuestros días la práctica de la pintura y cuál es la actitud que puede dar sentido, ensanchar y cuestionar su práctica desde el conocimiento.

En lo que se ha denominado capitalismo artístico o creativo transestético [1], se hace necesaria una toma de conciencia y de postura que concierne a los artistas, siendo la pintura una actividad que desde su hacer puede contribuir a incidir y marcar unos procesos de reflexión y conocimiento que incidan en el análisis del uso de la imagen y la estética en el capitalismo de última generación.

Es necesario diferenciar entre los procesos estéticos que procuran una toma de conciencia, de aquellos que inciden en la intervención en los

procesos de diseño mediante una estilización de los productos y bienes de consumo, "de integración generalizada del arte, del look y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista" [2]. La dimensión estética del capitalismo cada vez está más relacionada con la emocional, de tal manera que lo que antes era un territorio propio del arte, se ha visto envuelto en una abertura hacia el sistema económico y se ha traducido en imagen. Lo saben muy bien las marcas que se adueñan de esa parte emocional que se traduce en experiencias sensibles que convenientemente acotadas y manipuladas sirven pasa ensalzar mediante el consumo un determinado producto y sobre todo una determinada marca.
Trampantojos, anamorfosis, linternas mágicas, cámaras oscuras, espejos deformantes, teatros de sombras, caleidoscopios, estetoscopios, taumatropos, fenaquistiscopios, son algunos ejemplos de nuestra capacidad manipuladora e ilusoria a lo largo del tiempo (Fig.:1). Capacidades que continúan en nuestros días, consolidadas en la revolución tecnológica de los sistemas digitales e informáticos y la interacción deliberada entre ficción y realidad, entre verdad e ilusión como estrategias para la visualización, su orientación y el cuestionamiento del efectismo y las características que posibilitan la creación de tales imágenes (Fig.:2).

Nuestra realidad, distinguida por la urgencia del *aquí y ahora*, tiene como uno de sus rasgos principales la sobresaturación informativa de estímulos virtuales acelerados, omnipresentes lenguajes superpuestos y espacios para la enunciación como un inabarcable teatro de ecos que hace desvanecer lo cronológico y lo heterogéneo Como hijo de su tiempo, el espacio de la representación es el mostrador de este espíritu temporal instantáneo y transhistórico a la vez, construido a base de infinitos fragmentos anacrónicos y autónomos *al uso* cuya posibilidad y necesidad de relectura reafirman el carácter inestable y problemático en el que vivimos. Los discursos se mantienen en entredicho, bajo la desconfianza en un futuro estable más allá de la negrura, de la sombra, y donde las vánitas pictóricas barrocas (Fig.:3) podrían ser, más que

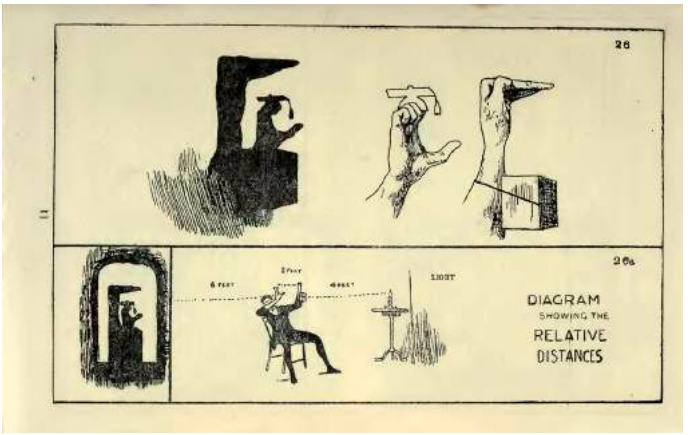


Fig. 1: Felicien Trewey, Imágenes pertenecientes a The Art of Shadowgraphy. How it is done. Publicada en Londres por Jordison & Co., Limited, Printers and Publishers, ca. 1900, p. 11.
Fig. 2: Grandeville, J.J., *Les ombres portées*, 1830. Litografía, plancha nº 2. 50 x 40.

Fig. 3: Juan Valdes Leal, In Ictus Oculi (Jeroglíficos de las Postrimerías), 1672. Óleo sobre lienzo. 220 x 216 cm.

1. Dónde no debe llegar de la pintura

La pintura en tanto en cuanto es una práctica relativamente sencilla, individual en la gran mayoría de los casos, y con una técnica relativamente fácil de dominar, supone un espacio de diferenciación de las estéticas de la imagen donde se mezcla diseño y comunicación con grandes dosis estéticas y que acaban generando toda una gama de productos de mercado.

Lo mejor que le puede pasar a la pintura es que sea de naturaleza lenta en su ejecución, mancha, es sucia y requiere un tiempo de contemplación para que el espectador pueda tener su tiempo en el que surja la emoción de la imagen. No se trata de una imagen industrial de consumo; y al pintor de la era hipermoderna le toca como responsabilidad apartarse de esa imagen donde lo estético, lo reflexivo, lo emocional se entremezclan de forma inédita abarcando territorios híbridos y cruzados entre arte, sociedad y economía.

Lipovetsky y Serroy [3] distinguen entre:

- El modelo estético volcado en el consumo estético, inseparable de la adicción, la impaciencia, el sometimiento a los modelos comerciales; de un tiempo dominado por la rapidez, la inmediatez, el rendimiento y la acumulación.
- Y un modelo de una estética que debe velar y buscar un ideal estético superior al servicio de una riqueza de la existencia individual, un ideal que privilegia la conciencia de sí y del mundo, la disponibilidad ante lo inesperado, el lujo de la lentitud y de la contemplación.

Pensamos que el ejercicio de la pintura desde el conocimiento y la investigación ha de ir en esta segunda línea. La paradoja de este tiempo que nos ha tocado es que en la disolución de lo estético en los productos de consumo ha generado un tipo de sujeto exigente para con los productos, a los que se les pide cada vez mayor valor de refinamiento y se ha asociado, o más bien, se proyecta en ellos y a partir de ellos, una actitud estética ante la vida, un ideal de belleza, de hedonismo, rica en sensaciones, espectáculo e imagen, pero ciega ante cualquier cosa que provenga de lo vital lo mundano, lo más agreste y

rudo que, a su vez, tiene que ver con lo oscuro, oculto y sombrío de nuestra sociedad y por ende de la imagen.
La imagen artística ha perdido, en buena parte, el interés por transcender y perdurar en el tiempo, su funcionamiento se ha plegado en gran manera a unas estrategias de mercado donde prevalece la distracción y la seducción. Pocas prácticas artísticas arrojan luz y se preocupan del valor de transcender. De ahí que la pintura tenga su razón de ser en el arte por su tiempo, un tiempo que es lento, produciendo un espacio de higiene visual donde el impacto no es el motivo de seducción. Y también por su materialidad, que sigue incidiendo en procesos sensibles corporales y no tanto en procesos psíquicos y mentales de rendimiento, es decir, que su hacer pasa por la mano, una mano inteligente que deja libres los procesos mentales para que lo poético pueda aparecer en lo estético [4]. Frente a un capitalismo estetizado, hemos de preguntarnos por la imagen necesaria, aquella que no sólo obedece al impulso inmediato del deseo sino que pretende una experiencia transformadora desde el punto de vista estético.

2. El sentido de la sombra

Asistimos diariamente a la vorágine del progreso heredado del siglo anterior, con necesidades globales mercantilistas basadas en lo instantáneo, el comercio, el positivismo y la polimorfismo mediático para los cuales son fundamentales los desarrollos tecnológicos y científicos. Un sistema que privilegia la economía especulativa y el capitalismo que se devora hasta a sí mismo en muchos casos. Aquello que a finales del siglo XX nos vendían como la cultura del bienestar y del ocio o el tan presente *well-being,* lejos de otorgar tiempo y espacio para lo humano y libre del Ser nos ocupa más horas de dedicación, más exigencia y especialización. El Zeitgeist de nuestra cultura y sociedad enuncia un aura de desconfianza en la razón y la permanencia en la verdad, de estructuras y relaciones caracterizadas en mayor o menor medida por la pérdida de la totalidad, del orden y la estabilidad en favor de lo múltiple y metamórfico. Características (neo)barrocas éstas, vigentes –paradójicamente- en el presente de la transparencia como

último axioma y exceso. Una transparencia que, como señala Han [5] estabiliza muy efectivamente el sistema dado porque no lo cuestiona de manera radical, confirma y optima lo que ya existe, transforma la pluralidad comunicativa en mismidad maquínica. Transparencia exacerbada que promueve una comunicación de lo *igual*, información objetivizada para que sea operativa e inmediata, evitando las perturbaciones, los espacios negativos; lo singular, lo otro y lo extraño, los secretos y las sombras [6].

Así, frente a la asepsia colectiva propuesta por estos movimientos homogeneizadores y globalizantes es necesario el eco de todo el registro de posibilidades otras, de estos refugios para la intimidad, de interpretaciones subjetivas. Se hace necesario figuras y procesos representativos como la sombra para ofrecer múltiples discursos subjetivos dirigidos hacia nuestras dudas, hacia las cuestiones públicas pero también hacia nuestros recovecos más privados.
Tan distinta para la filosofía oriental, donde la sombra nos introduce en la esencial y armoniosa relación con la intimidad y el conocimiento, es para el pensamiento occidental ligazón negativa, es sinónimo de ignorancia y defecto, metáfora de falta de claridad, de la necesaria luz perceptiva e intelectual de la razón. Este sentido de la sombra, esta herencia negativa que arrastra desde la filosofía platónica o la cultura cristiana, pasando por ser el contenedor de los más bajos instintos, temores y monstruos en épocas de cierta pérdida de valores como la baja Edad Media, el Barroco, el Expresionismo o el Romanticismo, como sombra terrorífica y sublime, hasta los rasgos relegados del Yo de la psicología jungiana de principios del siglo XX. Es usada dentro de las estrategias artísticas contemporáneas como apertura formal, sintáctica y pragmática hacia el cambio de valores. En estos tiempos se le otorga belleza y autonomía representativa dentro del marco subjetivo y plural de las artes, como ya lo hicieran los Teatros de Sombras Chinescas. Como las sombras hechas con las manos frente a la luz, concentran las capacidades lúdica y didáctica, la seriedad de un cuidado juego ancestral para evocar al otro y a las verdades sólo accesibles en las alegorías y simulaciones, en la opacidad parcial o total, en la falta de transparencia.

Fig. 4: Joseph Benoît Suvée, Joseph. *The invention of the Art of Drawing*, 1791. Detalle. Óleo sobre lienzo. 267 x 131,5 cm.
Fig. 5: Julião Sarmento, *As narrative would demand*, 2002. Serie *Domestic Isolation*. Técnica mixta sobre tela. 150 x 190 cm.

Hoy encontramos numerosos proyectos artísticos donde se concentran la acción de revelar y velar a la vez, lugares incivilizados y expresiones de la ambigüedad y la sugerencia que ciegan la visión diáfana, cuyo elemento principal reside en ese doble en negativo ante la luz física y simbólica, esa piel en sombra ya inscrita en los pasajes míticos de *Plinio el Viejo* (Fig.:4), presencia ausente que interroga al inconsciente individual y colectivo.

Así lo podemos percibir en la serie *Domestic Isolation* (2002, Fig.:5) del artista portugués Julião Sarmento, donde se recrean formas ordenadas y nítidas de mujeres desnudas y semivestidas que se entrecruzan y yuxtaponen creando espacios para la intuición y las hipótesis. Pese a la sencillez visual de tales imágenes silueteadas el artista apunta hacia una mirada más conceptual y lenta, una profundización en el entramado que nos sugieren las acciones inacabadas y petrificadas en el cuadro y en el propio título de las obras. Misma actitud reflexiva, de tiempo calmado y aplazado, de juego con las expectativas nunca precisadas o desveladas en su totalidad que advertimos en las obras pictóricas de Edward Ruscha (*Western; Asphalt Jungle*, 1991), Kara Walker (*The Battle of Atlanta: being the narrative of a negress in the flames of desire-A reconstruction,* 1995; *Slavery! Slavery!,* 1997), Javier Baldeón (*Narciso*, 1998), Juan Paparella (*Backroom*, 2001) o Asunción Lozano Salmerón (serie *Vigías I* y *II*, 2007), donde sus personajes son un *Peter Schlemihl* que ha perdido su identidad, fragmentos en ruinas, sumidos en el placer negativo del existir como nómada y perpetuamente insatisfecho. Huecos opacos que socavan el positivismo transparente y sus convencionalismos, devorando la mirada y la atención como arquetipos de una visión Otra, gritos mudos cuyo destino sea el de fisurar el pavimento de la realidad impuesta para promover otra sensibilidad sobre lo que nos rodea.

3. La naturaleza opaca de la pintura

Desde el punto de vista humano la existencia de los espacios en suspense de la pintura implican la presencia de un lugar de refugio, de conexión con lo incontrolable, de silencio idiota. "El idiotismo

construye espacios libres de silencio, quietud, soledad en los que es posible decir algo que realmente merece ser dicho" [7]. Son lugares de reconciliación con la historia de la humanidad, con la sensibilidad más sutil que calma el vértigo insaciable de lo cambiante. La experiencia de contemplación de la pintura es única, y aquí radica buena parte de su grandeza, dado que exige la participación sensible de quien contempla el espesor y la organización de la pintura frente al soporte. Justo lo flotante, lo poco llamativo y lo volátil se revelan sólo ante una atención profunda y contemplativa [8]. Su práctica es individual, solitaria, pero es esa cualidad la que la hace resistente a la uniformidad de la imagen en circulación. La experiencia del individuo en el hacer creativo de la pintura implica una conexión con la memoria, aquella que va de lo particular a lo individual; y también con su necesidad expresiva y de sensibilidad poética que lo religue con el mundo.

La quietud de la pintura implica un espesor en la mirada que nos expulsa, desde la materia plástica y opaca con la que se construye, de la imagen de ese flujo contemporáneo de la imagen luz en movimiento.

La pintura no es una imagen que la luz disuelva y la ponga en circulación, es ante todo opacidad pretendida que sale fuera de la secuencia comunicativa e informativa propia de la imagen en circulación. La opacidad de la pintura, entendida en un sentido negativo, tiene que ver, en apariencia, con la ceguera en nuestro tiempo, puesto que no arroja luz sino que protege la sombra (Fig.:6)

La imagen estática, y en cierto modo solemne, ejemplar, nos arroja a un espacio diferente del de la imagen flujo. La digitalización uniformiza, añade datos, es aditiva pero no hay relato, no hay narración en ella, no contempla lo extraordinario puesto que todo lo uniformiza [9]. El espacio de la pintura nos predispone para conectar con lo no visible, con aquello que no se cuenta en la imagen, con lo que hace aparición, con lo que aflora sin ser pretendido. La pintura provoca entonces la aparición [10], nos encuentra como espectadores, si es que aún hemos permanecido ahí, si hemos resistido al paso de la imagen flujo, a la

narrativa de lo instantáneo, a la suplantación de la realidad por la imagen. Esta es la resistencia de la pintura y la consistencia que nos exige. No se trata de ver sino de caminar hacia la invisibilidad.

El aroma del tiempo [11] nos confronta cómo es necesario el tiempo de contemplación, un tiempo más lento, de duda, detenido en ocasiones, no lineal, que el tiempo de la sombra y la pintura. Cuando desde lo digital y los nuevos medios se consiga esto, la pintura habrá actualizado su sentido. La necesidad de la narración, del tiempo que completa los relatos. Lo demás son imágenes, no imágenes del arte.

Conclusión

Así, la pintura es ante todo una forma de crear y generar una capacidad simbólica que de respuesta a nuestros interrogantes más esenciales sobre el mundo que habitamos. Lo simbólico nos religa con nuestro contexto y sobre todo con nuestros semejantes por cuanto calma nuestra sed de explicarnos aquello que, o bien no tiene una explicación o no somos capaces de alcanzarla.

La cultura, en la que se inserta la práctica de la pintura, es hacerse preguntas constantemente sobre esta unión o desunión. Una relación que bien aboga por conexiones con la realidad o por la suplantación de esta realidad por una escenificación continua con la retórica infinita de los medios.

El futuro de la pintura probablemente dependerá de su capacidad para insertar la tensión generada por la contraposición de ambas fuerzas; la conexión con unos principios y naturaleza que le son propias y la relación con las inquietudes de unas prácticas que alteran la relación del individuo con la realidad en la que se encuentra inmerso.

Su originalidad radicará en la capacidad de hacernos conscientes de las construcciones simbólicas que genere y que ha de tener en cuenta; ha de acudir a la raíz como sujetos culturales para traerla a nuestros días en

un renovación no sólo de las formas y los procedimientos, sino de nosotros como sujetos. Lo demás será, si no contempla lo humano, pura formalidad de una diferencia pasajera.

Referencias

LIPOVETSKY, G. y Serroy, J.: La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico, p.9, Anagrama, Barcelona (2015)
LIPOVETSKY, G. y Serroy, J.: Ibid.
LIPOVETSKY, G. y Serroy, J.: Ibid. p.28)
HAN, B. Ch.: Psicopolítica, p.42 Herder , Barcelona (2014)
HAN, B. Ch.: La sociedad de la transparencia, Herder, Barcelona (2013)
HAN, B. Ch.: Ibid. Pp. 11-23
HAN. B. Ch.: Psicopolítica, op. cit., p. 122-123
HAN, B., Ch.: La sociedad del cansancio, Herder, Barcelona (2012)
HAN, B., Ch.: Psicopolítica, op. cit. p.105
MARTÍN, S.: Estética del aparecer, Katz, Madrid (2011)
HAN, B., Ch.: Psicopolítica, op. cit., p.105

MULTI-LAYERED BODIES FROM AN EUROPEAN ARTIST'S PERSPECTIVE

~ Gokcen M. Kilinc ~

Mustafa Kemal University, Tayfur Sokmen Campus, Faculty of Fine Arts, Painting Department, Antakya/Hatay-TURKEY
gmkilinc@gmail.com

Keywords: Art, body, consumer culture, social construction, normality, anti-aesthetic, Jenny Saville.

Abstract

In this study "body" will be read along with it sociological background, which is the main item of the paintings of the young British artist Jenny Saville. In addition to the steriotip female image, studie shows the reflections of the concept of "body" in European society within Saville's practice, particularly in the broader context of the transgender body, which has grown in the last 20 years. As an observer, the artist creates a multi-layered reality of the body concept that can be read in many different ways, from body as a "flesh", to body as a "social concept" with multiple body combinations in her compositions. The study aims to trace the popularization of the concept of "body" to the practice by pointing to the expanding dimensions of the concept by an artist who is trained in European cultures.

1. The Flesh is Everything!

When we look at the images reflected from today's media and advertising sector about body, "flesh" is first rank. This polished face of the body appears to be at the head of all the images that serve the sector.

One of the most striking statements about the body is found in Baudrillard's book “The Consumer Society”. According to Baudrillard, the body is the most beautiful consumption object of the time: “In the consumer package, there is one object finer, more precious and more dazzling than any other - and even more laden with connotations than the automobile, in spite of the fact that that encapsulates them all. That object is the BODY.”(1) Body in reality is a "structure" that is pushed right and left by the media, advertisements and fashion, but which is never in a "right" place due to the eternal effort to break down shortly afterwards and replace new truths. Body is presented as a structure that will not getting older (even if the age goes) thanks to cosmetic, surgery and many other "miraculous" applications.

Especially, the increase in interest towards the idealization of the external body has begun to be presented in a more conspicuous manner together with the structure of the modern society. In fact, the history of this curiosity dates far back into the past. Throughout the ages, it was important that the body was presented according to the changing aesthetic conception of the periods. At this point, it is necessary to look for the source of perfection in the aesthetic sense of antiquity. It is also known that the perfect aesthetic curiosity in European history was regenerated by antiquity in the days when were totalitarian regimes.

The body is main concept of many artists today. But in today's world, the body reflected by the conception of contemporary artists is not just about the idealization of the beauty of the flesh. Many artists like Orlan, Carolee Schneemann and Tracey Emin have evaluated the body with an approach other than the usual perception of beauty in their art. Body is a center image and concept of British artist Jenny Saville’s art, too. The artist creates her work against the characteristic of her consuming tool in her body works. Like the artists who are example given, there is no purpose for the artist to create the perfect body images and to provide appropriate examples for the structure of the

consumer society. She encourages to rethink of the concept of "beauty" with her works:

"There is a thing about beauty. Beauty is always associated with the male fantasy of what the female body is. I don't think there is anything wrong with beauty. It's just what women think is beautiful can be different. And there can be a beauty in individualism. If there is a wart or a scar, this can be beautiful, in a sense, when you paint it."(2)
The power of her works comes from her attitude away from the ordinary aesthetic understanding. The artist is inspirational in her ability to present anti-aesthetic body form in a striking way in her own reality.

"When I did the head, I had a wart on my face too, like her. Everybody used to look at it. It became quite an obsession, so the whole painting grew out of this idea: that all everybody ever sees of you is this wart. So there's no background. The whole thing's is flesh."(3)

In modern society, the body is based on perfection. Undesirable things such as traces, scars, deformation must be destroyed as soon as possible. Luckily (!) the solution-producing sectors offer unlimited options and evidence of the "realized" states of the promised results with pre-created examples! It is the "remote targets" that are expected to be reached by means of "idols" created by fashion, cosmetics, plastic surgeon and constantly advertised, which are shown to be achievable but which do not give a complete satisfaction feeling even if you make a lot of effort. Because every "good" result in advertisement creates a new target and there is no end of that. After all, what happens is a vicious cycle.

2. Body as a Social Construction

The work of Jenny Saville, who is among the Young British Artists (YBA), is open to interpretation from a feminist point of view. "Although, it is clear that Saville thinks of herself more as a painter of the flesh than as a feminist activist, her exploration of female figure

goes beyond aesthetics in order to adress deeper issues related to the social construction of the body".(4)

The body is a socially constructed structure that constantly needs restoration. Many external factors such as culture, social structure, economic systems, belief systems are active in the social construction of the body. The body can be thought of as a mirror that reflects the influences of all these systems. In addition to the formal structure, obesity, weakness, ideal measures, the mental side, the level of intellectualism, perceptual and cognitive skills, are directly or indirectly influenced by the external factors in addition to the codes registered with DNA.

Saville defines herself as an observer in her lived society. Her paintings contain images of the situations that her testifyed. The construction of the body in the social sense sometimes involves violence in an indirect way. When the artist first goes to New York, she witnesses the stage in which a breast implant is performed. Breast implant is a very violent application. It is a shocking experience for the artist to observe the reconstruction of the outer body in such a way as to serve the perception of beauty of the times. The end result is a struggle to achieve a more beautiful looking body and that has a price. This price is voluntery invite to violence to body!

The artist has also taken a similar look by visualizing the application of liposuction. "The cultural notions of beauty and normality are themes at the heart of Jenny Saville's practice, concepts that she constantly challenges in her paintings like "Plan"(1993)".(5)

The painting shows a prepared plan for restructuring the body. The body is divided into regions with lines similar to the topographical map. The interior of each circle will be reconstructed with surgical intervention. As in the case of the implant, this need is entirely about the body being a social structure. Because the need to restructure the body with surgery or cosmetics in a woman or a man is concerned with

its desire to be fully in society and to gain consensus on the "good" look. It is difficult to speak of such a necessity or desire for an individual living alone, far from community consciousness. Whether you are aware of it or not, this existence develops a way of behaving to change or control the body under the unconscious.

An another topic is “gaze” about the body. An overview in societies normalizes women to as an object of observation and men as to the viewer. The artist presents a body to be watched in her works "Propped" (1992) and "Branded" (1992). But this presentation is not the kind to watch for the male viewer very much. Although the woman who is settled in the center of the over-life-sized canvas, does not evoke any desire on male viewer. The inviting expressions on the face of many women's images that we have seen in the history of art is not seen in this paintigns. Apart from the aesthetic charm created by the strong plastic effect, there is no charm to be a "woman". The artist uses her own portrait in her works as well as some of her other works. Artist expresses her involvement in her work as follows:

“The head is mine. In fact, this painting is really based on me. I use me all the time because it’s really reliable, you are there all the time. I like the idea of using yourself because it takes you into the work. I don’t like the idea of just being the person looking. Becuase women have been so involved in being the subject-object, it’s quite important to take that on board and not be just the person looking and examining. You’re the artist but you’re also the model. I want it to be a consistent exchande all the time.”(6)

The nude bodies on painting makes viewer feel indesibrale. The expression of faces on them are like intentionally wasted the desire of some audiences who are looking at women's portraits to get feeling some desire.

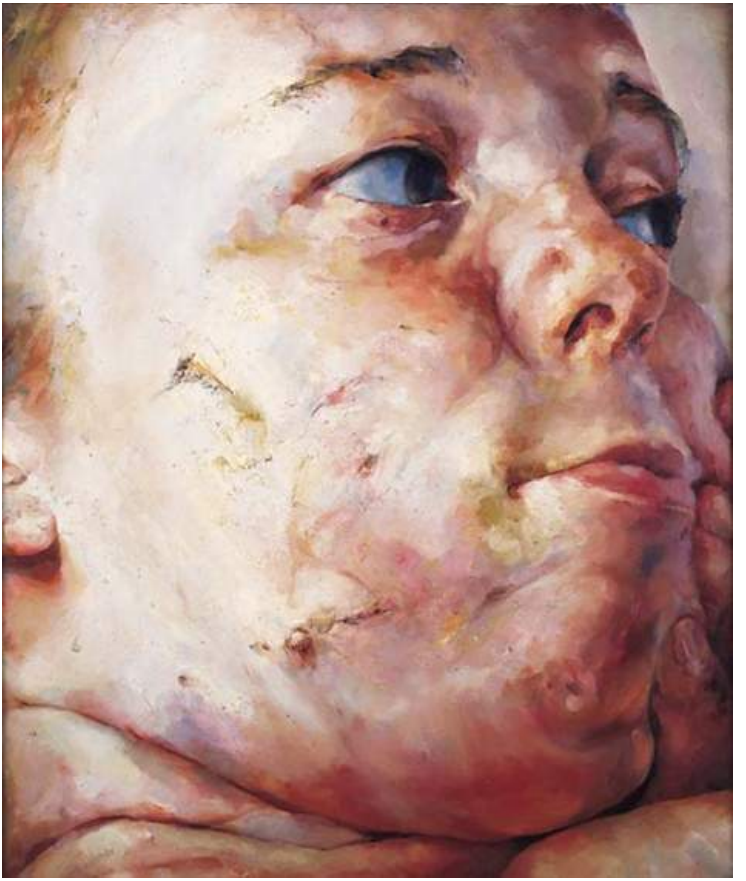


Fig 1. Interfacing, Oil on Canvas, 48 x 40 in. (122 x 102 cm.), 1992

3. The -Others'- Body

When is come to normality about sex, the issue focus on two sexes and role of them in the societies: women and man. Despite being born with a female or male gender, the existence of individuals with different orientations has arisen since the 1990s on the concept of transgender and is often discussed.

"By its proper definition, transgender refers to a generic, supreme use of the individual's inability to accept the gender identity. (...) An individual is either male or female in biological sense; but the gender of the individual does not necessarily have to be one of these genders. For example, a physiologically male individual may not feel male as a sexual identity, but she does not even call himself." (7)
The concept of transgender can be thought of as a complementary concept that includes the concepts of transsexuality and transvestism. "Transsexuality is that the individual does not feel that the individual is biologically self-possessed, not possessed by the counter-genius, and that he acts in the direction of this feeling and, if necessary, is opposed to the genie by operation. Transsexuality is often associated with sex change operations, while the transvestite refers to people who have not gone through any operation to cross the opposite sex, only those with a tendency to dress up and behave. In addition, while transsexuality is not closely related to sexual pleasure, transvestites are generally amenable to the use of sex-related goods they consider to be sexual identities. Transsexuality can be summarized as a term associated with sex and a term involving operational intervention, a concept related to developing behavioral patterns according to the adopted transgender subject. "(8)

The concept of "transgender" which expresses what is left out of the body being constructed in a "normal" form in society is also a matter of art. Jenny Saville's Matrix (1999), Passage (2004) focuses on these popular topics.

Painted in 1999, "Matrix must be seen in the context of 1970s feminist art history, and also the gay and lesbian art histories of the 1980s. Saville's model is Del La Grace Volcano, an artist who is also a self-declared intersex and whose own body is a component of his/her work. No longer identifying as a woman, Del emphasises male characteristics but does not want to be male. Presumptions like Berger's can no longer be made about the sex and sexuality of the viewer, or even the subject of a work of art, Saville having been described as "a destroyer of false fetishes in terms of the tradition of the nude."(9)

Societies tend to generally tolerated to male and female sex in their normality conception. Even in developed societies, sufficient tolerance may not be enough to be open to different sexual preferences and orientations. "Passage" is a other painting about touched transgender issue in 2004. Like "Matrix", "Passage" "also draw on formal features such as extreme foreshortening and energetic brushwork to translate ideas of oddity, power and gender ambiguity. As the writer an artist Linda Nochlin points out, these two figures inhabit a "postmodern realm of gender nirvana, brillantly theroized by Judith Butler as a zone of shifting sexual identities and rejection of esential difference between male and female."(10)

There are many movements and working groups on the issue of normalization over the gender issue. It is an important to note that the consideration of the transgender issue in the field of art by paying attention to its vulnerability points is important for normalizing of the social view to the the preferences.

Result

While the idealization of the body has become an obsessive object in many developed and developing countries today, Saville's body forms are shaped by a reality far from idealism by the artist. This is reminiscent of the opposition of the artists' creations, together with the perfectly constructed bodies we are familiar with in almost every field.

It is striking to see that the contrast between the body images displayed by the artist in the gallery and the body images on photograps out of the gallery which advertisements presents. That leads the viewer to rethink about different body images their repsesenting reasons.

The standards on beauty are also available on sexuality. Even in developed societies, both issues can have sharp frames. The artist opens the question of normality in both beauty and gender context. As an observer, the artist has looked at the reflection of the standards of the body that age witnessed in social life from a different point of view. The generally accepted normality is reversed by her conception.

The body is a multi-layered structure with both physical and mental aspects, and each layer can be reconstructed for the sake of acceptance in social life. In this context, it is exciting as an endless resource for constructors. It is understandable that there is an economy in this regard and that it wants to feed itself. But, as Saville has shown in her works, neither modern industry nor social structure should be a single goal that is imposed neither by beauty nor by gender.

Notes:

1. Baudrillard, Jean, The Consumer Society, SAGE Publications, London, page: 129, (1998)
2. http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art-when-body-mind-and-paint-dissolve-1573172.html
3. http://cujah.org/past-volumes/volume-vi/essay-13-volume-6/
4. Ibid
5. Ibid
6. http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art-when-body-mind-and-paint-dissolve-1573172.html
7. https://evrimseltip.org/2015/07/25/transgender-ve-transeksuelligin-evrimi-kokeni-ve-tibbi-durumu
8.Ibid
9. https://theshutteredroom.wordpress.com/2011/07/08/jenny-saville-destroyer-of-false-fetishes-fine-art-year-one-january-2009/
10. http://cujah.org/past-volumes/volume-vi/essay-13-volume-6/

SEM PAREDES: PEDRAS QUE FOTOGRAFAM

~ Graciela Machado ~

i2ADS, Fbaup, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto,
mgmachado@fba.up.pt

Keywords: Percurso Académico, Arqueologia tecnológica; Heterogeneidade; Transversalidade; Gravura expandida

Abstract

Descreve-se os princípios de um programa para uma área oficinal na FBAUP que se desvinculou da Pintura em 2014. A partir de uma perspectiva autoral, e segundo percurso académico, fundamenta-se a identificação e reconstituição de procedimentos de fronteira, e enuncia-se o propósito de desafiar e expandir o leque de opções tecnológicas disponíveis em contexto académico FBAUP. A partir destas propõe-se, verifica-se, as áreas tecnológicas devem ser entendidas e testadas de um modo transversal e multidisciplinar, permitindo uma releitura mais ampla e reconhecimento da sua aplicabilidade nos contextos presentes de produção e recepção da arte. Em contexto académico, num exercício determinado na afirmação e reactivação dum espaço de actuação e criação, formação, disseminação, testam-se modelos de investigação baseados na replicação oficinal de uma arqueologia tecnológica e na colaboração. Depreende-se um modelo oficinal original, onde se analisa a interacção entre a cultura material e o uso de media reprodutivos a partir dos quais se assimila uma complexidade de produção técnica e resolvem problemas. De investimento tecnológico, gestão oficinal, inventariação, e reconhecimento, assentes sobre um pensamento criativo empenhado em estender e sedimentar as opções de materialização situadas nas suas várias fronteiras. Verifica-se como o passado pode preencher lacunas para um presente mais informado e empenhado na criação. Conclui-se, para que no futuro, o exercício não seja de silêncio e isolamento disciplinar da Gravura, e sim de

conjugação num respeito pela especialização, transversalidade, multiplicidade e cumprimento tácito de um objetivo de investigação comum.

1. D'apres: os Modelos por Fazer (1)

Gravura, palavra não mencionada. Será apenas pelo desconhecimento, tecnológico, estético, histórico, que a torna incómoda e imprecisa? Pela especificidade marcada pelos cruzamentos disciplinares e o carácter reprodutivo, nessa facilidade intrínseca que possui em assimilar o desenho, a pintura, a fotografia, e em multiplicar a imagem? Porque a sua história é de adaptação ou tradução, e essa capacidade de mimetização sobre ela sedimenta um entendimento da reprodução tecnológica como sinónimo de imitação e tradução sem originalidade? Que desvaloriza e limita à hipótese de reprodutibilidade técnica eficiente da imagem? Que ignora a existência de um pensamento próprio baseado na repetição e reprodutibilidade? A estas questões, acrescenta-se, em que é que a investigação em Gravura toca a Pintura?

Na FBAUP, técnicas de impressão designa as unidades curriculares e a área oficinal. Ao longo do artigo argumentamos sobre o equívoco da associação entre os meios expressivos e tecnológicos que envolvem a impressão e a condição do múltiplo, como condição contemporânea, com a mera aplicação, resultado, técnica ou área oficinal de suporte seja da pintura ou outra área científica. Este artigo reflecte assim, sobre estas questões e desenho aplicado na FBAUP desde 2008. Nesse período, já em 2013, as unidades curriculares de licenciatura relacionadas com a gravura passaram do departamento de pintura para o desenho. Já o trabalho de investigação estruturador da área, com maior número de actividades, questionou a relação com a fotografia ao rever os processos fotomecânicos. Converteu-se esta actividade de pós-doutoramento, em dezenas de actividades não curriculares e incursões técnicas que tocaram a Pintura, a Fotografia, o Desenho. Por motivos a explicitar, cedo se entendeu abandonar a grelha académica focada em

famílias técnicas ou estrita aplicabilidade disciplinar. O entendimento proposto, começou por retirar o invólucro reprodutivo sem sentido crítico. Logo, contrariar o exercício de passagem gratuito e efémero por uma área oficinal. Acaba a propor, o mais difícil, uma ética específica da gravura a questionar a posição marginal por reconhecer (ROCA:2010), (PELZNER:2001) celebrando precisamente os seus princípios: reprodutibilidade, acessibilidade, heterogeneidade, colaboração e materialidade. Paralelamente, verifica-se a hipótese de uma conjugação entre prática artística, docência e investigação, e outras áreas, clarificando a sua pertinência e actualidade. Na verdade, verifica-se um entendimento mais rico e preciso. Não se baseia nas capacidades específicas e intrínsecas, mas sim na forma como pode ser combinada com outras práticas e desse modo diferir, expandir e servir.

2. O Percurso: Ambiguidade Disciplinar e Cronológica

Nesta viagem atribulada, o ser pintor na pele de um gravador manteve-se, na ambiguidade. Logo, o desejo de criação em espaço académico. A gravura assim o exige, para existir. O acto de projectar, uma área, o acompanhamento docente aos estudantes, a mera produção de um cartaz, o que de tudo isto resulta é infectado pelo modo de ver de quem coordena, e os processos que elege para o fazer. Tenham estas origens em processos reprodutivos do século dezanove ou anteriores, sejam a dita e equívoca impressão ou reprodução (HUBERMAN:1997) ou a formação em Pintura. E porque é pela traição que a tradição se mostra inesgotável. Porque se é artista, e os silêncios oficinais, o método, na inclusão do processo, das etapas e seus resíduos, a exposição à estrutura nua das coisas num espaço oficinal não nos deixa indiferentes. Usam uma gravura porque nesta surge a mesma intriga, e resiste uma relação que não respeita o estatuto da imagem de origem ou tão pouco a técnica. Já a reconstituição ou programa para uma área da gravura aplicado, entende acrescentar e sistematizar as dimensões afectas, históricas, estéticas, tecnológicas, combinando princípios de actuação numa ambiguidade disciplinar e cronológica.

3. Lógica Invertida e Impura: Pedra que Fotografa, Tinta que se Troca

Comecei a fazer litografia mais tarde, na "Slade School of Fine Art", depois de fazer pintura, calcografia, por essa mesma ordem. A tela, cedo se revelou opaca, branca e silenciosa. Pensar nesse início, leva-nos a recordar a surpresa perante a ausência de envolvimento com a matriz. (2) Desenhava, simplesmente, sobre pedra, e não encontrava o atrito, a necessidade de fazer uma incisão. Perante a pedra, todas as diferenças sobre a aparência e presença tanto atraiam como a traiam na diferença. Mas afinal, a pedra era como um papel de grão subtil, pesado, numa estranha incoerência em que a calcografia não caía. Nesta, o através de, verificava-se, pelo apagamento de uma inscrição gravada por processos químicos ou incisa directamente. Na pedra colocada na horizontal, ela mesma um fóssil do passado, era como se algo fosse depositado para logo se recuperar, plenamente, outra vez, já sobre o suporte de papel. Era ao contrário, indirecta, e mais, reproduzia-se de modo literal. Entretanto, todas as etapas sugeriam a oficina de fotografia analógica, com as suas imagens positivas e negativas. Pelo processamento, deparava-me com a desintegração e formação de imagens químicas logo convertidas pela tinta em meios-tons contínuos ou granulados, manchas plenas e intactas no seu negro plano ou em transparência, com cor ou no elogio da sua ausência, pelo negro gordo da tinta. Na pedra de calcário, com origem na sedimentação de partículas de pó, na horizontal, inclinada ou já a testar a verticalidade da tela, as aguadas desapareciam para se reencontrarem, fotograficamente intactas, primeiro à superfície, logo, como imagem impressa sobre papel. O conhecimento à data dedicava-se a garantir que o amontoamento de delicadas camadas de gordura e pigmento conferidas por uma tinta, depositada, escorrida, mantivesse o gesto e o sopro de temporalidade visível no desenho sem processamento. A cor, dava lugar a um interesse por aquela que falasse de lama misturada com a monocromia das tintas

do desenho e o negro quente de uma tinta de processamento designada por a que nunca seca.(3)

Entre háptico e óptico, entre natural e artificial, entre poeira e água, compreendemos tratar-se de uma tecnologia palimpsesca e proliferadora. O que a litografia proponha, incoerente, um espaço pictural metamórfico. Através desta, a litografia podia oscilar entre a falha e a invisibilidade, a objectividade e o informe, e nas minhas mãos cedo recusava a tecnicidade, opacidade da transcrição fiel usada nos contextos reprodutivos.(4) Insistimos neste olhar de artista, para mostrar como a procura da litografia responde a uma necessidade de Pintura, descrito por Joseph Pennel na litografia, como o ver tudo a acontecer.(5) Explicita-se aí e insiste-se neste texto, a diferença do olhar, do não se ser técnico. E ainda, deste olhar se definir pela procura de uma intermediação, e a seu tempo, da variabilidade retirada da multiplicação de uma matriz: esta sedimentou-se.(6) Pode ser tão equivalente, que se confunda a matriz e a forma, não haver tão pouco inversão, e predispor-se à repetição precisa e ilimitada.(7) Pode basear-se na oposição entre forma e placa. Significa, pois, não existe qualquer incoerência, e ser essa mesma lógica invertida e impura, indirecta, desviante, híbrida e flexível que aplicamos ao espaço oficinal.

Uma frase, agora solta, emerge do passado da boca de Stanley Jones: a litografia é aguada, depositada sobre a pedra, nessas camadas puras ainda sem nenhuma inscrição artística.(8) Não há vontade em anular a percepção desse lugar natural que os elementos da litografia impõem.

O que sobrevive é a deposição acelerada de um desenho, e o que convive com os desvios matéricos e processuais, retirados dos extensos protocolos de processamento e impressão. Quem faz litografia sabe, como a palavra água, irrompe. Sobre o postulado em atrito, gordura e água, a litografia não é mais do que a expressão final desse fluxo fixo, temporariamente, fotografado.(9) Já Alois Senefelder o havia destacado ao falar em gravura como princípio para um novo método de impressão com pedras que chama de gravura química (SENEFELDER

1911).(10) Na fórmula original de processamento da pedra, as soluções ácidas varrem as superfícies, fixam quimicamente um desenho composto por matéria gorda. Temporariamente, leia-se pois não nos esqueçamos o que os tratados á época mencionavam: para multiplicar. Aí a literalidade processual de arranque, pode recuar: pode servir de suporte a um pensamento que usa a reprodução, a repetição, a variabilidade possível da imagem impressa.

4. Pintora na Pele de uma Gravadora

A litografia antecipou uma função reprodutiva retomada nos processos fotomecânicos também introduzidos na "Slade School of Fine Art". Com luz, ou sem luz, o encantamento pelas matérias processuais devolvidas, como que intactas, entre superfícies matriciais.(11) A imagem reproduzida, sem interferência aparente, traduzida, congelada, para no papel se formar, e desmultiplicar, no silêncio da gravura e dos seus extensos protocolos, depositados sobre papel. Pedra, chapa, uma janela de um automóvel em movimento, passaram a ser a mesma coisa, nesse tempo dilatado de estados, sincopes e intermitências, entre o ver, fixar e representar numa imagem que toca, e se reproduz. A procura dessas imagens, fotográficas, onde cabe a plasticidade do tempo pela passagem entre superfícies e uma sensibilidade atmosférica associada às primeiras incursões em pintura, justifica-se na sua reprodutibilidade, materialidade e numa certa forma de alquimia. Repensando o interesse na natureza experimental dos processos reprodutivos recuo até aqui: a capacidade em intervir na formação da imagem alimenta o pensamento e interessa indistintamente pela sua potência criativa.

Uma pedra fotografa tal como um papel impresso a partir de um banho gelatinoso coberto de tinta, o sugere fazer, e não existem pedras a separarem esta forma de pensamento.(12) Não seremos escravos das tecnologias, nem por estas estaremos confinados, quando o pensar significa reinventar o sentido de uma imagem sem guião e programação. (13) No entanto não são indiferentes os papéis assumidos, artista,

docente, investigadora, e um passado formativo vinculado à pintura. Conduzem-nos a um entendimento colector avesso à construção de uma oposição. É a gravura que nos permite testar, imitar, traduzir, copiar- sim- e sobretudo, *trair*, nos limites, através de técnicas recriadas, reinventadas em novas linguagens, e assim conduzir um processo criativo. Pode este basear-se na autografia ou na reprodução foto-mecânica. Pode compreender o que a história da gravura apoia numa espécie de antecipação multi-media. A complexidade de tais explorações e uma história de intermediação afecta estão por fazer e não pertencem em exclusivo ao século XX ou XXI. O interesse atual de que se revestem tais histórias de técnicas herdadas de contextos reprodutivos hoje, sofisticadas na sua capacidade de tradução analógica, seja da cor, das características tácteis da marca, na ênfase constante da materialidade, e heterogeneidade não devem, no entanto, confundir.(14) Nem aos que a praticam, nem aos que duvidam sobre conseguir ser mais do que mecânica, derivativa, e só a reconhecem como conjunto de técnicas difíceis de entender na contemporaneidade. E nunca é demais alertar, para o potencial estético em perda quando abdicamos desta complexidade sedimentada e nos fascinamos por alternativas que falham em replicar.

5. Oposição aos Termos da Gravura

Entretanto, as práticas mais recentes revelam um inesperado protagonismo para a imagem impressa e uma incoerência na marginalidade do reconhecimento ao território da gravura (PELZNER: 2001). O uso hegemónico de vários recursos de impressão, verificam-se numa intermedialidade, aceite, e traduz-se no canibalismo e reutilização da imagem, a trituração da reprodução em práticas baseadas na adaptação, tradução, apropriação e transferência. É pois natural, em contexto académico, que a um estudante de pintura, a gravura seja oportuna, como extensão projetual ou em autonomia. E invariavelmente o que um estudante deseja é aprender técnicas. Se de impressão ou pictóricas, não importa: ávidos pedem-nas para resolver

problemas operativos, instrumentais, apropriando-se de um apetrechamento oficinal nem sempre transmitido em contexto académico. Absorvem os conhecimentos e tendem a confundir novidade tecnológica com criação. Sendo o novo um valor, só lentamente compreendem o uso das tecnologias no seu oposto, como insistência e estabilização, tradição e traição, e finalmente criação. Não é, pois, contraditório, que a minha prática de ensino, tenha identificado um desinteresse perante a proficiência tecnológica da gravura, e o seu entendimento como território de passagem.

A partir de 2008, colocou-se a questão: como criar na FBAUP, pós reforma curricular de Bolonha, sob a designação técnicas de impressão, sob a alçada cientifica da Pintura e logo do Desenho, a visibilidade sobre o modo como a matriz tangível, criada na gravura, pode ser reduto para a plasticidade, originalidade, materialidade? Como contrariar o não reconhecimento científico em parte justificado em pressupostos de eficiência tecnicista e reconhecimento de uma função pedagógica de mero apetrechamento técnico? Como dar a ver sua espessura histórica, sedimentada sob o chapéu de uma cultura partilhada, feita de colaborações competentes, entre artistas e gravadores, impressores, numa rede de conhecimentos e trocas cujos limites são difíceis de determinar e a todos serve?

Não é fácil admitir os termos da sua presença, a sua autonomia e necessidade de reconstituição. Primeiro, porque a gravura compete em recursos, materiais e humanos, com áreas tecnológicas identificadas com a contemporaneidade. Segundo, como área tecnológica, de forma inequívoca, consume recursos. Em terceiro lugar, a investigação de que depende para existir e ser necessária no presente a um novo conjunto de estudantes, inclui a relação com o digital, a par da existência de espaços oficinais apetrechados, de suporte às técnicas de gravura.(15)

Quarto, implica uma diversidade e densidade tecnológica e funcionais específicos, relacionando as áreas artísticas, tecno- científicas, a história que o enquadra e ajuda a esclarecer, e o saber-fazer por estabelecer em

contexto académico. Finalmente, reclama um tipo de espaço, que parte da raiz matricial tangível, para cultivar uma cultura imaterial, criativa e liberta para acolher o múltiplo nos seus muitos desenvolvimentos espaciais em diálogo com outros media.

6. Impacto, Valor, Significado, Espaço. A Dimensão Coletiva da Tradição e a Procura da Diferença.

Os modelos de criação em gravura, pressupõem um princípio de sistematização laboratorial e largo espectro de conhecimentos técnicos. Desenganem-se, no entanto, aqueles que não entendem, o ser aí essencial, procurar o tempo de cada processo e usar de todos os dados para expor essa mesma experiência processual acumulativa, atendendo ao tipo de elaboração, à materialidade, à tradução. Afinal, ao modo como técnica é interceptada pelo significado dado por cada um. Tempo e espaço de produção pois, assentes sobre um entendimento da tradição como constante traição, sem concessões aqui descritos, a partir do meu testemunho formativo.(16) Não é pelo digital que tal modo de pensar se instala, mas reconhecemos como este provocou uma revisão no modo como os protocolos da gravura se flexibilizam e o apelo da matéria se torna centro (DRUCKER:2010). A gravura na sua continuidade temporal e amplitude dos sinais, contrasta com o carácter programado e predeterminado e a ausência de diferenças no digital identificado.

Na margem dos sistemas, compreendeu-se o essencial: ser necessário criar um conceito de oficinas de edição em espaço académico.(17) Neste três em um, com a programação a garantir níveis de financiamentos compatíveis aos propósitos agora enunciados, a resolução do problema dos recursos humanos, importando através de redes de intercâmbio, artistas e investigadores, gravadores, e o suporte a um programa complementar destinado a ampliar as competências práticas, críticas e tecnológicas em causa.

Nesse espaço único, constata-se a obrigatoriedade de uma arqueologia das questões oficinais, organizada para fortalecer o conhecimento, valorizar o potencial formativo e tornar a investigação prática corrente. No final, conhecer para desafiar ou cumprir com regras e preceitos, impor novos limites técnicos para a produção numa extensa declinação que parte do pré fotográfico e acaba onde os limites tecnológicos o permitirem.(18)

7. Investigação Baseada na Replicação Oficinal da Extensa e Intensa Declinação Tecnológica.

Segundo os modelos propostos - arqueologia, colaboração, produção, resistência, permanência, acessibilidade- partimos da possibilidade da gravura. Começamos por conhecer as ferramentas, os materiais, os processos, os interlocutores, contrariando uma atitude de colonização (CAMNITZER:2006), propondo o que se entende por investigação multidisciplinar. Aqui conta, a complexidade tecnológica em grande parte devida ao constante trânsito entre territórios, utilitários, industriais, artísticos, e servir muitos fins e praticantes. Pode significar, ultrapassar a reprodutibilidade utilitária, funcional, mecânica, derivativa ou nela insistir. Em ambos os casos, respeitando uma identidade polissémica, encontram-se restos, memórias de uma manualidade ou extrema mecanicidade, num reservatório inexcedível de componentes úteis, novos métodos baseados nos históricos, materiais, tecnologias de inúmeras roveniências e a reprodutibilidade. Permitir ir ao contrário, desta vez, e, procurar a origem das ideias, sem fundamentalismos técnicos, mas respeitando o conhecimento implícito e a fórmula básica de que nenhum media ou método ultrapassa outro. Em comum, com a Pintura, a Fotografia, a Escultura, o estarmos dependentes de substâncias mediadoras que não podem ser isoladas. Para concluir, através dos desafios e entendimento das propriedades intrínsecas de cada media melhor, conseguimos apreender e transferir de acordo com os valores estéticos actuais, com os conceitos e questionados nas suas conotações negativas. O programa aplicado contraria o pressuposto de

dissolução e apagamento da gravura. Bem pelo contrário, verifica-se aqui a capacidade em incorporar outras formas, de procurar as relações de fronteira, e de as articular a partir da sua estrutura de pensamento. Por outro lado, reconhece a fluidez nas transformações históricas e do modo como estas constroem novas configurações para o entendimento dos media. Logo, se as fronteiras entre media não são tangíveis nem fáceis de delimitar, o discurso identifica uma origem.

8. Especialização, Transversalidade, Transgressão, Multiplicidade

A guetização tecnológica aparente da gravura torna os seus praticantes mais robustos a lidar com problemas, a usar o contexto, e a resistir à facilidade sem desafios e sem perspectivas de entendimento das funções e usos da reprodutibilidade da imagem. Mas mais do que a relação pessoal e de afectos estabelecida por cada praticante com o material e processo encontrado, com a ética do saber-fazer, é no saber colaborar que a área se distingue. Coleccionando, inventariando, repondo lacunas, testando técnicas de várias proveniências num espaço oficinal focado na diferença.

A título conclusivo, desta complexidade e trama, retiram-se espécimes. Num *a partir de* crítico, expansivo, manifestando na materialidade dos objectos editados, um conjunto de sinais coerentes sobre o que é a reprodutibilidade fotomecânica, electrográfica, calcográfica, planográfica, permeográfica na sua ambiguidade tradutiva, no seu constante trânsito processual e transmedial. O que se acaba a elencar não são apenas técnicas, de impressão ou outras, mas sim a activação do pensamento estético que a técnica devolve, quando objeto de manipulação e insistência. Possa ser esse o pretexto, numa utilidade criativa, para quem procura a precisão automática encontrada por determinados meios de transferência de imagem ou a sensorialidade ostensiva que este recuo específico provoca. Possa ajudar a rever as convenções e atributos do que se entende por Pintura, Desenho e evite

a tentação de a confundir, sem contrariar o que interessa aos artistas: o teste e a experimentação de diferentes estratégias, diferenças e constrangimentos e a oscilação na fronteira.

Por isso, ao longo deste percurso abusamos do nosso papel. Ao contrariarmos o expediente académico, propondo com colegas outros suportes, têxtil, vidro, cerâmica, insistimos no que de reprodutivo existe noutras práticas, do desenho, da pintura, da fotografia, seduzindo, na recuperação simultânea de uma irreverência, baseada numa arqueologia tecnológica, usada como alavanca. Reconhecendo zonas de fronteira, e diferenças, evitamos amputar a densidade histórica da investigação em Belas Artes e apontamos para um espaço comum.

O exercício de insistência e incoerência em causa já encetado, baseia-se no argumento, de que media têm que se reconstituir para melhor servir a prática artística, possibilitando a conjugação, a transgressão e expansão. O desrespeito pela convivência e interdependência, pela especialização e efectiva colaboração entre pares, cria genéricos sem identidade, com menor capacidade de inovação e originalidade, numa neutralidade inútil.

Neste percurso é óbvio, o não ser fácil colonizar o que sempre teve fronteiras em definição e propõe uma recombinação esquiva e singular. À recusa em reconhecer as características do outro, demonstramos o nosso propósito, sempre presente: evitar o carácter artificial do isolamento disciplinar herdado da incapacidade técnica e conceptual em acolher a abrangência do entendimento do que é a gravura. Nos limites, segundo modelos de investigação onde se respira a necessidade de especialização, transversalidade e multiplicidade, convidamos artistas, ilustradores, designers, pintores, fotógrafos, gravadores. Num contexto de ensino onde a intermediação está por trilhar, e a prática artística contemporânea assenta sobre esta premissa, propõe-se o múltiplo, a partir de modelos intrinsecamente relacionais, numas oficinas situadas num segundo piso.

Notas

1. Uso da abreviatura d'apres – a partir de pintura original- remete para a história da gravura e a função reprodutiva e marginal. Neste artigo entende-se por gravura campo de actuação.
2. Em Inglaterra, o termo Polyautography, deu lugar a Lithography a partir de Bankes. Twyman refere como publicações da época enfatizam origem no desenho. No primeiro termo é mais claro o intuito de multiplicação ou reprodução do desenho do artista (TWYMAN:1976). Em língua francesa (RENOUARD:1819) é usado o termo Lithoglytipe para reter glyphê , gravura.
3. Na litografia o desenho é sujeito a etapas de processamento onde é obrigatório o usos de tintas particulares (non drying Black) e na preparação, o polimento cria lamas.
4. Sobre o discrepância no entendimento do processo litográfico pelo artista e pelo técnico "But artists have found that in their hands the graining of the stone and the preparation of the paper art artistic matter which never entered into the mind of the professional lithographer to consider" PENNEL pág 3.
5. Idem p.3. Como referenciado na nota de rodapé no4.
6. Sobre intermedialidade, e da sua relação com o problema de tradução em gravura (Ruth Pelzer- Montada In praise of translation – recente intermedial transpositions in Video, Print and Installation ...)
7. Caso da serigrafia, uma das formas primárias de produção indexical.
8. Em conversa com Stanley Jones, professor que nos introduziu à litografia, na "Slade School of Fine Art", Londres. 1994.
9. À data da invenção da litografia é repetidamente mencionado o efeito de surpresa perante ausência de tradução, necessárias às técnicas anteriores. A literalidade reprodutiva, antecipa em décadas aos processos fotomecânicos.
10. Veja-se o uso da expressão "gravura química" pelo inventor Aloís Senefelder para designar a nova forma de reprodução e que reaparece para designar a fotogravura.
11. Neste texto usa-se um testemunho formativo para mostrar a apreensão de aspectos processuais relativos à alquimia da gravura e o reconhecimento de uma ontologia comum à fotografia.
12. Referência ao título do artigo e aqui no específico de uma técnica aplicada na produção de obra gráfica, na pintura, nas artes decorativas, à monotipia, na sua variante técnica de marmorização sistematizada a partir de projeto "Papel Marmoreado: reprodução e criação em contexto oficinal na FBAUP. Disponível em http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=569;
13. A gravura química opõe-se ao digital no que a segunda tem de pré-programada.
14. O objectivo da investigação situa-se na transgressão das convenções, sejam baseadas nas técnicas ou nas ideias que através desta se veiculam.

15. O programa de restruturação da área arrancou em 2008. Baseia-se no reapetrechamento das quatro famílias técnicas fundamentais na gravura: relevografia, encavografia, planografia, permeografia.
16. Este incluí dois anos de licenciatura de frequência de cadeiras anuais na FBAUP e mestrado de dois anos curriculares baseados em prática oficinal na Slade School of Fine Art.
17. A organização dos primeiros workshops dá-se em 2008. Dessa data a 2017, de projectos editoriais de autor, programas de artista em residência, contraria-se o discurso nostálgico, a potencialidade narrativa do que é eminentemente material e processual, o refinamento tecnológico, mostrando um campo de actuação que não se esgota nestes usos oportunistas.
18. Este artigo tempo por pano de fundo, a partir de 2011 arranque de dois projectos pluridisciplinares na FBAUP e organização do Pure Print, Encontro internacional de Gravura. Disponível em http://pureprint.fba.up.pt/2015/

Referências

PENNELL,Joseph: Lithography. F.Keppel, Cambridge. (1912)´;
CAMINITZER, Luis: Printmaking:A Colony of the Arts. (2006) Disponível em http://www.philagrafika.org/pdf/WS/Printmakingacolony.pdf;
BANKES, H:.Henry Bankes's Treatise on lithography : reprinted from the 1813 and 1816 editions / with an introd. and notes by Michael Twyman. London : Printing Historical Society, 1976;
TWYMAN, Michael:.The First 100 Years of Lithography (Panizzi Lectures). University of Toronto Press, 1718;
DRUCKER,Johanna:.Violating Protocols. 2008. Dispoível em http://www.philagrafika.org/pdf/WS/Violating_Protocols.pdf;
ROCA, José:. Prints, or Contemporary Art?. 2010. Disponível em http://www.philagrafika.org/pdf/WS/printsorcontemporaryart.pdf;
TWYMAN, Michael:. Lithography, 1800-1850: the techniques of drawing on stone in England and France and their application in works of topography. Oxford U.P., 1970;
MONTADA, Ruth Pelzer. In Praise of Translation. The University of Edinburgh. Edimburgo, 2013. Disponível em http://ekphrasis.accentpublisher.ro/files/articles_content/1152/E10-17.pdf;
MONTADA, Ruth Pelzer:. Authenticity in Printmaking - A Red Herring?. Centre for Visual and Cultural Studies, Edinburgh College of Art, Edinburgh, UK 2nd Impact, 2001; Disponível em http://www2.uiah.fi/conferences/impact/pelzer/Pelzer-Montada.pdf;

UM PROCESSO INTIMISTA NA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA DE JOÃO PAULO QUEIROZ

~ Ilídio Salteiro ~

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
i.salteiro@belasartes.ulisboa.pt

Keywords: Investigação em arte, processo artístico, pintura, paisagem, lugar.

Abstract

A obra de João Paulo Queiroz tem vindo a ser construída, repetida e ciclicamente, preenchendo um espaço pertinente no panorama pluralista artístico atual. É a pintura como ato reflexivo, unificador do artista com o mundo, ritualizando o ato de pintar. Ao invés de seguir as normas estabelecidas do "mundo da arte", opta pela discrição de uma vontade própria, que faz investigação sobre as alterações de um lugar. Um lugar que apenas é paisagem pela aparência formal dos elementos figurativos que o compõem: azinheiras, céus, nuvens, arbustos, pedras e terra. Mas quando a representação deste lugar é registada sistematicamente dia após dia, anos após ano, sempre no mesmo período, estamos na presença de algo mais intimo que não fica apenas na paisagem. Esta afirmação é reforçada pela estrutura quadrangular que cada uma das suas pinturas adquire na parte inferior de um retângulo raiz de dois ao alto. Na parte superior inscreve-se o dia, o mês, o ano e uma letra ordenando a realização de cada pintura, cerca de oito em cada dia, desde o nascer ao pôr-do-sol. Um processo intimista, de concentração absoluta onde a paisagem percecionada é apenas um pretexto para a procura e a investigação sobre a incidência luz. Esta paisagem não é a mesma paisagem dos pintores de Barbizon, nem tão pouco essa luz é a mesma de Claude Monet, nas trinta e uma pinturas

dos pórticos da Catedral de Rouen. Em João Paulo Queiroz a luz é a luz da semântica das atitudes, das opções, do sentimento. Ao invés de se assistir a uma dispersão pelos mundos retinianos de múltiplos olhares, de múltiplos visores e ecrãs, o artista oferece-nos a opção por uma viagem, por uma focagem nas coisas particulares do mundo, nucleares, singulares e unificadoras, como são o ser, a luz, o tempo e o espaço.

1.

Na segunda metade do século XX, no domínio das artes plásticas decorreram imensos fatores que conduziram à encruzilhada em que hoje nos encontramos: o pós-guerra com o consumismo "pop popular", os anos 60 das guerras frias, quentes e coloniais, os anos 70 com os informalismos conceptuais, os anos 80 com gerações de prata e outros pós modernismos e nos anos recentes, entre finais e princípios de milénios, com as primeiras indústrias culturais, os novos media, o entretenimento e o empreendedorismo, deparamos com a sustentabilidade da criatividade e por conseguinte da arte.

Sintetizando o nosso pensamento, contatamos que atravessámos uma época milenarista de muitas crises, de novos paradigmas socioculturais em permanentes desatualização onde a doxologia do efémero é rainha. Uma época caracterizável pelas questões ambientais e climáticas, pelos relacionamentos político-sociais, pelas guerras e outros confrontos aqui e ali e pelos inúmeros apocalipses anunciados desde 1949, com datas marcadas (George Orwel, 1984) com odisseias no espaço (Stanley Kubrik, 1968) com apocalipses now (Francis Ford Copola, 1979) com guerras das estrelas (George Lucas, 1977).

Que opções tomar neste imbricado tempo quando as normas já não satisfazem as dimensões superiores da arte e esta é feita, ensinada e estudada, permanente e regularmente, sabendo-se previamente que os propósitos de agora são diferentes dos propósitos de antes. Seguir uma norma é mais fácil e sedutor do que tomar uma opção. Com a norma

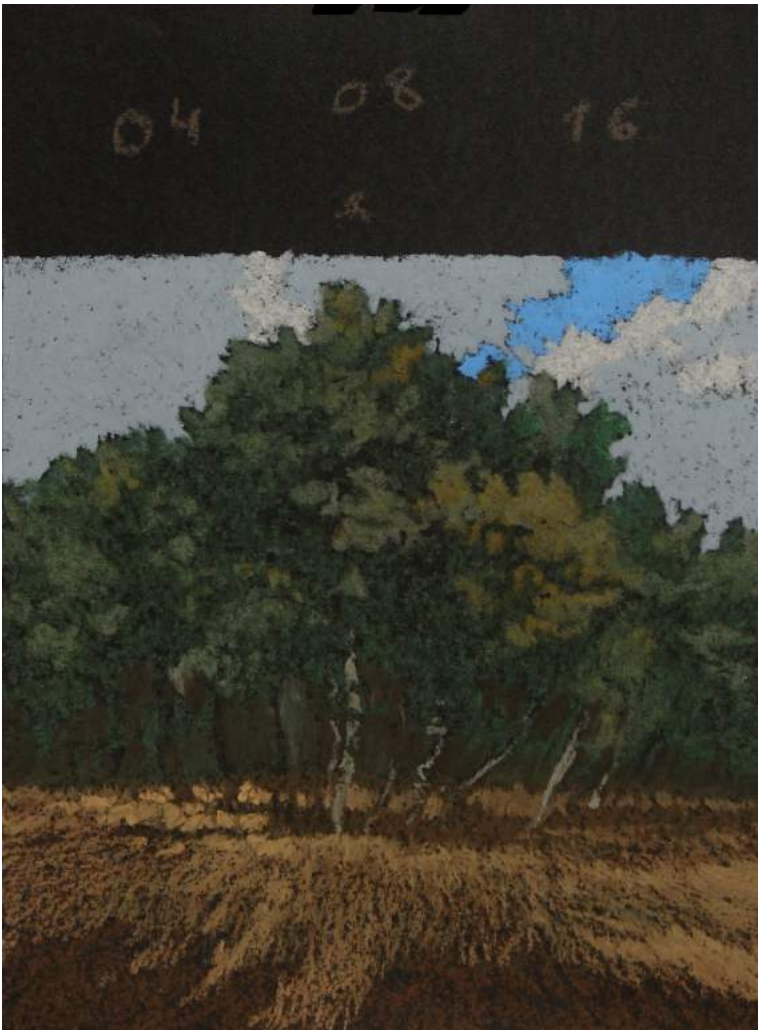


Fig. 1. João Paulo Queiroz, *Cem vezes uma Árvore, 04-08-16 d,* 2016.

apenas temos de respeitar os rumos que nos traçaram. Com a opção exigem-nos que universalizemos cada uma das nossas pequenas singularidades.

Será no contexto das opções que se tomam a partir de um pensamento endógeno, e não na aceitação de normas exógenas, que se situam as singularidades das propostas de João Paulo Queiroz (n. 1966), enquadrado por muitas gerações e setores de artistas com origens e processos diferentes mas igualmente válidos.

A sua formação superior iniciou-se na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Depois de prosseguir e aprofundar os seus estudos por outras instituições, regressa à FBAUL como professor, artista e editor de arte, com várias revistas de arte sob a sua responsabilidade.

Esta opção, assente numa produção artística constante e persistente com diversas exposições individuas realizadas, advém simplesmente da crença na arte e na vontade de a "partilhar" com todos.

2.

Ao longo da última década, João Paulo Queiroz estabeleceu o seu "atelier" em Valinhos, um lugar no mundo cristão especialmente importante depois de 1917, mas também um lugar de luz física e de muitas árvores disponíveis para confidências e tranquilidades. Um atelier ao ar livre, que nos lembra aquele em que se tornou a floresta de Fountainebleau, em Barbizon, em 1830 com Rosseau, Milet, Corot ou Daubigny, paisagistas à procura da realidade do mundo, afastados da rigidez das academias. Mas, neste caso, verificamos que, apesar de o género paisagem ser o motivo comum com aqueles artistas oitocentistas, o processo artístico de Queiroz é diferenciado pelo caracter repetido, reflexivo, peregrino, vinculado ao lugar, performativo também e, portanto, desafiador de normas instituídas. Tudo isto se constata nas suas exposições recentes onde os títulos, *Loca do Anjo, Perto*

de Ti, Evidências, Luz e Pó, Dias a Fio ou Cem vezes uma Árvore, nos desvinculam das análises naturalistas e nos impulsionam para a prospeção do sentido de cada imagem uma ao lado da outra, sequencialmente, nas quais é possível perceber o carácter instalativo e íntimo do "atelier na paisagem" e o desempenho de performances vividas longamente em contacto próximo e direto com a natureza e a arte.

Recentemente, na FBAUL, João Paulo Queiroz mostrou-nos uma longa série de pinturas sobre papel e fotografias em conformidade com uma mesma metodologia de trabalho seguida de um modo rigoroso, exaustivo e sensível, desde 2005. Um trabalho que resultou da escolha do lugar — atelier como centro de um território diminuto — permitindo que toda a Terra, com as suas montanhas, as suas águas e a sua vegetação (Eliade, 1992, p.311) composta por oliveiras, azinheiras e diversos arbustos, e também aragens, ventos, rotações e translações, gire à sua volta.

Na sua pintura o que se representa, sobre papel através de pigmentos amassados com óleo de linho (aquilo que verdadeiramente são os pastéis de óleos), é um lugar geográfico muito preciso, 390 37' 06" Norte e 80 40' 04" Oeste, que de um modo devotado e nunca desistente visita cíclica e repetidamente quando o Sol se situa entre o trópico de Câncer e o Equador, ou seja durante o mês de Agosto.

Esta exposição, intitulada *Cem vezes uma Árvore*, organizada com a mais recente série de trabalhos produzidos nesta situação, estava dividida em duas grandes partes: uma primeira parte constituída por pinturas a pastel de óleo sobre papel com representações desse único local, numa incessante procura de algum sinal através das impercetíveis cambiantes que variam de acordo com os enquadramentos do olhar e as oscilações da luminosidade que o sol propicia consoante a sua inclinação em relação ao horizonte e o movimento das nuvens empurradas vento. Desse ponto escolhido, como se de um eixo do mundo se tratasse, o olhar do artista situa a observação, continuada e repetida por cento e

doze pinturas de pequenas dimensões, nas quais se constata a escolha para primeiro plano de um conjunto de cerca de oito ou nove azinheiras, no meio das quais se encontra uma cujo tronco se encontra dobrado pelo vento, numa posição quase horizontal.

Na segunda parte, constituída por igual número de fotografias, apresentadas em looping num ecrã, cada pintura é confrontada com o seu modelo, uma a uma, realçando o momento da aferição, da validação e da valoração daquela obra, enquanto se constata o nascimento de uma outra. É o momento para "um happening" íntimo ser registado pela fotografia e oferecido como uma outra obra. Desse modo ocorre a substituição do modelo e a comparação entre este e representação, transformando a pintura em metalinguagem assumida. Se se substituir o mundo pela sua representação o que é que acontece? Esta é uma interrogação pertinente, permanente e contínua na arte, que nos remete para a efemeridade e perenidade da vida e das coisas, onde a alternância entre ser representação e ser representado acontece com frequência. A natureza e a paisagem são inevitavelmente efémeras enquanto as suas representações materializam a dimensão perene da arte.

Na exposição *Cem vezes uma Árvore,* depois do caracter performativo relativo à feitura, acentua-se o caracter instalativo, pelo ritmo repetido de uma obra após outra obra, sempre semelhantes, sempre próximas, sempre marcando tempos numa cadência visual e sonora, como se fossem a marcação dos segundos do tempo.

3.

Mais do que a visão do artista romântico do século XIX ou pós-romântico do século XX, o que está em causa é o processo no qual as coordenadas do lugar mais o oitavo mês do ano são a estrutura ordenadora, a instalação, a performance e a obra, primeiramente partilhadas com a Natureza antes de as partilhar com o Mundo.
Com um percurso artístico longo, com um projeto de cerca de doze anos e com princípios estruturantes perfeitamente definidos, as

respostas obtidas não podiam ser outras senão paisagens, paisagens, paisagens. São estas respostas que intitulam a intervenção presente nas Salas da Grande Guerra do Museu Militar de Lisboa, entre março e abril de 2017, integrada num projeto que tem como objetivo fazer a Evocação da Grande Guerra através da arte contemporânea: Entre a Terra e o Céu. Nelas transparece a mesma dimensão estética, onde "Terra" e "Céu" são a recapitulação do trabalho até aqui efetuado.

Entre a Terra e o Céu, é uma seleção de pinturas, realizadas entre 2005 e 2016 que, por "coincidências" de projetos, se repercutem no espaço do Museu Militar com um objetivo preciso. Evocam a estadia dos soldados portugueses numa frente de combate, num cenário de guerra, num habitat desconhecido, onde pairavam a pureza, a ingenuidade e a rusticidade. O CEP, Corpo Expedicionário Português, foi enviado de um Portugal rural e bucólico diretamente para as trincheiras lamacentas da frente de uma guerra mundial que dificilmente compreenderiam.

1917-2017 Marcam cem anos relevantes, com revoluções e convicções muito nobres, com um CEP no início, puro e distante de todos esses problemas mundiais, e uma memória no final que apenas a árvore — azinheira — pode personificar. Uma árvore como coisa emblemática e característica do lugar situado Entre o Céu e a Terra, e que salienta a natureza robusta e pura dos que foram.

Neste espaço museológico as pinturas surpreendem com a sua presença inusitada e singela quem apenas venha ver o museu. Mas esta surpresa pode ser sempre positiva e enriquecedora porque promove os sentidos e as consciências.

4.

Os aspetos essenciais ou primordiais na arte, de todas as artes, são de três ordens de grandeza e incidência. A primeira refere-se ao que se faz e no caso concreto deste texto, ao que se pinta, a segunda refere-se às opções que se tomam e a terceira refere-se à sua centralidade do espaço-tempo que ocupamos. Só depois virão os aspetos das plasticidades das matérias, também elas estruturantes e igualmente relevantes para desempenharem o papel como agentes sedutores de

iniciação de espectadores, observadores ou utilizadores, mas secundárias.
Porque se trata sobretudo de ver, sentir e interpretar o mundo que nos rodeia, de estar em sintonia com o coletivo social que somos e de que modo queremos intervir nele ao mesmo tempo que tomamos consciência da importância da nossa individualidade no meio de todos outros, aquilo que se "pinta", as opções que tomamos e o lugar que ocupamos e desempenhamos, não nos podem deixar num estado de alheamento em relação ao mundo dinâmico, pleno de acontecimentos sempre outros e inusitados.

5.

Por isso a obra de João Paulo Queiroz vai-se construindo repetidamente, ciclicamente preenchendo um espaço pertinente no panorama pluralista atual quando salienta a "feitura obra" como ato reflexivo, redentor, unificador do artista com o mundo, ritualizando o ato de pintar.

Na sua pintura ao invés de se seguirem as normas estabelecidas pelo mundo da arte, opta-se pela discrição de uma vontade própria, que faz investigação sobre as alterações de um lugar. Um lugar que apenas é paisagem pela representação formal dos elementos que o compõem: terra, azinheiras, nuvens, arbustos, pedras e céus. Mas quando a representação deste lugar é registada sistematicamente dia após dia, ano após ano, sempre no mesmo período, estamos na presença de algo mais rigoroso. Esta nossa afirmação é reforçada pelo formato quadrangular da camada pictórica de cada uma das suas pinturas, na parte inferior de um retângulo raiz de dois ao alto. Porque, na parte superior inscreve-se o dia, o mês, o ano e uma letra ordenando a realização de cada pintura, cerca de oito em cada dia, desde o nascer ao pôr-do-sol. Um processo intimista, de concentração absoluta onde a paisagem percecionada é apenas um pretexto para a procura da luz. Esta paisagem não é a mesma paisagem dos pintores de Barbizon, nem tão pouco essa luz é a mesma de Claude Monet, nas trinta e uma pinturas dos pórticos da

Catedral de Rouen. Em João Paulo Queiroz a luz é a luz da semântica das atitudes, das opções, dos sentimentos.

De facto, verificamos que o mais relevante no seu processo de trabalho tem sido a "feitura da obra" como performance intimista implicada numa vontade de descobrir algo que ficou por desvendar no ano anterior, que não ficou perfeito ou que se deseja voltar a saborear. Aqui, a repetição é um ato que religa e que estabelece pontes entre o artista e o mundo. Através dessa repetição, como se de um mantra se tratasse, o artista procede como meditador e a paisagem como coisa meditada, disponível para registar as impercetíveis renovações que a Natureza nos seus movimentos propícia.

Na Pintura de João Paulo Queiroz, ao invés de se assistir a uma dispersão pelos mundos retinianos de múltiplos olhares, de múltiplos visores e ecrãs, oferece-se a opção por uma viagem, por uma focagem nas coisas mais acessíveis e particulares do mundo, mas no entanto nucleares, singulares e unificadoras, como são o ser, a luz, o tempo e o espaço.

Referências

BELTING, Hans. "Arte contemporânea como arte global." *Marte*, 2011: 20-52.
Eliade, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Traduzido por Fernando Tomaz e Natália Nunes. Lisboa: Edições Asa, 1992.
KUBLER, George. *A Forma do Tempo*. Montagem por Assirio Bacelar. Traduzido por José Vieira Lima. Lisboa: Vega, 1990.
LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efémero*. Lisboa: Biblioteca Dom Quixote, 1989.
QUEIROZ, João Paulo. *Cem vezes uma Àrvore*. Lisboa: FBAUL - CIEBA, 2017.
SANTOS, Luisa. "João Paulo Queiroz, Acalmar a natureza inquieta do lugar." In *Cen vezes um Àrvore*, de João Paulo Queiroz, 5-128. Lisboa: FBAUL - CIEBA, 2017.

ZARZA

~ Jon Martín Colorado ~

EHU-UPV Universidad del País Vasco, Departamento de dibujo, España
jon.martin@ehu.eus

Keywords: Dibujo. Percepción. Ritmo. Art-based research.

Abstract

Este artículo es parte de mi recientemente finalizada tesis doctoral, *El dibujo, partitura del espacio*. Inscrita en la línea de *investigación como creación*, ésta se caracteriza principalmente por plantearse como un ejercicio creativo *en* y *desde* el dibujo, concretamente a tinta china con pincel. Lo que concretamente presento aquí es el tercero de esos *dibujos modulares*, que sirve para ilustrar algunas de las claves principales del estudio en general: el conjunto inseparable que forman atención, percepción, tiempo, movimiento y ritmo. En *Zarza* surge una reflexión acerca de las diferentes formas de ver que proporciona el ejercicio del dibujo —ya sea del natural, de memoria o inventado— y la fotografía. Comenzando desde unos apuntes del natural de zarzas y arbustos, que luego en el taller intento usar como referencia para seguir trabajando, llegó a plantear no solo ya la dificultad de dibujarla, sino la imposibilidad de tal tarea. Ante formas que, como las zarzas, presentan una alta complejidad de profundidades en sus estructuras, el juego de luces y sombras resulta infinito para la propia vista, y su representación *definitiva* imposible. Tras este conflicto se encuentra el contraste entre ritmos y estructuras orgánicas y mecánicas. Caracterizados por su movilidad, sus cambios y sus límites, los sistemas orgánicos —lo vivo— no son fácilmente previsibles, y tienen en la inseguridad su mayor seguridad. Hablamos pues de proceso más que de proyecto, o si se prefiere, de un proyecto que tiene como objetivo iniciar o sumarse a un proceso, experimentarlo.

1. Introducción

El presente artículo forma parte de una investigación más extensa, en forma de tesis doctoral, titulada *El dibujo, partitura del espacio*. Este estudio se inscribe dentro de la línea de investigación denominada *creación como investigación*, que supone un intento por plantear y desarrollarse *en* y *desde* el trabajo plástico dentro del campo del arte.

La tesis se ha planteado como un ejercicio creativo dentro de unos límites técnicos —dibujo a tinta china sobre papel— y temporales —cuatro años de doctorando, desde noviembre 2012 a noviembre 2016—. A la hora de dibujar no se ha establecido un tema sino unas estrategias o formas de hacer, sin programar el resultado. Durante este proceso de construcción existe, en cualquier caso, un interés por crear un diálogo acerca del uso de la imagen en nuestro contexto actual, caracterizado por la enorme cantidad, velocidad y facilidad de generarla y compartirla.

En lo que respecta a la pintura o dibujo, el resultado son siete tandas o murales caracterizados por estar construidos usando el DIN A4 como módulo. Lo que concretamente presento aquí es el tercero de esos *dibujos modulares*, que sirve para ilustrar algunas de las claves principales del estudio en general.

2. Atención

El dibujo se asume aquí como un ejercicio-gimnasia que coordina mente y cuerpo. Un ejercicio de percepción que puede "revelar facetas no vislumbradas de la realidad a la que se refiere, por su característica de contemplación activa de lo que constituya su objeto de atención"; "una práctica de la atención (…) en lo que deviene"; un "instrumento de compensación ante la pasividad generada por las imágenes móviles que tienden a bloquear la interpretación activa del espectador, a menudo convertido en mero receptáculo que no en receptor" [1].

Fig. 1. Dibujo modular (5 x 5 DIN A4), miércoles 2 de abril del 2014.
Fig. 2. Apuntes del natural de zarzas y arbustos, realizados el lunes 7 de abril del 2014.

El tipo de dibujo al que concretamente me refiero no es proyectivo ni descriptivo. O si se prefiere, es un tipo de dibujo que tiene como proyecto describirse, dibujarse a sí mismo, conseguir una huella física del interior del dibujante. En palabras de José María Bullón de Diego, este modo de dibujar "consiste en nombrar la esencia del dibujo interno mediante el trazo. Éste dota de una corporeidad al dibujo interior, permitiendo que se manifieste como dibujo externo. El trazo será el resultado de la utilización por parte del dibujante de los medios más inmediatos, rápidos y coherentes que estarán en íntima relación con su sensibilidad y emoción" [2].

El trazo se convierte rápidamente en rama o raíz, y la mancha en flor, sombra o profundidad. Tal vez por esa razón los dibujos habían empezado a ser básicamente paisajes, concretamente formas vegetales. Andando me fijaba en las zarzas y sus complejas estructuras; espacios vacíos llenos de aire, repletos de agujeros-pasos hechos por animales y que, al contrario que muchos setos artificiales o de otras especies, contienen y favorecen tierras fértiles y ricos hábitats —pájaros, insectos, roedores, etc.—. El juego de profundidades de sus estructuras me parecía ideal para construir su representación mediante la mancha, prestando atención a las sombras y el negativo de las formas.

Para mostrar la magnitud de esos grandes arbustos y malezas descontroladas, decidí hacer dibujos del mayor tamaño posible. Con las medidas de la mesa en la que estaba trabajando (118 x 238 cm) y las proporciones del folio como límite, encontré su tamaño máximo en la composición de 5 x 5 módulos —montado en cinco líneas de cinco módulos cada una (Fig. 1) —; lo suficientemente grandes para permitir dibujar de pié, moviendo el brazo y el cuerpo libremente.

El procedimiento consistía en montar módulos desplazándolos entre sí, dibujar, desmontar, remontar en formato rectangular y apilar. En cuanto tuve dos o tres *dibujos modulares* listos, los desplegué en el suelo y observé que funcionaban realmente bien unos junto a otros. Entonces me propuse seguir dibujando de esa manera hasta llenar toda la pared y

que el conjunto tuviera la apariencia de un solo dibujo. *Una mancha gigante*.

3. Tiempo

"La fotografía es, para mí, el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que atrapa el instante y su eternidad. El dibujo, por su grafología, elabora lo que nuestra conciencia ha atrapado de ese instante. La fotografía es una acción inmediata; el dibujo una meditación" [3].

Una tarde estuve cogiendo apuntes de zarzas y arbustos (Fig. 2) que al día siguiente usé a ratos como referencia a la hora de dibujar en el taller. Más que copiar esos esbozos, mi intención era complementar el recuerdo sobre sus formas y organizaciones. A medida que trabajaba, sin embargo, me fui dando cuenta de la imposibilidad de tal tarea.

Los niveles de profundidad de la zarza me parecen inabarcables incluso desde la propia fotografía —ni que decir tiene desde la pintura *hiperrealista* que la calca—. Dependiente siempre de un tipo de objetivo, obturación, etc., ésta resulta mucho más apropiada o fiel para representar superficies tan planas y completamente lisas como los procedimientos y soportes finales que utiliza.

Acostumbramos a adjudicar a la fotografía una correspondencia *realista* y objetiva respecto a lo que representa. Un malentendido evidente, ya que su tecnología se basa precisamente en el juego de capturar la luz intentando manipular la cámara para facilitar uno u otro resultado. Dependiendo de ese juego, podemos entender que sus imágenes se mueven entre los límites de la fotografía completamente blanca —sobreexpuesta o quemada— a la completamente negra —subexpuesta o velada—. Ante formas que, como las zarzas, presentan una alta complejidad de profundidades en sus estructuras, el juego de luces y sombras resulta infinito para la propia vista, y la fotografía *definitiva* imposible.

"Una fotografía lo percibe todo de una sola vez. En un clic de la lente, desde un único punto de vista. Pero nosotros no percibimos así. Y lo que construye el espacio es el hecho de que nos lleve cierto tiempo verlo". Ni siquiera la tecnología de la imagen y el cine 3D aportan más que una ilusión frente a este hecho, según Hockney; hay algo en esa tridimensionalidad que "no marcha". Esos intentos por imitar la visión humana olvidan que nuestra atención cambia constantemente de lugar, dudando de la posición de los objetos. "Las fotografías muestran superficies, no el espacio, que es mucho más misterioso" [4]. Las grandes pinturas y los *collages* de fotografías de David Hockney nos recuerdan a la pintura —la *duda*— de Cezzane y las imágenes multifocales del cubismo, creadas a partir de la suma de diferentes puntos de vista en el tiempo y el espacio. La representación se contagia así de la forma de mirar del ojo, muy alejado del de la fotografía, unifocal y mecánica (Fig. 3).

Prestando atención, el aspecto de la zarza cambia a medida que nos adentramos en ella. Sus ramas se abren en todas direcciones como múltiples abanicos o explosiones, amontonándose y escalando unas sobre otras. La estructura-red resultante forma una cúpula vegetal que mantiene un gran espacio vacío en su interior, ecosistema ideal junto a otras especies de plantas y animales, a los que sirve de guarida o alimento. Esta maraña se extiende rápidamente incluso en las condiciones más adversas —entre piedras, muros, etc.—, *propagándose vegetativamente* al generar raíces con el contacto de algunas de sus partes —ramas, tallos...— con el suelo. Su *manera* de crecer y su forma-estructura son inseparables. Debemos, por lo tanto, fijarnos en la primera para acercarnos a la segunda.

Fig. 3. Fotografía del autor, viernes 15 de abril del 2016.
Fig. 4. Una mancha gigante. 420 x 594 cm. Montaje final, viernes 29 de abril del 2016.

Fig. 5. Una mancha gigante. Detalle de dibujo modular viernes 28 de marzo del 2014.
Fig. 6. Una mancha gigante. Detalle de dibujo modular martes 8 de abril del 2014.

4. Movimiento

La mayoría de los más de 3476 papeles usados en este estudio están dibujados con un pincel del número 8. De pelo sintético y marca *blanca*, era el que mejor recogía y soltaba la tinta sobre el papel, permitiendo hacer trazos largos y golpes seguidos sin necesidad de volver a cargarlo. Su tamaño permitía, además, hacer marcas precisas y que funcionaban perfectamente en la escala que estaba utilizando —papeles que iban de los 29,7 x 21 cm del DIN A4, a los 105 x 148,5 cm del *pliego* de 5 x 5—. Marcas —pinceles— más pequeñas parecían inapreciables, y más grandes demasiado simples, sucias y que sugerían poca cosa. Las primeras conllevaban un tiempo demasiado lento —a la hora de manchar y marcar—, y las segundas otro, demasiado rápido. La velocidad es relativa al soporte. Las marcas realizadas conseguían así cierta vibración que se perdía cuando los trazos eran demasiado grandes para esos papeles.

Al ritmo de uno o dos dibujos diarios, en menos de tres semanas —29 de abril del 2014— tuve los 16 pliegos dibujados. Y si bien una vez montado, el resultado del mural no era el de la mancha gigante que en un principio me había propuesto, el conjunto mostraba un juego de composición y trazos que no tenía previsto (Fig. 4).

El desplazamiento sutil que muestra el montaje movido sugiere un ritmo nuevo que surge en el enlace entre módulos y se visualiza como corte, escisión (Fig. 5 y 6). Éste recuerda, precisamente, a los *collages* de polaroid de David Hockney, y más concretamente a las composiciones en lienzo y video de la más reciente serie A Bigger Picture, que forman grandes bosques. El dibujo, ahora sí, muestra como está construido, su propia génesis. Está cosido, suturado. Este ritmo se suma al propio de la marca-dibujo y hace que ambos sean más visibles. El corte presenta un ritmo más frío y mecánico, casi de metrónomo, si no fuera porque la propia técnica de encolamiento no es perfectamente cuadrada y añade la parte de imprecisión de toda idea al materializarse físicamente. Éste contrasta con la vibración del trazo, caótico, sin orden aparente,

explosivo, sísmico; sus diferentes velocidades, ritmos más lentos y más rápidos, son interrumpidas por esa rigidez del montaje por módulos y los cortes constantes que genera. El dibujo a tinta es un *ruido*, una masa entretejida en esa malla del montaje. La investigación muestra desde su planteamiento, durante su desarrollo y hasta su final, el contraste entre esos dos tipos de ritmos y estructuras, que podríamos diferenciar como orgánicos y mecánicos.

En lo que respecta a la forma, calidad y expresividad son inseparables. La línea recta, lo estrecho y delgado son así muestra de lo descarnado, falto de vitalidad y alejado de lo sensual; la abstracción y simplificación propias del intelecto, lo espiritual, lo regular y mentalmente aprehensible, que tiene en la geometría uno de sus puntos álgidos. En contraste, las formas redondas, llenas y ondulantes discurren de manera imprevisible, ajenas a las leyes, con movimientos suaves y naturales. Reflejo de lo terrenal, armónico y equilibrado, pero también lo confuso y exagerado; lo háptico, la riqueza de la fantasía, la imaginación y el don contemplativo [5].

El trazo es aquí raíz, rama, tronco, ola, viento... su repetición árbol, zarza y maraña, y su insistencia bosque, selva. El conjunto adopta una forma unitaria; un solo dibujo- mural. Ya no se representa un espacio o figuras externas a larga distancia, sino a escala natural 1:1. El dibujo ocupa el espacio de forma diferente, empieza a ser consciente de la convivencia con él; nos lleva reptando por la selva, deja de ser una pegatina.

Las marcas de tinta son huellas de movimientos repetitivos, marca *puras* que crecen creando una maraña; un movimiento múltiple de pintor y pintura que *funciona* como una zarza. La conexión con el expresionismo abstracto, concretamente el *tachismo* y el movimiento CoBrA, es evidente. Como subraya Chantal Maillard, cuando Michaux "dibuja los movimientos de la mente halla parecido con la estructura de las briznas de hierba", descubre precisamente que "la mente es materia, que el pensamiento es un fenómeno natural" [6].

Los esfuerzos de Christian Dotremont por alentar la cooperación entre poetas y pintores dieron como fruto, a su vez, la *peinture-mot* (palabra pintada); una unión que ofrecía la posibilidad de utilizar pictóricamente la propia caligrafía, a partir de la cual el artista desarrolló desde 1962 sus propios logogramas o improvisaciones gráficas. La caligrafía oriental, concretamente, supuso todo un hallazgo para esos artistas, el encuentro con una "escritura interior, creada desde la gran libertad y asimismo extrema concentración de la pincelada aplicada rápidamente sobre el papel colocado sobre el suelo" [7].

En opinión de Gombrich, es de hecho muy probable que Pollock también se fijara en las maneras de los antiguos pintores orientales a la hora de realizar sus cuadros. Ambas —pintura expresionista y caligrafía— deben realizarse deprisa, de forma espontánea y no premeditada. En el tachismo —del francés *tache* (mancha)— prima "la manipulación de la pintura, independientemente de cualquier motivo o propósito posterior". La energía a la hora de marcar es determinante, dando como resultado imágenes y texturas que se resisten a la reproducción fotográfica —como podemos ver en las pinturas de negro sobre negro de Soulages—. Una muestra de la resistencia de lo producido por las propias manos, ante la omnipresencia de lo fabricado en serie por máquinas [8].

5. Conclusiones

Más que la búsqueda consciente de respuestas concretas, la tarea del dibujo ha sido el ejercicio en el que surgen las preguntas. Muchas claves han aparecido durante su ejercicio, sumándose a las previas, y es entre ellas donde me he movido en una u otra dirección descartando unas y profundizando en otras —a veces de manera más consciente o intencionada, y otras menos—. Al traducir la palabra *Tao*, Onorio Ferrero contrapone la acepción "vía, camino" con otras de tintes más dogmáticos o normativos como "regla" y, sobre todo, "razón", más

propio del pensamiento lógico y discursivo [9]. No es ésta una investigación cercana al método científico, naturalmente.

Caracterizados por su movilidad, sus cambios y sus límites, los sistemas orgánicos —lo vivo— no son fácilmente previsibles, y tienen en la inseguridad su mayor seguridad. Hablamos pues de proceso más que de proyecto, o si se prefiere, de un proyecto que tiene como objetivo iniciar o sumarse a un proceso, experimentarlo.

"Existen ciertas tentaciones para el pensador", dice Wagensberg [10]. Una de ellas es el deseo de acabar antes de empezar, que nos lleva a actuar con precipitación. La urgencia por ser prácticos supondría forzar o imponer respuestas prematuramente, que luego se convertirían en condenas a las que hay que remitirse continuamente para tratar de justificarse. Poner la norma antes que la experiencia puede llevarnos a ser correctos con las formas, pero no con los contenidos. La interpretación sería entonces patrón, norma o ley inamovible, que parte de una certeza para llegar a sí misma; un circuito cerrado que puentea la experiencia y se conforma con completarse *exitosamente* —fácilmente, eficazmente— desde el principio —teoría—, hasta el final —resultado, igual a la teoría—.

"Algunos (…) hacen una escultura y cuentan a la gente sus intenciones, y entonces la pieza confirma esas intenciones. Todo el mundo tiene su propio lenguaje escultórico, el que pone en la pieza; lo graban en una cinta magnetofónica en su cabeza y lo que hacen esas intenciones es evitar que la gente experimente la escultura. En este momento mis esculturas tienen que ver, antes que nada, con el hecho de caminar y mirar. Pero no puedo decir a nadie cómo debe caminar y mirar" [11]. Este estudio no es ajeno a esta tensión y acaba siendo, precisamente, una reflexión que se da desde la misma. Durante la tesis existen ciertas ideas y normas que sirven para poner un proceso en marcha, pero que ese mismo proceso se encarga de invalidar a medida que avanza.

Referencias

LERSUNDI, Valle De, G.: En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia, pp. 19, 106, 204. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Leioa (2001).
DIEGO, Bullón De, J.M.: Dibujo Interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos, pp. 71. Cultiva Libros, Sevilla (2010).
BRESSON, Cartier, H.: Fotografiar del natural, pp. 35. Editorial Gustavo Gili, Barcelona (2003).
GAYFORD, M.: David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford, pp. 65, 121, 144, 164. La Fábrica editorial, Madrid (2011)
DAUCHER, H.: Visión artística y visión racionalizada, pp. 33. Editorial Gustavo Gili, Barcelona (1978).
MAILLARD, C.: Henri Michaux. Escritos sobre pintura (prólogo), pp. 46. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia (2000)
STOKVIS, W.: CoBrA y el Stedelijk, pp. 20, 31. En VV. AA. Grupo CoBrA. Obras de la colección del Stedelijk Museum de Amsterdam. Fundación La Caixa, Barcelona, (1996).
GOMBRICH, E.H.: La historia del arte, pp. 602. Editorial Debate, Madrid (2001)
Lao Tse: Tao te ching, pp. 10. RBA libros, Barcelona (2007)
WAGENSBERG, J.: Ideas sobre la complejidad del mundo, pp. 52. Tusquets editores, Barcelona (2003).
SERRA, R.: Escritos y entrevistas 1972-2008, pp. 17. Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Cátedra Jorge Oteiza, Iruñea (2010).

O ARTISTA QUE TEORIZA – DO CONFRONTO AO DESCONFORTO

~ Jorge Abade ~

Portugal.
jorgeabade@gmail.com

Keywords: criação artística, pintura, investigação, confronto, desconforto.

Abstract

O artigo versa, essencialmente, sobre os principais problemas com que um artista se depara quando faz investigação: a que é inerente ao ato criativo mas, principalmente, a uma investigação paralela ou combinada com essa atividade de criação artística, academicamente apelidada de científica, de cariz teórico. Indigita também, no entanto, a pertinência dessa atividade dupla simultânea, nomeadamente por serem empreendimentos que poderão estar mutuamente enredados. Inicialmente estabelece-se um esclarecimento sobre a necessidade de, para se criar arte (particularmente em pintura), concentrar convocações e múltiplos planos, gerando uma força tensional. Verifica-se como a própria matéria ou matérias (quer da criação artística quer da produção teórica), com as suas inércias peculiares, apresentam nisso obstáculos (confrontos geradores de desconfortos), que por reação à sua atração niilista, podem gerar uma particular força criativa. Esclarece-se o conflito acrescido (confronto) quando o artista decide teorizar. Aí, a dificuldade de imparcialidade, pode ser colmata pela harmonia na linha de orientação entre criação e investigação teórica (mesmo quando a segunda não se dirige diretamente ao núcleo da criação artística). Refere-se ainda o dever de não corromper o dinamismo exploratório da

obra artística, não comprometendo, deste modo, com a investigação teórica, a interpretabilidade e fruibilidade da criação artística. Na conclusão, aproveitando a possibilidade de debate do apresentado, deixa-se aberta a discussão em torno dos principais confrontos com que o artista se depara na criação. Também ficam indicados os novos confrontos colocados quando a sua investigação segue uma senda teórica. Confrontos desconfortáveis e instáveis, geradores de material fértil para a criação que, na obra artística como na matéria teórica, potenciam as suas possibilidades abertas para os receptores que interagem com essas produções.

Aquele que tem como atividade a criação artística está, normalmente, intensamente envolvido com o que produz, independentemente do seu grau de participação no *objeto-obra*.(1) A personalidade(2) de cada um determinará se o seu relacionamento com a criação é mais sofrido ou mais prazeroso, mas é inescapável o confronto com uma essencialidade, a de *concentrar* as múltiplas convocações que se fazem. Gere-se assim a pluralidade de planos com que tem de se lidar, gerando uma força tensional confrontativa.(3)
Numa ação convergente para uma obra una (seja no plano particular de cada obra, seja relativamente à sua obra em geral), o artista tem necessariamente que articular múltiplos tipos de conhecimento,(4) fazendo a sua concentração na singularidade da obra que está a produzir.(5) É uma missão que requer um enredamento vertiginoso entre o ser humano (criador) e a obra por ele produzida: pela intensidade, variedade e entrosamento de procedimentos e conteúdos que têm de ser articulados; por se tratarem de realizações que incluem informação e mediação *perceto-sensitiva*, no cruzamento de todas as matérias convocadas e das que aparecem subitamente; mas também, porque o artista carrega a responsabilidade de constituição e certificação da obra legitimando-a, o que subsequentemente legitima o artista como tal.

Em muitos casos o *ser* não se afirma deliberadamente como artista, é o resultado e consequência de uma progressiva compulsão para se constituir como tal. Com maiores ou menores resistências e adiamentos da sua parte, acaba por cumprir, não tanto um destino, mas a exploração de um ansiamento criativo. Esta disposição inata não está exclusivamente relacionada com um qualquer virtuosismo, mas com um caráter geral impulsivo(6) de criação. Nutre uma sobrevivência a todas as resistências que armadilham o percurso, ou inércias e dificuldades externas que o tentam dissuadir. É por isso uma espécie de inevitabilidade que só sucumbe por desistência do artista, ficando-se, nesse caso, na expectativa de uma retoma desse curso imposto pela exploração da compulsão criativa. Existe, neste quase desígnio inato, uma força tensional, que coloca o artista numa posição de inevitável confronto com a sua necessidade e expectativa de criação.(7)
O acontecimento genuíno para a criação da obra converge solenemente para a sua essência,(8) isso não se deve exclusivamente à forma de construção vulgarmente denominada de processo, muito menos a qualquer técnica ou procedimento – acontece, principalmente, como resultado dos confrontos a que o artista se dispõe.(9)

As próprias matérias,(10) com as suas inércias à sua modelação, terão sempre também uma dimensão de obstáculo. É, no entanto, da luta contra a inércia imposta pelas matérias, que poderá nascer parte da invenção criativa, donde brota uma insubmissa atividade inventiva. Mas se o artista sucumbir ao seu poder atractor niilista, comprometedor de uma qualquer reação ou produção, esse fator desafiante transformar-se-á em agente inibidor de criação – é tentadoramente desencorajador, podendo levar a uma derrota do impulso criativo.(11)
Na convicção que escolheu usar o melhor meio para os seus objetivos, o artista acredita gerir um agenciamento mútuo, entre a forma como manifesta as suas *inquietações* e o que de melhor e único tem para oferecer ou manifestar. Aí, o próprio meio é um conteúdo desassossegado e, o núcleo do desassossego(12) uma substância participante no conteúdo da obra. As suas ações concentram sucessos e qualidades, mas também os infortúnios, fragilidades, descontinuidades e

perplexidades (convertendo o desfavorável em matéria de interesse para a obra), integrando-os nesse ato para uma convergência (processual, objetual, objetiva, mas subjetiva também).(13)

Quem lida com o confronto da criação, multiplica os confrontos quando decide teorizar essa criação ou algum assunto paralelo.
Há uma dificuldade de distanciamento, relativamente à sua obra e seus assuntos, quando o artista faz uma teorização paralela a essa atividade. É recomendável que, sem perder a sua *personalidade artística*,(14) consiga também fazer a fuga ao seu *Ser-artista*, para ter igualmente uma capacidade de análise e formulação descomprometida. Compreensivelmente, o lado autoral do *Ser-artista* pode ser tentado a resguardar-se na sua ação teorizadora, fazendo alguma militância das suas escolhas, aproveitando para encontrar algum conforto de legitimação mútua nessa dualidade obra/teoria.
É aceitável e até recomendável, no entanto, que se mantenha fiel a uma convicção unívoca, que articula tanto na sua criação como no seu exercício teorizador. Seria mesmo motivo de desconfiança, que poria em causa a unidade do pensamento e crença nele, assistirmos a posicionamentos distintos entre a ação criadora e atividade teórica.

Uma ameaça ou desconforto que o artista poderá sentir, no seu próprio exercício teórico-exploratório, é uma espécie de espionagem do seu *Eu* teorizador. Um metediço endógeno, desconfortável ou até confrontativo, naquilo que produz artisticamente. Possibilita, como efeito positivo, o exercício autocrítico, ensaiando um certo deslocamento interno relativamente ao seu universo criador, permitindo interrogá-lo.
Compete ao artista ter cuidado, quando teoriza ou declara, para não comprometer as ininteligibilidades da obra e dos modos de criação. Não para forçar secretismos, mas por terem áreas que devem permanecer incólumes, irresolúveis, dispostas a uma *interpretabilidade* e *fruibilidade*. Não deve nisso ser implicada uma corrupção do dinamismo exploratório, pelo próprio artista, na procura de um conforto

legitimador, realizando um desvirtuamento do produzido na criação da obra.
Apesar do seu alto grau de comprometimento com as matérias artísticas, nomeadamente com as da sua obra, e havendo naturais reservas quanto à isenção da ação teorizadora – se um outro qualquer se sente *autorizado* para explorar e manifestar-se relativamente à obra de um artista, porque não o próprio deixar um testemunho *especulativo* sobre o que faz, se estiver garantido que não compromete a sua explorabilidade? Esse exercício não terá proveito se tentar revelar os velamentos que dão interesse à obra;(15) mas, poderá ser de grande benefício se manifestar intenções, motivações e processos, contextualizando e agilizando o acesso à explorabilidade da obra; já em relação a resultados, poderá ser pretensioso o próprio fazer juízos de valor.
Também poderá ser valoroso, por parte de um artista, aproveitar o seu testemunho experimentado (um saber: conhecimento envolvido), para se pronunciar sobre generalidades artísticas – se souber tornar inteligíveis as experiencias porque passa, nessa conflagração abstracta e complexa da criação. O seu testemunho terá inevitavelmente um cunho de experiência individual: com uma orientação facciosa será perigosamente tendencioso; será singular quando convenientemente orientado, candidatando-se a um seguro acrescento de conhecimento paralelo à sua obra, eventualmente contribuindo para um pequeno engrossamento de um conhecimento artístico axial.

Há a compulsão para ver na pintura um particular poder revelatório, uma substância indizível, particularmente no seio do seu *magma* ininteligível, além da sua materialidade e visualidade. Essa potencial revelação, a ser ponderada, acontecerá inevitavelmente numa convergência entre a sua existência e a de uma verdade própria (pictórica).(16) Isto é: num acutilante enfoque sobre si própria, por tudo o que concentra na unidade de ser pintura, principalmente por se questionar, funcionando aí como uma *máquina autopoiética*.(17)
Esse requisito inato para a pintura ser arte, decorre da forçosa e desconfortável persistência e necessidade em se desafiar, questionar a

sua natureza, sobretudo a partir de dentro: de si enquanto pintura, num incessante desejo desassossegado. É aqui que um artista pintor, com o seu conhecimento envolvido, pode aportar uma experiência incomparável a uma investigação teórica da pintura, por conhecer endogenamente essa natureza auto-confrontativa da pintura quando quer ser arte.
A produção artística nunca cessou de promover um seu autoquestionamento: de forma mais ou menos silenciosa mas omnipresente, com momentos de clarividência e intencionalidade variáveis, identifica-se este requisito como componente transversal do ser arte. Esse gesto auto-confrontativo, da arte para ser arte, tem como consequência um questionamento reflexivo das próprias noções de arte – principalmente através das indagações que a produção leva a cabo, na abertura e integração de novas possibilidades (artísticas e de teorização). Esta não é uma diligência exclusiva do último século ou dos últimos dois séculos (como alguns tendem a considerar), mas adensou-se consideravelmente e principalmente autonomizou-se, provocando o exercício de a arte se dobrar sobre si própria. A arte já não precisa de "pretextos" (assuntos a si externos), interroga-se e afirma-se a partir de si e para si, passou a bastar-lhe o confronto consigo para ter legitimidade existencial – encontrou o seu inabalável caminho de desconforto permanente, sem necessidade de agenciamentos, passando a ter validade apenas pelo confronto consigo própria.

A práxis artística, sendo inquestionavelmente investigação artística, tem ainda uma posição de charneira relativamente à investigação em arte, vive numa dialética: situa-se entre o ter um índice de ascendência com a teoria, de forma mais ou menos assumida; e, poder tornar-se assunto para teorização.(18) Seria imprudente afirmar uma prevalência da práxis sobre a teoria a ou vice-versa, especialmente para o artista que também teoriza – essa é uma questão impossível de apurar em termos generalizantes –, a primazia de uma sobre a outra, ou não haver qualquer tipo de predomínio, dependerá das escolhas de cada um.
A forma como o artista reage à teoria, a que possui pelos seus estudos, sendo apenas uma parte do seu lastro criativo (de suma importância,

mas compreensivelmente parcial), é simultaneamente constituidora e alvo de discussão pela própria criação (artística e de investigação teórica, no caso de ser um artista que teoriza). Então essa teoria latente(19) interessa duplamente e ambiguamente ao artista: para aportar conhecimento ao que desenvolve, como matéria constitutiva (principalmente na sua componente intelectual), mas principalmente como matéria dinâmica que o processo criativo sujeita a mutações ou mesmo à desconstrução.

Há nesta atitude uma sucessão sequencial contínua e sincopada de formação/exoneração; numa progressão em espiral helicoidal, de destituição e desmistificação de paradigmas, para erigir ou criar a possibilidade de novos paradigmas artísticos e teóricos. Criação artística e teoria da arte ou na arte, legitimam e desvirtuam ininterruptamente outras criações, passadas e futuras.

Na sua natural apetência para a sublevação relativamente a dogmas (formas artísticas estabelecidas, ou teorias cristalizadas), toda a autêntica investigação artística ou em arte se dá num processo de teoria e contra-teoria(20) – esta é mais uma forma de confronto nada confortável, das mais geradoras de instabilidade, matéria tensional produtiva para a criação.(21)

O estabelecido em arte e sua teoria está sujeito a uma extrema efemeridade. O tão necessário *conhecimento*, até o *saber* (que implica um envolvimento),(22) devem ser também *não-conhecimento* e *não-saber* (colocando-se à disposição de serem postos em causa e ensaiando contrainformações). Só terão interesse se sobre eles conseguirmos ter o rasgo do juízo crítico e indagatório. Ao estarem sempre sujeitos e sujeitarem-se a si próprios à constante reinvenção, colocam-se num desconforto e persistência tensional, vivificadora. Têm o desígnio e compulsão de reinvenção constante como disposição inata, pelo que os seus confrontos serão ininterruptos, gerando uma essência de confronto e desconforto com compleição criadora.

Neste sentido, também a teoria é um lugar de permanente confronto. Contudo, tal como na criação artística, é que aí reside a sua vitalidade e dinamismo – se artista e teórico, ou *artista-teórico* não estão dispostos a

este tipo de conflagração edificadora, então não são dignos do exercício dessa sua atividade.

Notas

1. Já Pizon se pronunciou sobre a intensidade com que o artista trabalha para pintar com um genuíno valor artístico, não só na produção da obra mas na sua relação com o mundo: "A arte da pintura representa uma atividade humana grave e profunda, pois resulta de explorações que o artista dirige dentro da misteriosa imbricação de reencontros, da sua sensibilidade com o mundo exterior, e donde a agitação emocional assim ressentida se amplifica no seu espírito, de modo a provocar a invencível necessidade de fixar a expressão pelo meio da pintura." PIZON, Pierre – *Le Rationalisme Dans la Peinture*. Paris: Dessain et Tolra, 1978. p. 200. [tradução nossa].
2. Conjunto de características psicológicas genéricas individuais e individuantes que determinam os principais padrões de pensar e agir. Particularidades pessoais ou traços de personalidade que, mais duradouras ou mais dispostas a mutação, orientam determinações mais ou menos padronizadas de comportamento.
3. Jacques Henric é categórico em apresentar a tensão como resultado singular no confronto de contrários, na pintura, caracterizando-a como uma tensão energética, explícito no seguinte momento de *La Peinture et Le Mal*: "A pintura é então esse momento provisório, efémero, essa trama frágil, essa tensão enérgica entre forças contrárias." HENRIC, Jacques – *La Peinture et Le Mal*. Paris: Exilis Éditeur, 2000. pp. 36-37. [tradução nossa]. Não será estranho que, a partir deste pressuposto, se conceba o próprio ato de pintar como ocorrendo numa certa força tensional criativa, no próprio confronto do convocado para que aconteça.
4. Paul Virilio, em *The Accident of Art*, assegura mesmo haver aí um acidente, afirmando que o acidente da arte é o acidente do conhecimento: "É parte do acidente do conhecimento. O acidente da arte é o acidente do conhecimento." VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvère – *The Accident of Art* (tr. Michael Taormina). Los Angeles: Semiotext(e), 2005. p. 109. [tradução nossa].
5. Algo já observado por Rudolf Arnheim no seu Arte e percepção visual, como temos oportunidade de ver no seguinte excerto: "O encontro entre o artista e o seu mundo está sempre particularmente carregado de uma tensão muito alta, porque o seu resultado deve satisfazer três condições. Tem de fazer justiça aos «factos», quer dizer, à maneira normal de ver as coisas. Também tem de encaixar na mundividência peculiar do criador. E, por fim, tem de apresentar a estrutura mais simples que possa obter-se para um tão complexo conjunto de condições." ARNHEIM, Rudolf – *Arte & Percepção Visual: Uma Psicologia Criadora* (tr. Ivonne Terezinha de Faria). S. Paulo: Livraria Pioneira Editora, 2004. p. 297.

6. Não se tratando de uma disposição patológica, como são caracterizados normalmente os impulsos na dificuldade de autocontrole, tem um caráter de ativo estímulo para a ação criadora. Uma imanente força propulsora no incitamento desse tipo de produção de ações.
7. Baudrillard, logo no início de *O Crime Perfeito*, assegura que o artista está sempre próximo dessa sua ideia de *crime perfeito*, justamente através da possibilidade do *nada dizer*: "Também o artista está sempre próximo do crime perfeito, que é o de não dizer nada. Mas separa-se dele, e a sua obra é a marca desta imperfeição criminosa." BAUDRILLARD, Jean – *O Crime Perfeito* (tr. Silvina Rodrigues Lopes). Lisboa: Relógio D´Água, 1996. P. 23. O que alimenta a dialética tensional entre o fazer e o não fazer, enraizada no interstício da própria *praxis* artística, ampliando-se depois quando acontece a possibilidade de atuar teoricamente a partir dessa *praxis*.
8. Richard Wollheim, em *Painting as an Art*, sustenta esta ideia, dirigindo essa essência do fazer para um significado próprio na pintura, mas adverte que esse significado pode ser diferente para o artista, como seguidamente aparece testemunhado: "Por outras palavras, o artista faz uma pintura: o modo como ele a faz confere-lhe um significado: mas este ato de fazer pode também ter um significado para si, algo distinto do significado que quer conferir à pintura pelo modo como a faz." WOLLHEIM, Richard – *Painting as an Art*. New Jersey: Princeton University Press, 1990. p. 249. [tradução nossa].
9. Louis Marin radicaliza esta possibilidade no seu *To Destroy Painting*. Afirma a prevalência e solidez da verdade pictórica, particularmente quando o confronto resulta na *destruição da pintura*: "O que é fundamental, então, é a a da pintura mesmo quando o trabalho por si destrói a pintura, porque, como dissemos, não é meramente verdade, é intensamente verdade." MARIN, Louis – *To Destroy Painting* (tr. Mette Hjort). Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 112. [tradução nossa].
10. Aqui a designação *matéria* não se refere apenas à matéria física, mas as todas as matérias ou conteúdos que compõem a obra.
11. A própria obra, na sua essência mais íntima e abstrata, tem uma aura de niilismo, como muito bem o sintetizou Steiner em *Gramáticas da criação*: "Ao mesmo tempo que exprime na sua essência a sua vitalidade, a força de vida e o prodígio da criação, a obra de arte é acompanhada por uma dupla sombra: a sua possível ou preferível inexistência, a do seu desaparecimento." STEINER, George – *Gramáticas da Criação* (tr. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água, 2002. p. 41.
12. Tem um potencial tensional e dinâmico. Uma carga de inquietude intrínseca, que imprime um valor ativo à obra no seu núcleo imanente e de imanência. Aproveita-se ainda o valor deste termo *desassossego*, ao longo do artigo, na forma como que Fernando pessoa insinuou a sua definição no Livro do Desassossego; isto é: enquanto impulso fundacional inquieto de grande vontade de manifestação e expressão, expiando assim uma angústia existencial – *Cf.* PESSOA, Fernando – *Livro do Desassossego*. Porto: Assirio & Alvim, 2016.

13. Neste ponto, acerca deste assunto, Duchamp tem direito a uma revisitação, pelo seu incontornável testemunho na sua palestra proferida em Huston no ano de 1957, sob o título de *The creative act* – "No ato criativo, o artista vai da intenção à realização através de uma cadeia de reações subjetivas totais. Esta luta através da realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem nem devem ser inteiramente auto-conscienciosas, pelo menos no plano estético. O resultado desta luta é a diferença entre a intenção e a sua realização, a diferença ao qual o artista não é alheio.". *In* STILES, Kristine; SELZ, Peter (org.) – *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists´ Writings*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1996. p. 819. [tradução nossa].
14. Características identitárias autorais, as axiais direções individuantes na forma como pensa e age criativamente.
15. Curiosamente, num aparente paradoxo, o velamento é uma propriedade positiva, pois é nele que se encontra parte do mistério. O *exímio* velamento não só encobre como se encobre ou dissimula. Muitas vezes a pintura é um acumular de velamentos, aqui reside um dos seus confrontos consigo própria e do artista com uma orgânica da criação. Mas, na pintura, beneficia-se de um hábito técnico de fazer velamentos, que se repercute numa prática constante de os fazer mentalmente também. Existe uma tendência para o seu uso em todos os domínios e planos da obra. Esse *mistério*, um conteúdo invisível, tem também uma dimensão indizível – como é ininteligível é também impossível de racionalizar –, não está sujeito a dogmas instituídos, pertence a uma substância intrínseca *auto-velada*.
16. Louis Marin relacionava a ideia de *potencial* ou *potência* com um nível de representação que considerava haver sempre na pintura: "[…] A pintura é uma potência, e o discurso na pintura é o efeito ou impressão deixada pela sua potência ao nível da representação." MARIN – *To Destroy Painting*. p. 105. [tradução nossa].
17. Em *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*, Deleuse e Guattari afloram esta problemática da produção *autopoiética* na *produção desejante*, embora com um caráter geral (não especificamente artístico): "A ligação da síntese conectiva, objecto parcial-fluxo, tem, portanto, uma outra forma: a do produto-produzir. O produzir está sempre inserido no produto – é por esta razão que a produção desejante é produção de produção, tal como qualquer máquina é máquina de máquina." DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia* (tr. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. 2004, p. 11.
18. É desaconselhável imputar uma precedência, quer à práxis quer ao exercício de estudo e formulação teórica, visto não haver um modelo fixo nos perfis processuais de trabalho dos artistas. A própria forma de se chegar à produção não é feita por caminhos únicos: há artistas que se desenvolvem como tal através de um mais acentuado exercício prático, como há outros que chegam à produção artística através dum percurso teórico. Deve ser salientado, no entanto, que um autêntico trabalho de produção artística articula uma dialética entrosada entre práxis e teoria.

19. Imanente na sua obra, na forma como como a integra e a trabalha, mas também no lastro que proporciona para desenvolver a sua atividade teórica (quando além de artista também produz pesquisa teórica).
20. Não no sentido estrito de estar contra a teoria, mas de a desafiar: leva-la além do que ela apresenta, questionando a pertinência e validade da referente propondo alternativas, ou então, desenvolvendo continuidades.
21. Diz Arnheim o seguinte sobre a importância da tensão, no seu poder do Centro: "A tensão entre duas tendências antagónicas, tentando encontrar o equilíbrio constitui o verdadeiro condimento da experiência humana e qualquer manifestação artística que não consiga responder a esse desafio parecer-nos-á deficiente.". ARNHEIM, Rudolf – *O Poder do Centro: Um Estudo da Composição nas Artes Visuais* (tr. Maria Elisa Costa). Lisboa: Edições 70, 1990. p.19.
22. O *saber*, que trabalha e articula conhecimento, assenta numa desassossegada atitude de investigação, de envolvimento, quer seja prático/criativa ou de índole teórica. Esse desassossego é inevitavelmente confrontativo e gera um desconforto fértil para a criação, quer de obra ou obras quer de teoria.

Referências

ARNHEIM, Rudolf – *Arte & Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora* (tr. Ivonne Terezinha de Faria). S. Paulo: Livraria Pioneira Editora, 2004.
ARNHEIM, Rudolf – *O Poder do Centro: Um Estudo da Composição nas Artes Visuais* (tr. Maria Elisa Costa). Lisboa: Edições 70, 1990.
BAUDRILLARD, Jean – *O Crime Perfeito* (tr. Silvina Rodrigues Lopes). Lisboa: Relógio D´Água, 1996.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia* (tr. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
DUCHAMP, Marcel – "The Creative Act", in: *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists´ Writings*. Califórnia: University of Califórnia Press, 1996, pp. 818-819.
HENRIC, Jacques – *La Peinture et Le Mal*. Paris : Exilis Éditeur, 2000.
MARIN, Louis – *To Destroy Painting* (tr. Mette Hjort). Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
PESSOA, Fernando – *Livro do Desassossego*. Porto: Assirio & Alvim, 2016.
PIZON, Pierre – *Le Rationalisme Dans la Peinture*. Paris: Dessain et Tolra, 1978.
STEINER, George – *Gramáticas da Criação* (tr. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvère – *The Accident of Art* (tr. Michael Taormina). Los Angeles: Semiotext(e), 2005.
WOLLHEIM, Richard – *Painting as an Art*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Referências genéricas de apoio:

ACTON, Mary – *Learning to Look at Paintings*. London: Routledge, 2009.

ADORNO, Theodor W. – *Experiência e Criação Artística: Paralipómenos à Teoria Estética* (tr. Artur Mourão). Lisboa: Edições 70, 2003.

AGAMBEN, Giorgio – *A Potência do Pensamento* (tr. António Guerreiro). Lisboa: Relógio D'Água, 2013.

ARMSTRONG, Philip; LISBON, Laura; MELVILLE, Stephen – *As Painting: Division and Displacement*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

BELL, Clive – *Arte* (tr. Rita Canas Mendes). Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BELL, Julian – *What is Painting? Representation and Modern Art*. London: Thames & Hudson, 1999.

BENJAMIN, Andrew – *Object Painting*. London: Academy Editions, 1994.

BOIS, Yve-Alain – *Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.

BOURRIAUD, Nicolas – *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

BURNETT, Ron – *How Images Think*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

BUSKIRK, Martha – *The contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

CARRERE, Alberto; SABORIT, José – *Retórica de la Pintura*, Madrid: Cátedra, 2000.

CHIRON, Eliane – *L'Ouvre en Procès, Croisements Dans L´art*. Paris: Publications de la Sourbone (CERAP), 1996.

DAIX, Pierre – L'Aveuglement Devant la Peinture, Paris : Gallimard, 1971.

DUVE, Thierry de – *Nominalisme Pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris: Minuit, 1984.

DUVE, Thierry de – *When Forms Become Attitude and Beyond: The Artist and the Academy*. South Hampton: University of South Hampton, 1994.

EBERLING, Knut (et al) – *Painting Pictures: Painting and Media in the Digital Age*. Wolfsburg: Distributed Art Pub Incorporated (catálogo), 2003.

ELKINS, James – *What Painting Is*. London: Routledge, 2000.

FOGLE, Douglas – *Painting at the Edge of the World*. Minneapolis: Walker Art Center (catálogo), 2001.

FOUCAULT, Michel – *O que É um Autor* (tr. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro). Lisboa: Nova Vega 2006.

FRIED, Michael – *Art and Objecthood: Essays and Reviews. (1961-1977)*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

GARDNER, Howard – *Art, mind, and brain: A Cognitive Approach To Creativity*. New York: Basic Books, 1982.

GODFREY, Tony (org.) – *Painting Today*. London: Phaidon Press Limited, 2009.

HARRIS**,** Jonathan (Ed.) – *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool: Liverpool University Press / Tate Liverpool (catálogo), 2003.

HARRISON, Charles; Wood, Paul (eds.) – *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge and Massachusetts: Blackwell, 2002.
HAUSER, Arnold – *Teorias da Arte* (tr. F. E. G. Quintanilha). Lisboa: Editorial Presença, 1988.
HEINICH, Nathalie – *Du Peintre à L'Artiste : Artisans et Académiciens a L'age Classique*. Paris: Minuit, 1993.
JOACHIMIDES, Christos – *New Spirit in Painting. The Catalogue of the Royal Academy Exhibition*, London: Weidenfeld Nicolson Illustrated, 1981.
MANDER; Karel Van – *Principe et Fondement de L'Art Noble et Libré de la Peinture*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
MARGOLIS, Joseph – *What, After All, Is a Work of Art?: Lectures in the Philosophy of Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999.
MARIN, Louis – *Opacité de la Peinture*. Paris: Usher, 1986.
MCKENA, Stephen – *The Pursuit of Painting*. Dublin: Irish Museum of Modern Art (catálogo), 1997.
MCEVILLEY, Thomas – *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
MONNOYER, Jean-Maurice – *Le Peintre et Son Démon Entretiens Avec Pierre Klossowski*. Paris: Flammarion, 1985.
PLEYNET, Marcelin – *L'Enseignement de la Peinture : Essais*. Paris: Editions du Seuil, 1971.
REHBERG, Vivian (org.) – *Urgent Painting*. Paris: Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris (catálogo), 2002.
SAATCHI, Gallery (ed.) – *The Triumph of Painting*. London: Jonathan Cape (catálogo), 2005.
SAATCHI, Gallery (ed.) – *The Triumph of Painting: Germania*. London: Jonathan Cape (catálogo), 2005.
SAATCHI, Gallery – *The Triumph of Painting: vol 3*. London: Jonathan Cape (catálogo), 2005.
SARDO, Delfim – *Pintura Redux: Desenvolvimentos na Última Década*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público, 2006.
SCHWABSKY, Barry (org.) – *Vitamin P: New Perspectives on Painting*. London: Phaidon, 2002.
SCHWABSKY, Barry (org.) – *Vitamin P2: New Perspectives on Painting*. London: Phaidon, 2011.
SEARL, Adrian – *Unbound: Possibilities in Painting*. London: Hayward Gallery (catálogo), 1994.
STOICHITA, Victor I. – *L'Instauration du Tableau*. Paris: Meridiens/Klincksieck, 1992.
TAN, Eugene (et al) – *Painting as Process: Re-evaluating Painting*. Singapore: LaSale-SIA (catálogo), 2004.
WALLIS, Brian (org.) – *Blasted Allegories: An Anthology of Artist Writings By Contemporary Artists*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.

WEINTRAUB, Linda – *Making Contemporary Art: How Today's Artists Think and Work*. London: Thames & Hudson, 2003.
WOLLHEIM, Richard – *Art And Its Objects: With Six Supplementary Essays*. Cambridge, New York: Cambridge University press, 1980.

LO PICTÓRICO Y LOS NUEVOS MEDIOS: TRANSFORMACIONES EN CUANTO A LA PINTURA EL SOPORTE Y EL CONTEXTO

~ Jose Francisco García ~

Investigador predoctoral en la Facultad de Bellas Artes perteneciente
a la Universidad de Vigo, España.
fl@framelado.com

Keywords: Pintura, transformacion, nuevos medios, tecnologización.

Abstract

Debido a la emergencia tecnológica que está experimentando la sociedad de nuestros días, las disciplinas tradicionales se ven afectadas por ésta en base a nuevas posibilidades, formas de hacer o transformaciones. Teniendo como punto de partida la pintura como disciplina y el contexto sociohistórico actual, íntimamente relacionado con lo tecnologico, en este artículo se abordan algunas de las transformaciones que han provocado en esta disciplina los nuevos medios: diversificando los formatos, soportes y la forma en que se concibe el acto pictórico, etc. Ocasionando esto, la disolución de las barreras físicas y entrando en entornos digitales donde la pintura se ve afectada por la tecnologización de la imagen y el espacio, tambien el uso de los nuevos medios y de este modo componiendo una serie de renovadas poéticas en base a lo digital y lo virtual.

Introducción

La tecnología ha sido a lo largo de la historia un factor de cambio. En lineas generales, se trata de la solución de un problema gracias al raciocinio que suponía una mejora en un determinado ámbito. Lo

tecnológico aporta a la sociedad en que se inscribe un cambio, que transformará ésta en mayor o menor medida. El desarrollo social se debe, en gran medida, a la solución de problemas que frenan su avance. Lo tecnológico, desde un punto de vista histórico, ha tenido una cadencia creciente. A más tiempo histórico, mayor ritmo tecnológico que redunda de forma exponencial en la tecnología futura, dotando a ésta de unos cimientos que como los de un edificio soportarán futuras soluciones.

El factor tecnológico supone un cambio, una modificación que si es viable persistirá en el tiempo de forma indeterminada. Cuando aquí hablo de tecnología, lo hago de forma muy generalizada, sólo para introducir las ideas de cambio y transformación que ocurren en un lapso de tiempo gracias a ésta. Me interesa también entender cómo ese cambio modula una determinada realidad. Lo que ésta era y en qué se ha convertido posteriormente. En este momento, hablando desde el presente, cuando se hace referencia a lo tecnológico se asocia en gran medida a la idea de lo digital, por ser ésta una tecnología presente en casi todas las demás. El icono de lo digital es lo que, desde mediados del siglo pasado, se conoce como computadora y que ha supuesto una verdadera revolución en el continuo histórico a partir, a grandes rasgos, de la segunda mitad del siglo XX.

A este panorama se ha tenido que ir adecuando la historia. Dicho de otra forma, todo lo que se conocía anteriormente, incluso aquello que a principios del siglo XX era nuevo. En una intención de centrar mi discurso en el ámbito de la imagen, pondré como ejemplo la fotografía, el cine y la televisión. Éstos han ido por convergencia con lo digital transformándose y dando lugar a los nuevos medios en deferencia a aquellos viejos centrados en lo analógico que se quedaban atrás.

La pintura acompaña al hombre desde la noche de los tiempos. Desde las profundidades de las cuevas ha sido una herramienta que se ha ido adaptando a distintas necesidades de representación del hombre. Sobre ella han recaído también mejoras tecnológicas propias que van desde el

aspecto químico hasta una mayor racionalización de la representación gracias a la invención, en su momento, de la perspectiva. Otros muchos cambios han operado a lo largo de la historia sobre lo pictórico.

En este artículo me interrogo sobre cómo la pintura en el plano artístico se ve empujada a la modificación de sus características tradicionales, académicas si queremos decir, en el choque con los nuevos medios digitales a los que antes he aludido y cómo de esa colisión surgen nuevas poéticas pictóricas que desplazan o conviven con las precedentes. Para estructurar este artículo y hacerlo además de forma sintética, me centraré en tres conceptos propios de esta modalidad artística como son la pintura en sí misma, su soporte y el contexto.

1. La pintura

En este caso voy a usar el término pintura, no en alusión a una disciplina sino a la materia coloreada que ésta usa a fin de lograr los resultados pictóricos pretendidos gracias a una técnica concreta. Cuando anteriormente hablamos de tecnología, ésta también fue aplicada al descubrimiento o elaboración de nuevas sustancias pigmentarias. Estas innovaciones también afectaron a los pigmentos. A la escasa paleta formada de pigmentos orgánicos o minerales que se manejaba en la Prehistoria, como carbón u óxidos de hierro, se le fueron uniendo con el tiempo otros de origen natural de diversa procedencia. Caros, difíciles de adquirir y cuyas recetas para su producción se guardaban con celo. Debido a las revolución industrial y cientifica la paleta del artista pudo ampliarse con colores sintéticos, en gran medida gracias a la química. Esto ha ocurrido hasta el presente por parte de la industria del color para aportar soluciones no sólo al campo del arte, que goza de una amplia gama cromática de productos, sino también a las industrias del color. En pleno siglo XXI, damos por hecho que cualquier color que imaginemos para el arte podremos conseguirlo y así es. De todos modos, en el plano tecnológico se producen nuevos colores hoy en día al igual que ocurría en el siglo XVI.

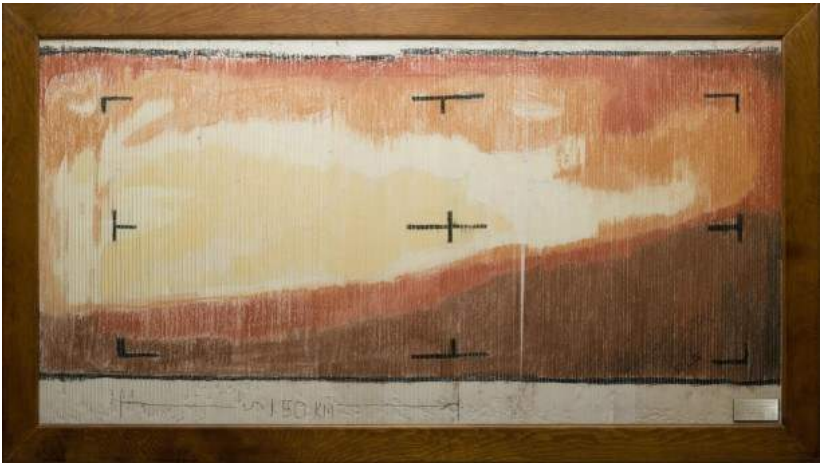


Fig. 1. Imagen del planeta marte tomada en 1965 por la sonda Mariner 4.
Fig. 2. Fragmento ampliado de la imagen anterior.

Estos son de gran exclusividad y con patentes que protegen su comercialización. Este es el caso del negro *Vantablack,* desarrollado por la empresa inglesa *Surrey NanoSystems. S*e trata de algo así como el azul lapislázuli de nuestra época. Un pigmento de color que presume de ser el negro más negro absorbiendo un 99,96% de la luz incidente. Cumple otros requisitos históricos de los pigmentos como el de ser muy escaso y sólo disponible para unos pocos. Esta realidad que cuento alude a la capacidad de una empresa para desarrollar un producto con unas características únicas y que, en principio, no estaría relacionado con el campo artístico sino el empresarial o el tecnológico pero eso cambia cuando conocemos que Anish Kapoor ha comprado en exclusiva los derechos del pigmento pigmento(García Vega, Miguel Ángel, 2016).

Éste pasaría de ser usado por la industria espacial la artística de la mano de *Kapoor* exclusivamente. Y es que este pigmento tecnológico no lo es menos que aquellos que se usaban en el siglo XV. Pero desde mediados del siglo pasado el pigmento ha venido siendo sustituido. No me refiero a que un color haya sido sustituido por otro, sino que la materialidad de ese color ha sido sustituida por un código binario, unos y ceros ordenados. Se trata de dígitos, la base de lo digital y de la consiguiente revolución. La imagen ha pasado de ser pigmentaria a química y ahora es una cifra. Una imagen se puede expresar numéricamente. Todos sabemos cómo codifica una imagen una cámara digital. En la fotografía se ve la primera imagen tomada de Marte.

Se trata de datos que los científicos han ido coloreando según una asignación cromática previa y tenemos quizá la primera imagen digital. En este caso, el color sigue siendo pigmentario pero delimitado por una computadora. Este es el preámbulo de *software* que nos ofrecen la posibilidad de pintar, sin pintura, con luz y a través de una plataforma lógica. En este sentido, podemos citar la obra de *David Hockney,* que usa un dispositivo IPAD sensitivo al tacto con el software,adobe fotoshop y un stylus para crear sus trabajos digitales (Perkins, Cory, 2013). para generar parte de las 50 obras que componen la exposición. *Llegada de la primavera a Woldgate*, que acogió la Royal Academy en el año 2012. En

este conjunto de obras se observa la disolución de lo físico y la hibridación de poéticas a medio camino entre la tradición pictórica y la emergencia tecnológico-digital de hoy en día.

2. El soporte

La pintura siempre ha ido unida al concepto de soporte por una cuestión física y éste se ha asociado en infinidad de ocasiones a la idea de hacia otra realidad que es la del cuadro. En el imaginario colectivo podría decirse que la figura de espejo y ventana son similares. Ambos nos muestran un mundo tras de sí diferente del mundo real, como el mundo onírico de los surrealistas. El nacimiento de la fotografía, el cine, la televisión o la pantalla de ordenador tienen cierta similitud con la ventana o el cuadro al tratarse de un plano donde se representan u ocurren cosas. Cuando uso la palabra ocurrir, no me refiero solamente a movimiento, me refiero a un contenido. dotado o no de movimiento.

La pantalla de ordenador, su *interface*, son paradigmáticas. *Alan Turing* explicaba que una computadora es capaz de simular cualquier máquina. Por lo tanto, como hemos visto en el apartado anterior, puede convertirse en una paleta de arte y un lienzo para *Hockney*. Si nos centramos en la parte *hardware* del ordenador llamado pantalla, ésta puede y, en muchas ocasiones se hace, ser colgada en la pared, como un cuadro y al igual que éste ser objeto de observación por algún espectador. Los usos de esta pantalla colgada pueden ser variables. Entre ellos, por supuesto caben los estéticos. Podemos mencionar en este caso la obra de *Julian Opie* que suele presentar una figura humana muy sintética moviéndose en una pantalla colgada en la pared. Esto nos lleva a preguntarnos en cómo la pintura tradicionalmente se asocia al tiempo detenido, al igual que la fotografía, aunque trabajos modernos de autores como *Marcel Duchamp* han elaborado la pintura en este sentido, mostrando el tiempo en su representación. Por ejemplo, la obra *Desnudo bajando una escalera* (1912) no capta una figura estática sino una figura-tiempo en el sentido de las obras de *Opie*. En este caso, el ordenador, ese procesador necesario para mostrar la imagen por medio

de la pantalla haciendo un paralelismo con la frase de Turing, es también capaz de ser cuadro, o soporte de pintura luz. La obra de *Daniel Rocin* presenta la misma hibridación tecnológica.

Por medio de un ordenador convierte el cuadro en espejo. Se trata de una serie de piezas en las que el espectador no ve, sino que se ve a sí mismo y el espacio que le rodea. El cuadro, gracias a una serie de cámaras y sensores debidamente organizadas por un cerebro informático es capaz de crear una imagen en tiempo real de lo que tiene en frente, que es un mero juego para reivindicar el soporte cambiante como formador de imágenes. La obra de *Rozin* perteneciente a la serie espejos va un paso más allá. No sólo se limita a representar una escena como ocurriría en una pintura tradicional, sino que gracias a un complicado engranaje tecnológico rompe las reglas tradicionales de la representación, haciendo que el soporte forme parte de la representación en el tiempo real del espectador.

3. El contexto

En este apartado no me referiré a un contexto desde el punto de vista historicista, sino al contexto en que se inscribe la nueva pintura en su cruce con las nuevas tecnologías. Si bien las obras citadas en anteriores líneas pudieran ser exhibidas en un espacio museístico al uso, la sociedad hipertecnologizada en la que vivimos podría situarlas también en un entorno virtual, en el llamado ciberespacio que hace posible entre otras la denominada red de redes que es Internet. En la red encontramos diversas propuestas museísticas *on-line*. Museos como el *Louvre*, el Dalí o el dedicado a Sorolla pueden verse de forma virtual gracias a un *interface*. Omitiendo de esta forma el espacio entre el espectador y la obra, ganando esta accesibilidad al público pero desprovisto de todo aura por la imposibilidad de la percepción *in situ*. Se trata en estos casos de saltar las barreras geográficas, temporales e incluso económicas y a través de internet posibilitar una experiencia museográfica 2.0 a los espectadores aprovechando las posibilidades de la red.

Fig. 3. Pieza de la serie *Mirrors de Daniel Rozin* en el museo de Israel.

Desde la aparición de los primeros juegos electronicos en la década de los sesenta, que pasarían a ser conocidos como videojuegos la posibilidad de interacción con un plano electronico, con un entorno virtual fue creciendo en posibilidades hasta los denominados *MMORPG*.(1) "Más allá de la consideración de los videojuegos comerciales como productos artísticos o como creatividad (…) la relación entre arte y videojuegos ha sido un tema recurrente" (Martín Prada,Juan,2015). Las posibilidades de esta plataformas disponibles desarrollan no sólo la idea anterior de interacción con lo virtual sino que van más allá permitiendo e incentivando habitar este plano digital.

En este sentido, Internet ha permitido la creación de entornos inmersivos, y persistentes en línea los llamados metaversos. Se trata de espacios digitales en los que por medio de un avatar, nuestro *alter-ego*, puede moverse en estos entornos y acudir a espacios como el *Louvre Museum* situado en la plataforma *Second Life*. Allí podemos acceder a un espacio virtual en el que todo lo que existe tiene esta característica de intangibilidad. En esta plataforma existe una serie de artistas que trabajan desde, con y para *Second Life*. Esto implica que sus obras, en mucha ocasiones pictóricas, son digitales, intangibles, que existen sólo en base a un soporte lógico albergadas en un museo de similares características.

El contexto de *Second Life* es paradigmático ya que supone emular la realidad que siempre actúa como referente pero esta vez en clave de unos y ceros. En definitiva es un ecosistema electrónico con una serie de prácticas propias en cuanto a creación artística se refiere. En lo que a la pintura atañe, tanto la creación como la exhibición participan de las posibilidades del medio que poco tienen que ver con las características del mundo real. En este "juego" se puede explorar la pintura en clave digital. Modificar no sólo las figuras, los colores o los trazos del artista. Al ser un contexto lógico que responde a una programación, jugando con el código de esta podemos variar el comportamiento de dicha pintura, en definitiva del resultado pictórico tanto como queramos o nos permita nuestro conocimiento a la hora de modificar estos

entornos digitales. Esto abre nuevos supuestos en el campo de la pintura, nuevas exploraciones del medio escapando por ejemplo a las leyes de la física presentes en nuestra cotidianeidad real

Conclusiones

-La tecnología supone cambios, evoluciones que se han dado a lo largo de la historia. El entorno de lo pictórico ha sufrido cambios propios y se ha visto afectado por cambios externos como pudieron haber sido la revolucion industrial o cientifica y últimamente la revolución digital y de los nuevos medios que han cambiado significativamente aspectos tradicionales en lo que a pintura se refiere.

-La industria crea nuevos materiales que se integran en el contexto pictórico, pero éste ya es capaz de usar medios de distinta naturaleza como es el color Luz. Esto hace que la pintura tome una nueva dimensión digital, construida con unos y ceros y procesada por un ordenador. Todo ello modifica el acto pictórico tradicional y nos da la posibilidad de tener copias exactas en diferentes formatos tanto físicos como digitales.

-El soporte estático del lienzo o el papel parece mutar con la llegada de lo medios de masas. El paradigma de la pantalla dirigida por una computadora hace que el soporte-pantalla añada a la pintura tradicional además de un aspecto cromático y formal a base de luz, un componente temporal, incluso en tiempo real que no era posible en épocas anteriores. Esto crea poéticas pictorico-cinéticas novedosas en cuanto al tiempo de acción.

-La realidad de los entornos virtuales modifica la idea que tradicionalmente se tiene de espacio de contemplación de la pintura. Por una parte, puede ser una reproducción del espacio real donde se inscribe la pintura. Es decir, la pintura y sus espacios reales son reproducidos en un entorno digital. Por otra parte, la versatilidad de lo entornos virtuales posibilita a su vez mundos inmersivos que funcionan

de forma muy parecida al real aunque no lo sean, posibilitando la práctica pictórica así como su exhibición, ambas con unas particularidades propias de un entorno electrónico que las hace posibles y claramente diferenciables de la pintura tradicional a diferentes niveles.

Notas

1. Se refiere a videojuegos de rol multijugador masivos en línea traducido del inglés *Massively multiplayer online role-playing games (MMORPGs).*

Referencias

BELL, Julian. (2001). ¿Qué es la pintura?. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

García Vega, Miguel Ángel. (2016). Anish Kapoor compra el negro más negro del mundo. Madrid: *El País*.http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2016/03/anish-kapoor-se-queda-con-el-negro-mas-negro-del-mundo.html

GUBERN, Román. (2007). Del bisonte a la realidad virtual. Barcelona: Anagrama.

MARTÍN PRADA, Juan. (2015). Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales. Madrid: Akal

MALDONADO, Tomás. (1999). Lo real y lo virtual. Barcelona: Gedisa.

MARCHÁN, Simón(compilador). (2006). Real / Virtual en la estética y la teoría de las artes. Barcelona: Paidós.

PERKINS, Cory. (2013). How David Hockney Became the World's Foremost iPad Painter. San Francisco: Wired. https://www.wired.com/2013/11/hockney/

RAMIREZ, Juan Antonio. (2004). Medios de masas e historia del arte. Madrid: 2004.

LA CONDICIÓN DE LA PINTURA Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

~ Juan Carlos Meana y Damiao Mario Teixera Matos ~

Universidad de Vigo, Departamento de Pintura, España
jcmeana@uvigo.es, matos.damiao@gmail.com

Keywords: Pintura digital, capitalismo artístico, fragmentos del espacio pictórico, Luís Gordillo, Pedro Calapez.

Abstract

La pintura se ha visto influenciada por dispositivos tecnológicos que han transformado en buena parte su naturaleza. Ofrecemos un análisis y dos ejemplos de pinturas en donde ha cambiado la concepción misma del cuadro como pintura. Sin embargo, las condiciones propias del ejercicio de la pintura y su naturaleza tienen una razón de ser en el momento actual, desde su reducto minoritario, frente a los dispositivos masivos de la imagen tecnológica que ofrecen una estetización propia del diseño y de la imagen flujo en el tiempo. Recurrimos al ejemplo de prácticas pictóricas que se sitúan, como condición de nuestro tiempo, en el proceso de hibridación entre pintura y la utilización de recursos, formales y tecnológicos, como son la fragmentación y la incorporación de nuevas tecnologías en el proceso pictórico.

A título de ejemplo, Pedro Calapez crea algunas obras en ordenador y después hace las respectivas pinturas en soportes variados. Estas obras son posteriormente presentados como una fragmentación cuya característica es una separación física entre cada uno de los soportes. En el segundo caso, la pintura de Gordillo parte de un dibujo, tratado digitalmente, pasándolo entonces a la tela, y actuando después sobre ella con la pintura. Este es un proceso mixto que incorpora a la tela, tanto el material digitalizado, como la pintura.

1. Introducción

La seducción de las nuevas tecnologías relacionadas con la imagen nos crea la sensación de pertenecer a un tiempo actual en tanto en cuanto son instrumentos de nuestro tiempo que han permitido una experimentación acelerada, una circulación y democratización en el uso de la imagen. Si este proceso de expansión de la imagen se ha extendido a todos los ámbitos, es en parte debido a los procesos de estetización desarrollados desde el diseño de productos y marcas [1]. Se ha producido una desconexión con la realidad física, natural, agreste, impredecible y accidental que tiene que ver con la toma de decisiones inmediatas, con la capacidad de respuesta y con lo que es trascendente, más allá de los procesos de inmediatez del consumo hedonista de la imagen. Esta falta de conexión con la realidad contribuye a una desidentificación del individuo con su realidad y a crear otra que se desarrolla por exceso de "positividad" [2], al producirse por una sobreabundancia de la identificación del Yo que acaba produciendo un colapso, una despersonalización.

La relación de nuestra sociedad con la imagen ha cambiado porque se ha abierto el espacio de la imagen en todas las direcciones y esto ha hecho que cambie la frontalidad, es decir la identificación del sujeto espectador con la imagen y su capacidad simbólica. A su vez, es evidente que esta extensión ha producido una inclusión de lo temporal, de manera que ya la imagen ha quedado asociada al movimiento, a lo cambiante, a lo expresivo, a la secuencia interminable (red, tejido, espacio abierto). De esta manera el espectador ha quedado expulsado como sujeto, formando parte, junto a la realidad, de una exterioridad.

Todo es información, extensiones en red, circulación. La consecuencia inmediata de ello es que la primacía de estas características ha supuesto una suplantación de la realidad, y también del propio hombre, por la imagen, muchas veces espectacular y exagerada.

2. Consciencia del sujeto pintor

Hablar de la frontalidad de la pintura es tener presente la que radica en su naturaleza misma, se trata de un espacio limitado realizado con la intención de que permanezca estable en el tiempo, algo que roza lo maldito en nuestra sociedad de las TIC. La pintura requiere tiempo, un tiempo de observación detallado y sensible, no exento de un abandono, un cierto desarme del Yo, de un retardo pretendido que haga de la contemplación una actividad lenta y casi militante. La permanencia en el silencio y lo estático no es tarea fácil y requiere una voluntad previa en el modo de participación. Es lo que Han [3] determina como cansancio parafraseando a P. Handke, diferenciando lo que es el cansancio de la sociedad del rendimiento, que no construye si no que es un cansancio que aísla y divide, separa y atormenta; de lo que es un cansancio de mirada larga y pausada, donde la determinación deja paso a un sosiego [4].

En relación a estos condicionantes de la sociedad actual para con la imagen pensamos que el papel de quien practica la pintura ha de ser muy consciente en el sentido de abordar estas prácticas desde posicionamientos artísticos muy vigilantes con los procesos de uso del diseño y la estetización propia de los productos de consumo y de su imagen de marca en el capitalismo artístico [5].

En consecuencia, la pintura ha de dar respuesta a estas necesidades de su tiempo desde la incorporación de procesos que tengan que ver con el uso de la tecnología de la imagen pero sin perder su conexión con lo real, con la rudeza y materialidad de un hacer que tiene que ver fundamentalmente con lo material y con lo manual.

3. Los recursos digitales y la fragmentación pictórica

Los avances tecnológicos proporcionan nuevos desarrollos para el arte, en particular, con la aplicación de productos digitales para la pintura. Esta iniciativa surgió de ingenieros y matemáticos que pusieron su

creatividad al servicio de la producción gráfica y el diseño. Con la producción de algoritmos diseñados para este propósito los resultados fueron impresos en impresoras de chorro de tinta. El artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), uno de los principales referentes de la Bauhaus, se propuso el uso de herramientas técnicas para lograr la convergencia entre las artes: la arquitectura, el cine, la fotografía, el arte y el diseño. La idea central era crear una interrelación entre disciplinas, no es excluyente y en consecuencia, de la interacción entre las artes y entre estas y las diferentes técnicas que se puedan emplear.

El conceptualismo, latente en todas las expresiones artísticas, impone el uso de nuevos instrumentos. Deja de haber pintura como materia - ahora actualizada con nuevas técnicas - y pasa a ser un tipo de pintura virtual, que deja de lado la pintura y pinceles, aunque imitará las imágenes mediante reproducciones. De hecho, en las últimas décadas se ha establecido el uso artístico de la informática. El ordenador y sus aplicaciones con las imágenes es un instrumento ambiguo por excelencia, permite superar los parámetros espacio-temporales normales, explorando todos los campos del conocimiento humano y obtener a través de las prótesis apropiadas espacios irreales cuya dimensionalidad nos permite capturar y tener (si está equipado con sensores apropiados) experiencias olfativas y táctiles ficticias.

Los medios tecnológicos y de comunicación modernos son un nuevo campo de batalla para la competencia entre la base de datos y la narración. El ordenador digital se estableció como el medio perfecto para la base de datos. La dinámica que se produce entre la base de datos y la narración no es única para los nuevos medios. La relación entre la estructura de una imagen digital y las lenguas de la cultura visual contemporánea se caracteriza por el mismo impulso. Una imagen digital, ya que se define por todo el software informático, consiste en un conjunto de capas interdependientes, cada una de las cuales contiene elementos visuales específicos. A lo largo del proceso de producción, artistas y diseñadores manipulan cada capa por separado eliminando algunos y procurando la creación de otros. El mantenimiento de cada

Fig. 1. Pedro Calapez, Foto de taller, 2014.
Fig. 2. Luis Gordillo, Cirugía esquimal, 2006.

elemento como una capa independiente permite cambiar el contenido y la composición de la imagen en cualquier momento, borrar un fondo, reemplazar una persona por otra, desenfocar un objeto, y así sucesivamente [6].

En la era del ordenador, la base de datos se convierte en el centro del proceso creativo. También la pintura contemporánea se ha apropiado de lo digital. El pixel es considerado, teniendo en cuenta dos aspectos principales: un fragmento de tipo digital con una unidad de información, y un constituyente en la área de la imagen con articulaciones con pintura. Con el avance tecnológico en términos de tecnología de la información, el arte, ha ganado nuevos desarrollos, incluyendo la implementación de productos digitales para la pintura. Fotografía, gráficos 3D, diseñados por un ordenador y las imágenes digitales en general, pueden estallar en un campo donde cada artista muestra sus propuestas que se pueden abrir desde la realidad tangible a la virtual. Posiblemente en el futuro ya no existirán formas puras, porque hoy la pintura está impregnada por la influencia de la estética creada con un ordenador.

Vemos el ejemplo de dos artistas que tienen en cuenta en sus creaciones los cambios experimentados en el lenguaje de la pintura. Para ello nos fijamos en dos aspectos reiterativos de la imagen actual: el uso de las TIC en los procesos de creación de imágenes y la fragmentación como uno de los condicionantes no sólo de la creación, sino también de la forma de percibir actual.

Pedro Calapez en algunas de sus producciones, utiliza en su fase creativa, medios electrónicos. A continuación, invierte su producto hacia soportes tradicionales.

"No sé cómo incorporo lo que cada día observo en mi trabajo con la máquina y el trabajo con la mano" (Calapez, 2006, p. 12). Calapez admite que piensa que para el pintor todos los sistemas se vuelven compatibles en su mirada y lo que aparece en la pantalla, en papel o en

la tela o en cualquier otro soporte, hará que se desencadene y desarrolle un proceso creativo único (...) el equipo añade puntos de vista que hacen que ya no se pueden ignorar (...) las computadoras hacen ciencia, los hombres hacen arte "[7] (Fig.:1).

Un ejemplo de la fragmentación de recursos y el uso de los sistemas informáticos para su aplicación es la obra de Luis Gordillo.
En diferentes situaciones Luis Gordillo utiliza procedimientos basados en la fragmentación. Para lograr sus propósitos, a menudo recurre al desdoblamiento de la imagen. Cuenta actualmente con imágenes escaneada, fotografías, que el mismo tiempo que la pintura están presentes al mismo en las obras mas recientes.

Éste parte de los componentes expresivos iniciales: diseños de células pictóricas y pequeñas pinturas. En esta secuencia realiza fotografías que transforma y replantea en el ordenador. Gordillo, en la etapa siguiente, hace una nueva reformulación, cortando y pegando elementos y componentes. Por último, sobre estas nuevas impresiones pictóricas, el artista interviene con pintura acrílica.

La pintura Gordillo lleva a buscar nuevas vías de expresión y la introducción de las nuevas tecnologías digitales resultantes en una variedad formal. En el trabajo "Cirugía esquimal" Luis Gordillo, realiza una pintura acrílica en una lona y utiliza la impresión y collage digital sobre lienzo de plástico micro-perforado.

Saca partido a la digitalización de la imagen en el sentido de la repetición, la multiplicación de las figuras, la creación de fragmentos y la superposición de imágenes como el caso de las obras "Cirugía Esquimal" (Fig.:2) y "Aquí y ahora"(Fig.:3).

Son obras que se retroalimentan del contacto de unas con otras, en un continuo casi eterno, con base en la impresión digital. Las variaciones de formatos y técnicas originan miradas heterogéneas que crean campos irónicas y dramáticas [8].

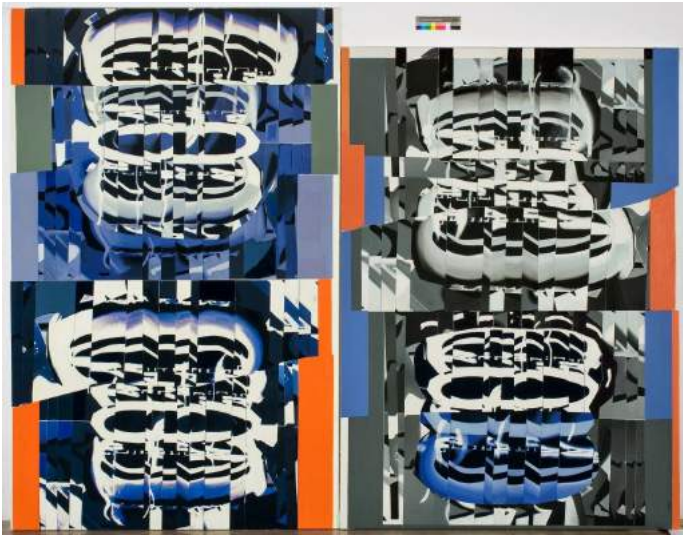


Fig. 3. Luis Gordillo, Aqui y ahora, 2010.
Fig. 4. Luis Gordillo, Paisajes paralelos, 2015.

En el caso de las “Paisajes de trabajo paralelos” de 2015 (Fig.4), que se presentan en la exposición "Tancercatanlejos" en la Galería Marlborough de Madrid, Luis Gordillo presenta la obra que consiste en un conjunto de fragmentos utilizando pintura acrílica sobre lienzo con una base de impresión digital. Se añade otro conjunto de fragmentos en forma de cinco fotografías. Son obras llenas de tensiones que Luis Gordillo aprovecha en una amalgama de recursos plásticos [9].

Luis Gordillo se sirve de la fragmentación para potenciar sus propósitos y las sorpresas que quiere ofrecer al espectador, aglutinando temas como a libertad, la concentración, la entropía, la seriación, la evolución de motivos ente otros.

En estas obras la fragmentación de la imagen tiene un lugar destacado, tanto en términos de fragmentación con características visuales o la fragmentación de la naturaleza física. Las capas de imagen se pueden producir de forma digital. El punto de partida, pasa a través de dibujos, bocetos, células pictóricas, imágenes pequeñas, siendo fotografiado, digitalizado y, posteriormente, se coloca en soportes de diverso tipo. Así, la intervención del ordenador en la pintura puede ocurrir a través de collage digital. Puede repetir, multiplicar, cortar, superponer y deformar, creando perspectivas, desarrollos y producciones basadas en fragmentos.

En estas obras la fragmentación de la imagen tiene un lugar destacado, tanto en términos de fragmentación con características visuales o la fragmentación de la naturaleza física. Las capas de imagen se pueden producir de forma digital. El punto de partida, pasa a través de dibujos, bocetos, células pictóricas, imágenes pequeñas, siendo fotografiado, digitalizado, y se coloca en soportes de diverso tipo. Así, la intervención del ordenador en la pintura puede ocurrir a través de collage digital. Puede repetir, multiplicar, cortar, superponer y deformar, creando perspectivas, desarrollos y producciones basadas en fragmentos.

Conclusión: Condiciones de la pintura

El estatismo de la pintura y su condición de imagen fija implica una lentitud de la mirada muy distinta a la de la imagen luz de los medios digitales. La superproducción de imágenes en la sociedad actual nos ha hecho inmunes. El gran problema es que ya no sabemos distinguir en la imagen de la experiencia de la duración. La experiencia es temporal, exige una entrega "el sujeto de la experiencia nunca es el mismo. Habita la transición entre pasado y futuro"[10].

La pintura es opaca porque en parte tiene que ver con la ceguera, es un ir desvelando la imagen, haciéndola visible [11]. La imagen estática, impropia de nuestro tiempo, requiere un tiempo de dedicación, una participación de lo visible en busca de la trascendencia, de lo solemne o ejemplar, abre otro tipo de espacio de expansión, un espacio que nos predispone para conectar con lo no visible, en un acto de dejar abierta la experiencia artística para que se produzca el encuentro con la imagen [12], con lo que aflora sin ser pretendido. Esta es la experiencia estética de la imagen que resiste al paso de la imagen flujo, a la narrativa de lo cotidiano y lo obvio, a la confusión de la realidad con la imagen.

Relacionado con ella, vemos que la atemporalidad de la pintura (trascendencia, capacidad simbólica) es un rasgo esencial, eje de su condición simbólica capaz de albergar los resortes que activan su visibilidad y la propia mirada de quien la contempla. La atemporalidad a la que nos referimos es un tiempo en suspensión, en retardo, nada que ver con el tiempo biológico ni con el tiempo que transcurre en las redes tecnológicas. La atemporalidad de la pintura exige la complicidad de quien busca en ella un resorte para la identidad. La pintura ha de ser capaz de suspender en su imagen el tiempo, no solo del relato que nos puede ofrecer sino de la realidad externa cambiante. Hay en ella un tiempo, el de la incertidumbre, con el que juega el pintor. La imagen externa a la pintura, en su flujo, es puro cambio, nos arroja al vértigo imparable e insaciable de la realidad cambiante. La duda como forma de

pensamiento que se prodiga en la contemplación, todo ello frente al cálculo y el pensamiento lineal.

La pintura en nuestros días implica una actitud militante porque está fuera del flujo de la imagen digital. En tanto en cuanto resistencia, reclama una unidad presente entre la pintura de la superficie del soporte y la presencia de un sujeto que contempla activamente, experimentando una transformación sensible. Uno de los objetivos de la pintura es enseñar a mirar con calma, paciencia y detalle, para ir dejando que las cosas se acerquen al ojo, es decir "educar el ojo para una profunda y contemplativa atención, para una mirada larga y profunda"[13].

Notas

1. Lipovetsky, G. y Serroy, J.: La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico, Anagrama, Barcelona (2015)
2. Han, B. Ch.: La sociedad del cansancio, pp 17--23, Herder, Barcelona (2012)
3. Han, B. Ch.: La sociedad del cansancio, Ibid. pp.72-73
4. Han, B. Ch.: La sociedad del cansancio, Ibid. p. 78
5. Lipovetsky, G y Serroy, J. : op. cit.
6. Manovich, L.: El leguaje de los nuevos medios de comunicación. Paidós Ibérica, Barcelona (2005)
7. Calapez, P.: BAND. Pedro Calapez. Catálogo. p. 12, Galeria SCQ. Santiago de Compostela (2006)
8. Rodríguez, A.: Tancercatanlejos. Luis Gordillo. Galeria Marlrough. Nota de prensa (2015). Recuperado http://www.galeriamarlborough.com/docs/prensa/Gordillo-MMA-2015.pdf
9. Rodríguez, A.: Ibid.
10. Han, B.Ch.: El aroma del tiempo, p.19, Herder, Barcelona (2015)
11. Meana, J.C. : La ausencia necesaria, p.79, Dauro, Granada (2015)
12. Martín, S.: Estética del aparecer, Katz, Madrid (2011)
13. Han, B.Ch.: La sociedad del cansancio, op. cit., p.53

PAINTING AS RESEARCH

~ Kukka Paavilainen ~

University of the Arts Helsinki, Academy of Fine Arts, Department of Doctoral Studies, Helsinki, Finland
kukka.paavilainen@uniarts.fi
www.kukka-art.com

Keywords. Practice-led Research, Painting as Research, Writing about ones own art pieces, Two Positions of the Writer: The Creator and the Analyzer.

Abstract

Through painting eight paintings I have come to understand the following: A visual artist should not write about his or her works from a third person's point of view. It feels uncomfortable, unnatural and nearly insane. Instead an artist should write from two different positions: one from the creator's point of view and the other from an analytical perspective. It is not wise to mix these two.

First I will go through some concepts I have formulated through painting. They are useful in my thinking and writing about paintings. Then I will talk about writing about the creation process. In the end I present my experience of writing from two different perspectives and also the feedback I got concerning research using visual perception in the field of art history.

For the conclution, I don't have a finished text yet, only a dream to be fulfilled. From a painter's point of view it is a crazy task to demand one to write from a third person's position. That leads us to quasi-objective angle, which has a little to do with any kind of truth. Such should have nothing to do with research. We should not mix the two positions possible for an artist.

1. Introduction

As a contemporary painter making research in the field of painting I think that a lot of basic needs for making research are lacking. First of all we need more words. We need a new kind of way to talk about painting. And we need to learn to talk about the visual perception a painter works with all the time. In my presentation I will focus on one outcome of my becoming dissertation. That means the two positions of an artist when talking and writing about his or her own works.

2. Painting as Research

2.1. The Glass and the Screen

I started to paint my last painting serie in 2012. I started from zero by cleaning my studio. I found two old canvases. I cut them and stretched them to smaller format. I marked an area with a tape on one of them. I painted a thin transparent white color layer over that area. A little painting was born (79,5 x 76 cm). I named it *The Glass*.

The other old canvas I stretched to format 81,5 x 65,5 cm. I taped again the area to be painted and painted a thick white oil color layer. I realized, I was watching at a screen. I named the piece *The Screen*.

I had painted a screen which stood alone in front of a green background. A particular screen came into my mind. Many years ago I had seen a huge movie screen standing alone in the middle of a green park in Berlin, Germany.

2.2. The Reflection and the Projection

I painted a light transparent blue layer on top of my screen. And after it a light transparent yellow layer on top of that blue layer. I saw a reflection of green light coming to my screen from somewhere outside the screen. I saw a reflecting surface.

I understood that both a glass and a screen can function as a room divider: sight and light can pass a glass but they stop on a screen. The screen has the ability to capture light and show it on its surface as a reflection.

How about the sight then? Does the screen stop and capture the sight as well? The reflection of light is not a still picture, it moves. The moving light gives more information to the eye. It captures our interest.

A movie screen has the ability to show a projection on its surface. The projection comes from outside the screen. We cannot see the light source on the screen. The projection moves, perharps, and we keep looking at it. It captures our sight.

2.3. The Layer of color as a Room Divider and as a Screen

By painting these two little paintings I realized that a layer of color can act in two ways: as a room divider and as a screen. It depends of the qualities of the color layer. That is the thickness or thinness of the color layer and also the transparency of the color layer. That means the mixture of painting medium and the transparency or opacity of the pigment itself. This notion of the function of the color layer was my very first research outcome.

I painted this diptych in the same year as the little ones, but it took me as long as four years to understand what kind of information was there hidden in my painting. This painting is two meters high and four and half meters wide. I wanted to have both the glass and the screen in the same painting. I painted a thin transparent white color layer on the left hand side and two thick white oil color layers on top of each other on the right hand side.

On the glass (on the left) I painted transparent stripes with the help of tape again. I used only three colors: magenta (red), cyan (blue) and yellow. On the right hand side, on the screen, I painted these same

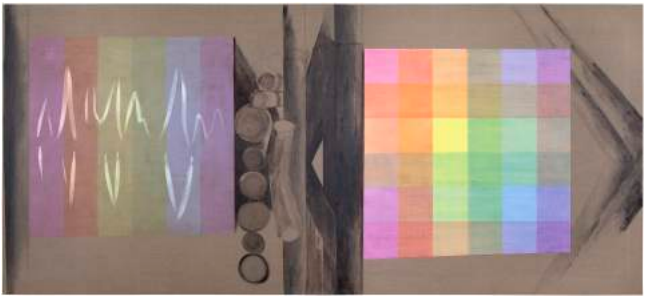


Fig. 1. Kukka_Paavilainen_The Screen_2012_81,5x65,5cm_oil_on_linen
Fig. 2. Kukka_Paavilainen_The_Challenge_2012_200x440cm_oil_on_linen

stripes first in vertical direction as they are on the glass. After that I painted the same stripes in horizontal direction. What came out, was the refraction of white light and its dispersion into the spectrum. I was standing in the middle of all the colors of rainbow. The projection of the light on my screen was too heavy to look at. I felt blind.

After that I painted the wooden stocks with black oil color. I wanted to get the feeling of drawing with charcoal. And I wanted to reach the feeling of a movement towards right edge of the painting and out of it. Right after the painting was ready, I named it *The Challenge*. Though it was finished and ready, I was unsure with it. Only after I had had it twice in an exhibition and had seen it from a longer distance than what I can in my studio, I understood what it was saying. My interpretation goes like this: On the left we see a light coming from left, going through an obstacle and dispersing into the spectrum. On the right we cannot see much, there is so much light everywhere. We are blind, bathing in the light.

When I paint, I feel blind. But I don't see light, I am in the darkness. I try to find my way through the darkness eather with a brush or with my pale hands, painting my huge rough canvas. When I'm done, I take a few steps away from my canvas and I SEE. I see a painting. I see a three-dimensional space on my flat canvas. I see exact perspective or wild and free marks of gestures done in the darkness. I don't understand how all that has come to my canvas.

2.4. The Two Positions of the Viewer

In *The Challenge* we see two different kind of positions of the viewer of the painting. On the left side we are watching analytically. We are analyzing what we see. On the right hand side we cannot see much, we are in the middle of something and too close to it to be able to analyze it. We are in the middle of a creation process. In order to be able to analyze, we need to get some distance. But then we are already out of

the moment of creation. This notion of the two positions was my research outcome number four.

An artist can have both of these positions. He or she can stand in the middle of the creation process and also later watch the art piece analytically. An artist can be both the creator and the analyzer (the critic, the researcher).

3. Writing about the Creation Process

3.1. Artist's Voice is Missing

I have been teaching writing to painters who need advice concerning their written part of their master's degree. That means both documentation of their final pieces and contextualisation of their own practise. The first problem I always meet is a strong belief that they need to write "objectively". What can "objectivity" mean when we are talking about ones own pieces? I don't understand.

But I do understand that this problem comes from the current contemporary art world. We artists are so used to listen to critics and theoreticians talking and writing about art pieces that we take that kind of language as given. We don't even realize that our own voice is missing!

Because I come from the field of art history, I regognized quite fast that that was the language I was tought to use when speaking about art pieces "in a correct way". My own experience had always been, that that voice stands very far from the art piece itself. That it cannot even touch the moment of creation. That was clearly not the way I wanted to talk about my own pieces. I want to talk about the process of creation. And I believe that that kind of knowledge is worth of sharing.

3.2. The Three Phases of Creation in My Own Process

How to talk about visual perception one works with? How to talk about the moment of creation? How to find words for things that are not much talked about? And does artist's analyze really differ much from that of theoretician's?

I can only open this from the perspective of my own research and my own experience as a painter: Before I start to strech canvas, I have seen something especially interesting. It has come to my sight suddenly in urban nature. I am not able to capture it with my pocket camera, but never the less I have not made it up. I have seen that image for some seconds. This is the Moment of Perception.

In order to be realized on my canvas, that image has to be psychologically interesting. It also has to challenge me in a specifally technical way. I am always after plurality in tools. The image has to have specific quality in the field of basic problems in painting. I need to have the feeling that through painting a serie from that image I can get through something important in painting.

The image seen is the first phase. The next phase starts when I start to stretch the canvas. The blindness comes when I start to paint. Blindness is the Moment of Creation. The third phase starts when I take some steps away from the canvas and I see what I have painted. Here starts the Moment of Watching and Analyzing. These two later phases altern with each other continuously during the painting process. But the third phase continues far ahead after the painting has become ready. It continues in the studio and in the exhibitions where the painting is on show.

3.3. Writing about the Creation Process

What is objectivity when the only possible way to write about ones own pieces is subjective? The text written should open and widen readers

expectations and give a truthful picture about ones practice. In my opinion truthfulness in research should be more discussed in the field of practice-led research.

There is one thing I want to bring into discussion. That is so called *Creative Autobiografical Writing*. In my opinion it has advantages both in the field of practice-led research in painting and teaching painting. In Finland this kind of approaches have been labelled as therapeutic and thus negative. But I see there pedagogical potential. For a painter Creative Autobiografical Writing can be a tool to discuss the themes one is working with. How to make progress if you are not allowed to talk about the issues you are dealing with? How to find words for new things one cannot even discuss about? For a painter I see this as a pioneering process.

I found an article about Creative Autobiografical Writing by Päivi Kosonen in a book published in 2014. This collection of articles gathers the knowledge of the researchers of the discipline of Creative Writing in The University of Turku in Finland. Kosonen manages to give an open and fresh angle to that practice.

This kind of writing is not included in the excemples found in *An Artist's Text Book* by Jan Svenungsson in 2007. This book is a little collection of texts written by visual artists. Four out of twelve are painters such as de Chirico, Hockney, Matisse and Klee. Only one excemple out of twelve is from the field of Practice-led research. That is the doctoral theses of a sculptor Jyrki Siukonen. David Hockney's *Secret Knowledge* is on the list .

3.4. The Two Positions of the Writer: The Creator and the Analyzer

Ten years ago I wrote a text where I constantly moved between two different positions of the writer. The text was about a Finnish painter Ellen Thesleff (1869–1954) and it was published in a book related to a

big exhibition of her works. The curator, art historian, asked me to write from a younger collegues point of view. I chosed to write about my own experience as I tried to follow Thesleff's steps. I wanted to understand her choise to begin with woodcut technic even though she was a painter. I tried a new technic, lithography, and wrote about my own experience when painting with greasy ink on a wet stone. For my other perspective I chosed to write with my first education, art history.

But what I actually did, was that I put into words what I saw. A new technic started to influence Thesleff's paintings so strongly that I could not leave the subject. I had to write a master's thesis about it in the field of art history. Now after ten years, as I have finally finished my MA thesis, I got a good feedback telling that I was actually writing Practice-led research in the field of art history.

Now my task is to find a natural way to navigate between the creation process and the analytical perspective in my doctoral thesis in Fine Arts.

References

HOCKNEY, David: Secret Knowledge – Rediscovering the lost techniques of the Old Masters. Thames & Hudson, London (2001).
KOSONEN, Päivi: Luova omaelämäkerrallinen kirjoittaminen. In: Karjula, Emilia (ed.) Kirjoittamisen taide & taito, pp. 97-121. Atena Kustannus Oy (2014).
PAAVILAINEN, Kukka: Knives – Ellen Thesleff's tools of freedom. In: Karttunen, Ilkka, Schreck, Hanna-Reetta (eds.) Ellen Thesleff: Dance of Color, pp. 193-199. Retretti Art Centre, Helsinki (2008).
PAAVILAINEN, Kukka: Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908-1912. MA theses in art history for the University of Helsinki (2016).
SIUKONEN, Jyrki: Uplifted Spirits, Earthbound Machines. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (2001).
SVENUNGSSON, Jan: An Artist's Text Book. Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki (2007).

LA PINTURA AUTOPOIÉTICA

~ Laura Navarrete Álvarez ~

Universidade de Vigo, Departamento de pintura, Maestranza, Pontevedra, España
lnavarrete@uvigo.edu

Keywords: Entropía, caos, azar, complejidad, pintura.

Abstract

La historia del arte está íntimamente ligada a la historia de la ciencia y los avances tecnológicos. Los artistas se han inspirado en teorías científicas, y se han servido de las últimas tecnologías de su época para la creación de sus trabajos. Pero más allá de las influencias directas sobre las obras y los artistas, los estudios científicos pueden hacer aportaciones relevantes también en la lectura de las obras. Si establecemos relaciones entre las ciencias de la segunda mitad de siglo y los cambios que nos han llevado hasta la pintura contemporánea, veremos que no sólo encontramos paralelismos, sino que aplicando métodos, teorías y experimentos exclusivos del ámbito científico sobre ciertas obras de arte, se nos revelará un contenido que de otra forma hubiese permanecido oculto.

La pintura autopoiética

La pintura contemporánea se debe en gran medida a los cambios sucedidos en el siglo XX, especialmente en su segunda mitad, en pocas décadas esta disciplina sufrió tremendas transformaciones, mudó sus formas, intenciones, materiales y medios, llegando incluso a salirse de sus soportes habituales para invadir campos ajenos.

Así, en su versión expandida, es fácil confundir los límites de cada disciplina. Resulta difícil en ciertas ocasiones definir qué es la pintura,

para Deleuze "Definir la pintura como el sistema de manchas y líneas no es un sistema ilegítimo, pero es fundarlo únicamente en lo visual, si lo definen por trazos y manchas será una definición manual, y si la definen por la relación caballete pincel es una definición material.". [1] Pese a que la pintura ha variado enormemente, lo que sí la define es precisamente esta historia de cambios a lo largo del tiempo, y así toda obra ha de leerse inscrita en su contexto socio-histórico.

Franz Marc dijo "El arte que viene está dando expresión formal a nuestra convicción científica" [2], y si atendemos a los cambios fundamentales en arte del siglo XX, que han influenciado gran parte de la pintura contemporánea, veremos que existen muchos paralelismos con las ciencias de la complejidad.

Las ciencias de la complejidad nacen en la segunda mitad del siglo XX, a raíz de teorías como la cibernética de Norbert Wiener, y Rosh Ashby, o la Teoría General de Sistemas de Ludwig Von Bertalanffy.

A menudo se relacionan las ciencias de la complejidad con las teorías sistémicas, pues ambas surgieron con espíritu unificador e interdisciplinar, y con el paso del tiempo muchos de sus estudios confluyeron. En el mundo del arte también encontramos desde la segunda mitad del siglo pasado, diferentes teorías que se aproximan a los enfoques sistémicos, como pueden ser las de Ardenne o Bourriaud. Ya antes que estos en la década de los 60, un teórico y comisario de arte acuñaba el término arte-sistema, era Jack Burham, quien además estaba especialmente interesado en las teorías de la cibernética y otras ciencias de la complejidad como la teoría del caos o la TGS.

Uno de los rasgos que caracterizan las ciencias de la complejidad es el estudio de temas de frontera, es decir muchos de estos estudios se mueven en los límites de varias disciplinas. De forma similar en el mundo del arte teóricos como Krauss o Lucy Lippard han escrito sobre la hibridación de las disciplinas en las artes plásticas.

La desmaterialización de la materia que estudia la cuántica, podría encontrar también su reflejo en la desmaterialización del objeto artístico, que Burham ejemplifica en su texto *La cabeza de Alicia* con la sonrisa de Chesire. [3]

Y así, si hacemos un recorrido por la historia del arte y nos paramos a analizar los cambios fundamentales desde la segunda mitad del siglo XX, podemos encontrar con gran probabilidad un suceso paralelo en la historia de las ciencias.

Por esto tampoco es de extrañar que multitud de términos que en un principio surgen desde las ciencias de la complejidad, sean usados y estudiados desde el ámbito artístico, como por ejemplo el término entropía, que surge con la termodinámica y más adelante se retoma desde el mundo del arte con artistas o teóricos como Arnheim o Smithson.

Otros ejemplos podrían ser términos como emergencia, sinergias, feedback, caja negra, output, sistema... También encontramos interferencias en sentido inverso, o de ida y vuelta, por ejemplo Mandelbrot comenzó sus estudios sobre fractalidad a raíz de un concepto más propio de las artes, y que se refiere a una cualidad plástica: la rugosidad de la textura.

Si nos centramos en la historia de la pintura, veremos que la primera abstracción fue uno de los hitos que comenzó a marcar los cambios más notables que se han producido en el género en los últimos siglos.
Solemos identificar la abstracción con una reacción o una oposición a la pintura figurativa, pero sería difícil encontrar una definición adecuada, según Deleuze no son cualidades opuestas. Si nos acercamos a su definición en letras, veremos que su antónimo es "concreto", la diferencia en la abstracción en este caso consiste en algo similar a un cambio de escala, sería un alejamiento de los casos concretos que nos permite observar rasgos comunes. De una forma similar la TGS nace con el objetivo de generar modelos comunes y transdisciplinares, una

disciplina capaz de elaborar teorías comunes o aplicables a diferentes campos de estudio, es decir elabora conclusiones "abstractas", a partir de casos concretos.

La visión de Jung también es en muchos aspectos próxima a las ciencias de la complejidad, al igual que Deleuze entiende la figuración y la abstracción no como un par de opuestos; sino que entre ellos existe una relación de tipo fractal, un cambio de escala, una contiene a la otra, "*La abstracción pura se ha convertido en imágenes de la naturaleza concreta, los dos polos que se abrieron a principios de siglo, se han vuelto a unir, pero de un modo totalmente inconsciente*". [4]

El "orden" y el "caos" son otros ejemplos de conceptos clave comunes en ambas disciplinas, siendo fundamentales tanto en el análisis de estructura y composición plástica, como en varias de las ramas pertenecientes a las ciencias de la complejidad, como podrían ser la teoría del caos, el estudio de los fractales, o la termodinámica por ejemplo. Para Deleuze "pintar es ordenar el caos". [5]

Especialmente en la pintura contemporánea se aprecia una tendencia hacia estos dos extremos, algo similar a lo que Deleuze calificó la relación código-diagrama, una polaridad de tendencias, en un extremo la simplicidad, la lógica, el máximo grado de orden, y en el otro extremo el máximo desorden, lo irracional...

En arte son muchos los artistas y teóricos que han dedicado estudios a los conceptos de "orden y caos", Paul Klee se adelantaba casi un siglo a la teoría del caos, para intuitivamente a través de la práctica artística concluir "El caos como antítesis de orden no es propiamente el caos, no es el verdadero caos. Es una noción localizada, relativa a la noción de orden cósmico. El verdadero caos no podría ponerse en el platillo de una balanza, sino que permanece siempre imponderable e inconmensurable. Él correspondería más bien al centro de la balanza. [6]

A próposito del caos Deleluze dice: "¿Quienes son esos pintores que rozan este problema pero precisamente por ser grandes pintores lo evitan? Los expresionistas abstractos, toda la escuela de los 60, roza el caos y sin embargo permanecen productores de algo fantástico. Pollock, Morris Louis, Nolland, etc". [7]

Clement Greenberg califica esta textura caótica de los expresionistas de uniformidad alucinada, y de un modo semejante a Deleuze explica: La noción de uniformidad es antiestética. Y sin embargo las obras de muchos de los pintores antes citados salen indemnes de esta uniformidad, por muy incompresibles o desagradables que las puedan encontrar los no versados. Esta misma uniformidad, esta disolución de la pintura en pura textura, en unidades; similares de sensaciones que se acumulan, parece responder a algo profundamente asentado en la sensibilidad contemporánea. Quizás responda al sentimiento de que las distinciones jerárquicas se han acabado, que ningún área o clase de experiencia es intrínsecamente o relativamente superior a otra. (...) O tal vez signifique algo distinto, que yo no puedo llegar a explicar. [8]

La Entropía es la segunda ley de la termodinámica, que podríamos definir como una tendencia al desorden generalizada en la naturaleza. Una tendencia a la homogeneización y al equilibrio que hace que conforme el tiempo avance las sustancias en contacto se mezclen.

En la historia de la pintura podríamos encontrar una tendencia entrópica, no sólo en la hibridación de disciplinas y en la expansión de los límites y soportes habituales, que se dan por ejemplo con la pintura expandida, sino que ya antes de rebasar estos límites, cuando todavía la pintura se contenía en los formatos bidimesionales apreciábamos una tendencia entrópica en sus composiciones. De la composición fondo-figura a la composición ajerárquica y en red.

Uno de los mejores representantes de esta tendencia entrópica, y que además es un miembro clave en la generación de este movimiento es

Jackson Pollock, quien llevó al máximo el nivel entrópico en la pintura con sus composiciones all-over.

Cuando Peggy hizo el encargo a Pollock del mural para su casa, que acabaría generando el primer dripping de la historia del arte, las dimensiones del encargo hizo que se produjese necesariamente un cambio en la relación con el soporte. Duchamp le recomendó que pintase colocando el lienzo en el suelo y esto cambio la relación tradicional manual por una relación tipo mapa, en la que el artista recorría el lienzo al pintar, y así el observador se ve obligado en la recepción a generar también su propio recorrido, de alguna forma es otro pequeño paso en el camino del espectador como autor. Kaprow lo consideró precursor del happening por el caracter ritual de su proceso pictórico.

El empoderamiento del espectador en cuestión de autoría podría encontrar su reflejo en varios experimentos científicos que demuestran la influencia del observador en el experimento, como pueden ser los de Heisemberg, Schrödinger, o incluso el experimento de doble rendija de Young.

Si atendemos a la tendencia entrópica manifiesta en el mundo del arte desde el siglo XX no sólo la hallamos en obras fractales como es el caso de Pollock, sino que podríamos citar multitud de pintores desde esa época y contemporáneos, que se caracterizan por un alto nivel de complejidad en sus obras como Albert Oehlen, Sigmar Polke o Gerard Ritcher. De cualquier forma el expresionismo abstracto norteamericano, y en especial Jackon Pollock constituyen los mejores ejemplos, no sólo por ser éste último uno de los primeros en componer una estructura ajerárquica all-over (según Greenberg el primero fue Mark Tobey), sino porque el estudio de la complejidad y la tendencia a la entropía, o a la fractalidad en su obra, merecen un estudio aparte.

El crítico de arte Clement Greenberg ya adelantaba la fractalidad de los expresionistas en su libro La pintura moderna y otros ensayos. "Del

mismo modo que Schönberg da a cada elemento, a cada voz y nota en la composición, la misma importancia-diferente pero equivalente, también esos pintores ejecutan cada elemento, cada parte del cuadro por igual. Y tejen así la obra de arte en una espesa malla cuyo principio de unidad formal es contenido y recapitulado en cada uno de sus hilos, de manera que la esencia de la totalidad de la obra la hallamos en todas y cada una de sus partes." [9]

Richard P. Taylor, realizó diferentes investigaciones que versan sobre la complejidad en la obra de Jackson Pollock. A partir del procesamiento y análisis por ordenador de la obra del pintor logran sacar conclusiones reveladoras. La complejidad se mide con los valores comprendidos entre 1 y 2, (donde uno es la ausencia total de complejidad y 2 el nivel máximo, y por tanto ambos quedan excluidos como valores fractales).

La primeras conclusiónes fueron que Pollock pintaba fractales mucho antes de ser descubiertos; y que los valores de complejidad más comunes en la obra del artista son los mismos que encontramos en la naturaleza. De estos análisis también surgió el hallazgo de la evolución permanentemente creciente en su obra de este valor llamado "D" (que representa el grado de complejidad), desde unos valores de 1,12 en 1945, hasta 1,7 en 1952, llegando incluso a valores de 1,9 en una de sus últimas pinturas, que él mismo destruyó. [10]

En otro estudio analizó piezas de otras personas que trataban de emular las obras del pintor, y pese a ser muy similares visualmente a las del artista y con un alto grado de desorden, una vez analizadas a través del ordenador se concluía que no eran imágenes fractales, a diferencia de las del primero [11].

Para Taylor una de las posibles explicaciones para esta coincidencia de la complejidad y fractalidad en Pollock y en la naturaleza, podría ser el condicionamiento del juicio estético, dado que éste se construía precisamente a partir de esas imágenes naturales del entorno, y de su pregnancia según su forma o repetición, (como es el caso de los

fractales, que muchas veces nos resultan patrones más reconocibles) [12].

Sea cual fuere la explicación para esta lógica matemática subyacente en la obra de Pollock, lo cierto es que sorprende especialmente en piezas tan dominadas por el azar. Greenberg relacionaba las obras de los expresionistas con el concepto de equivalencia de Mondrian, e incluso con Shonberg. El hecho de hallar semejante coherencia matemática podría remitirnos a la teoría pitagórica de la Armonía de las esferas que otros pintores como Palazuelo persiguen deliberadamente.

Jung también se adelantaba a estas mediciones y en base a su observación formal, encontraba en las pinturas de Pollock relación con la naturaleza y el caos, decía sobre éstas: *"su falta de estructura son casi caóticas, un río de lava hirviente, de colores, líneas planos y puntos. Pueden considerarse el paralelo de lo que los alquimistas llaman la massa confusa, la prima materia o caos*" [13]. También Deleuze en pintura y diagrama nos habla de un primer momento en el proceso pictórico en el que surge un caos (que compara con la massa confusa y la cosmogénesis), y tras una lucha el cuadro vive o muere. [14]

Las teorías de Bertalanffy no sólo sirvieron de inspiración a Burham sino también a artistas como Hans Haacke, quien acuñó el término arte vivo para referirse a sus obras. Así encontramos en estas visiones una afinidad con la teoría de autopoiesis de Maturana y Varela, o con aquellas visiones que contemplan en los procesos creativos y pictóricos formas movimientos y comportamientos biomórficos o biológicos.

Jack Burnham comparaba los movimientos artísticos con los comportamientos que estudiaba la teoría del caos, ponía el ejemplo de una ola [15], llevando esta metáfora de los procesos naturales a una escala mayor: del proceso creativo del artista a los movimientos artísticos en la sociedad.
Si nos detenemos en el análisis del lenguaje de la pintura vemos que es muy frecuente también el empleo de términos y expresiones que

recuerdan a procesos naturales o incluso que dotan como proponíamos antes de una "suposición de vida" a la obra, verbos como gestar, nacer, morir, concebir, parir...

Mario Goloboff critica la apelación común que supone las prácticas del arte abstracto para expresar sentimientos, emociones, lo que está en el interior del que pinta y no lo que anda, entra y sale de él. Y el propio Pollock explicaba *"No tengo miedo a hacer cambios porque la pintura tiene una vida propia. Trato de dejarla ir por su cuenta. Solo cuando pierdo contacto con la pintura, es cuando resulta una mezcolanza..."* [16]

Lynn Margullis nos recuerda la visión de algunos científicos como Lovelock que concibe a la Tierra como un ser vivo, o Bernatsky que define la vida como una fuerza geológica [17], y de acuerdo a estas visiones afines a las ciencias de la complejidad, podríamos decir también, que "la pintura es un proceso vivo o una fuerza geológica."

Notas

1. Deleuze, G.: Painting. El concepto de diagrama. Cactus Buenos Aires. (2007).
2. Jung, C.: El hombre y sus símbolos. Paidós. Barcelona (1995).
3. Burnham J. Alice's Head: Reflections on Conceptual Art, in Art Forum, Vol. 8, n. 6m pp. 37- 43 (fevereiro 1970).
4. Jung, C.: El hombre y sus símbolos. Paidós. Barcelona (1995).
5. Deleuze, G.: Pintura. El concepto de diagrama. Cactus, Buenos Aires (2007)
6. Klee, P.: Teoría del arte moderno. BuenosAires: Calden (1979).
7. Deleuze, G.: Painting. El concepto de diagrama. Cactus, Buenos Aires (2007)
8. Greenberg, C.: La pintura moderna y otros ensayos, Siruela, Madrid (2006).
9. Greenberg, C.: La pintura moderna y otros ensayos, Siruela, Madrid (2006).
10. Taylor, R.P.: Order in Pollock's chaos. Sci. Am.287 (2002).
11. Taylor, R.P.: Authenticating Pollock paintings using fractal geometry Physics Department, University of Oregon, Eugene, OR 97403, USA b School of Physics, University of New South Wales, Sydney, NSW 2052, Australia.
12. Fractal dimension of landscape silhouette outlines as a predictor of landscape preference. Journal of Environmental Psychology. 24. 247-255. 10.1016/j.jenvp. 2003.12.004.
13. Jung, C.: El hombre y sus símbolos. Paidós. Barcelona (1995).
14. Deleuze, G.: Pintura. El concepto de diagrama. Cactus, Buenos Aires (2007)

15. Burnham http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/pers/_pers_burnham.htm
16. Jung, C.: El hombre y sus símbolos. Paidós. Barcelona (1995).
17. Entrevista com Lynn Magrgulis. Arquivo de programas de Redes: http://www.rtve.es/tve/b/redes2007/semanal/prg348/intervista.htm

TERCIOPELO ROJO

~ Lorena Cabrera ~

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Murcia, España.

Keywords: pintura, paisaje, crisis, sociedad, retrato.

Abstract

La idea principal del proyecto es relatar una percepción personal del momento actual de crisis económica y social que estamos sufriendo. Mediante la pintura se pretende mostrar cómo se comporta el ser humano ante la tragedia, el desconsuelo, la desolación, y en definitiva, el hastío que experimenta ante una sociedad que no le aporta nada nuevo. A través de la unión del retrato y el paisaje se muestran las diferentes situaciones a las que el individuo debe enfrentarse hoy en día con la finalidad de hacer ver al espectador la realidad que vivimos.

1. Introducción

Desde siempre han existido diferencias sociales y conflictos bélicos. Hoy en día, aunque ha habido grandes mejoras en sanidad, educación, derechos humanos, etc; la situación social y económica es realmente crítica, pero no comparable con la vivida en siglos anteriores. En los últimos años nuestro estado del bienestar se ha visto comprometido por una grave crisis económica que ha afectado especialmente a los países desarrollados. Una crisis que ha aparecido a la par de otros conflictos como las guerras, el terrorismo, la inmigración, los campos de refugiados y otra serie de situaciones violentas que no dejan de aparecer en los medios de comunicación. Se puede encontrar en los diferentes periódicos y en varias ONG titulares como los siguientes:

"Los suicidios aumentan un 45% desde el inicio de la crisis" (Mouzo Quitans, 2015)
"Verán aterrorizados en documentales como permanecíamos inmutables mientras los refugiados iban muriendo en un proceso lento y nosotros recibíamos nuestra dosis diaria de fútbol, mentiras y basura mediática" (González Díaz, 2016)
"Solo en el año 2015, 16 millones de niños llegaron al mundo en medio de la guerra y han pasado sus primeros meses de vida entre balas y bombardeos." (UNICEF, 2016)
"El número de milmillonarios se duplica durante la crisis mientras la desigualdad alcanza niveles extremos" (Oxfam, 2014)
"En ocasiones, la historia resulta tan devastadora que remueve los cimientos de cualquier actividad humana. Así ocurrió en el arte después de la bomba atómica, y de La Segunda Guerra Mundial". (García Calerou, 2007)

Como ha podido observarse el peso de la historia no ha hecho que el hombre mejore moralmente sino que siglo tras siglo tropiece sobre la misma piedra. Como afirma el filósofo Gilles Lipovetsky (2003) en su obra La Era del Vacío:
"Es como si, bajo el choque de las dos guerras mundiales, de los campos nazis y estalinistas, de la generalización de la tortura y en el momento actual el recrudecimiento de la criminalidad violenta o del terrorismo, nuestros contemporáneos (...) retrocedieran ante la tarea de interpretar el irresistible movimiento de pacificación de la sociedad (…) y acreditasen la imagen de un principio de conservación de la violencia y retrasar la interrogación sobre su destino."

Un destino que ha variado en el hombre dependiendo de la época, pero no sólo el destino cambia sino también el paisaje en el que se halla. Éste nos relata a través de sus cicatrices los acontecimientos ocurridos. Si echamos la vista atrás vemos huellas de la degeneración del ser humano desde las pirámides que han dejado huella de la esclavitud hasta las dos guerras mundiales que modificaron el paisaje con bombardeos, campos de concentración e impregnándolo de sangre.

Tras leer, observar y vivir este tiempo de crisis, decidí plasmar todo aquello en este proyecto. Dada la transcendencia del tema, me dispuse a dar voz a todas aquellas personas que han podido sufrir este drama, a través de una visión de artista, como ya hizo, hace más de un siglo, a través de la literatura, Benito Pérez Galdós (1950-1951) con sus Episodios Nacionales. El tema a tratar, por tanto, es la situación actual de crisis económica y social y como ésta afecta a la identidad de las personas y del paisaje, siendo un reflejo fiel de esta visión personal. A través de la pintura se propone un planteamiento de tres obras que exponen mi percepción de la realidad.

2. Objetivos

1. Retratar, por medio de una visión personal, la situación de crisis socioeconómica que actualmente estamos sufriendo a nivel mundial, exaltando y dando voz a las personas perjudicadas.
2. Resaltar las diferencias sociales que existen y hacer reflexionar al espectador sobre las posibles causas y consecuencias.
3. Crear varias obras pictóricas combinando el paisaje y el retrato, a través de un estilo personal combinando la belleza y el horror.
4. Utilizar la pintura como medio de expresión de un concepto en el que se refleje la documentación y el análisis temático realizado.

3. Contextualización

El tema ha sido muy recurrente a lo largo de la historia. Diferentes autores han llegado a comprensiones similares a las que se proponen en este trabajo. En Europa, por ejemplo, después de varios momentos de conflictos bélicos, podemos apreciar una huella importante en el arte. De una forma u otra intentan relatarnos la parte más oscura de dichos periodos. Se encuentra una gran transformación en la realización de sus obras y en la temática. Esta reacción en el arte, y el cambio de la visión del artista, son referencias históricas, en algunos casos, de los

acontecimientos dados en los diferentes momentos. Así mismo, el entorno y el paisaje son fuente importante de historia. Un ejemplo cercano es Pablo Picasso. Supo transmitir su visión más desgarradora de un momento crucial en la historia de España, como es el bombardeo en Guernica.

Reflejo fiel de una época de dramáticas circunstancias constituyen según Paloma Esteban (s/f) "un alegato genérico contra la barbarie y el terror de la guerra". Así mismo afirma que "el gran lienzo es el testimonio del horror que supuso la Guerra Civil española, así como la premonición de la Segunda Guerra Mundial." Todas estas circunstancias que rodeaban a Picasso crearon la necesidad en él de denunciar por medio de la pintura los graves hechos acontecidos.
Al igual que Pablo Picasso utilizaba la pintura como denuncia, Charles Chaplin utilizó el cine. A través de la sátira nos refleja una Segunda Guerra Mundial efervescente. En la que muestra, con humor, las dos caras del nazismo.

3.1. Referentes

Los referentes que han influenciado este proyecto hacen referencia al discurso, buscando la necesidad, en cada uno de ellos, de plasmar en sus obras la denuncia, el horror, la violencia, en resumen, las emociones más oscuras del ser humano. Pero también permiten intensificar el concepto con la parte estética, utilizando la simbología, el color, etc. Aunque es evidente que a lo largo de la historia han habido otros múltiples referentes, y debido a la extensión del presente artículo he querido destacar los siguiente autores que provienen de campos diferenciados pero todos ellos seleccionados por la relación directa con mi propuesta.

El Bosco (Bolduque, Países Bajos 1450)
El Jardín de las Delicias nos introduce en un universo de sueños y pesadillas. El cuadro invita a reflexionar y a intentar resolver el enigma que encierra el tríptico, puesto que el artista deja libremente al

espectador dialogar con la obra. A través de alegorías religiosas mostraba como el hombre era perturbado por su libertad y acaba castigado por los pecados cometidos. Este concepto fue ya planteado por Dante en su obra *Divina Comedia,* en la que muestra tres reinos el infierno, el purgatorio y el paraíso. Al igual que El Bosco, Dante no juzga a sus personajes sino que los muestra tal y como son. Esta idea tripartita utilizada por ambos autores fue un motivo inspirador a la hora de configurar *Terciopelo Rojo.* Del mismo modo las dimensiones de *El Jardín de las delicias* lo elevan hacia lo sublime dejando al espectador ante la inmensidad de la obra.

Capitalism: A Love Story
Michael Moore (Michigan, EEUU 1954)
En el año 2010, inmersos en plena crisis económica, Michael Moore nos presentaba un documental sobre una historia de amor, la del capitalismo. En él nos muestra una serie de sucesos en los que el tema principal es el amor por el dinero sobre todas las cosas. Según el propio director "es una historia de amor de gente rica que ama su dinero. Ellos no sólo quieren el dinero, también el nuestro. Estaban tan enamorados de ellos mismos y de su dinero, que no pudieron pensar claro. Y, por su culpa, el resto del mundo ahora sufre". Este sufrimiento ha sido unos de los sentimientos que se ha querido plasmar en este proyecto. Puesto que el dinero sigue siendo el motor principal que mueve el mundo.

El Laberinto del Fauno (2006)
Guillermo del Toro (Guadalajara, México 1964)
Del Toro nos transporta al periodo de la posguerra en su película *El Laberinto del Fauno*. Narra la historia de una niña que se evade de esa situación a través de su imaginación.
Con el siguiente fragmento del guión, Guillermo del Toro (2006) nos introduce en el mundo en el cual la niña se sumerge:
"Cuentan que hace mucho, en el reino subterráneo, donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos. Soñaba con el cielo azul, la brisa suave y el brillante sol. Un

día la princesa escapó. Una vez en el exterior, la luz del sol la cegó y borró de su memoria cualquier indicio del pasado. (…)Su cuerpo sufrió frío, enfermedad y dolor. Y al correr de los años murió. Sin embargo, su padre, el Rey, sabía que el alma de la princesa regresaría, quizá en otro cuerpo, en otro tiempo y en otro lugar."
Inmersos en la posguerra nos advierte del entorno devastador que supuso ese periodo. Al margen de la realidad expone una historia que convive con la anterior. Ese mundo irreal que ella crea para vivir una realidad paralela es uno de los aspectos que se pretenden incluir de alguna manera en el proyecto, ya que a modo personal encuentro una semejanza entre su forma de enfrentarse a la realidad y la mía.

Nicole Eisenman (Verdún, Francia 1965)
Retratista de situaciones irreales, que se acercan más a la realidad que a la ficción. Recrea escenas surrealistas a modo de denuncia. La artista muy comprometida con la sociedad muestra con la pintura cuales son sus principales preocupaciones y utiliza el arte como medio para expresar su decepción ante la sociedad en la que vive. Apunta Helena Celdrán (2013) que fue "Crítica durante los años de gobierno de George W. Bush, Eisenman tornó su obra hacia el descontento social durante el mandato del expresidente de Estados Unidos iniciador de las guerras de Irak y Afganistán."
El motivo por el que recrea situaciones imaginarias valiéndose de sus personajes como protesta social fue un factor determinante a la hora de relacionar el entorno con el propio individuo en este trabajo.

Kris Knight (Canadá, 1980)
Knight comenzó siendo un referente pictórico, pero se pudo comprobar que había similitud entre nuestras obras. En el texto que Juan Dario Gómez (2013) escribe para *Cool Painting* sobre Kris, se pueden apreciar intereses semejantes: "Los colores suaves expresan emociones más oscuras. Se inventa historias ficticias que reflejan momentos reales de su vida con un humor serio."

Hermann Nitsch (Viena, Austria 1938)
Perteneciente al accionismo vienés, en sus performance trabaja con la sangre, lo que nos presenta es una experiencia estética que se establece en lo gore(1) El cuerpo tiene una larga tradición como protagonista del arte y ritual cristianos, por ejemplo en cuadros de martirios o en la transustanciación eucarística del vino en sangre.(2) En sus actuaciones, crea imágenes violentas y totalmente teñidas de sangre. Por su gran impacto visual fue tomado como referente en la estética de Terciopelo Rojo.

Neo Rauch (Leipzig, Alemania 1960)
Rauch invita a entrar en su mundo onírico, a través de sus obras. En ellas tienen el mismo peso, tanto el paisaje como la figura humana. En este proyecto se ha intentado llevar una idea similar a la del artista, como podemos apreciar en la obra *Morgenrot* (Amanecer Rojo) 2006, pues sin el paisaje seria inconcebible la obra y viceversa. Pepe Calvo (2016) insiste en que: "Mirando los cuadros se puede encontrar tramas ocultas, que necesitan ser desveladas.(…) llenas de mensajes intrigantes(…) que transgreden las reglas de la narrativa; materializando así, una cosmología escénica imperativa, repleta de personajes que realizan acciones lejanas a lo banal; con un lenguaje auténtico de rica intensidad y turbia franqueza".

4. Desenlace Pictórico

Desde el principio el proyecto fue pensado para ser desarrollado pictóricamente y poder fusionar el retrato con el paisaje. Después de un proceso de comprensión y asimilación respecto a la documentación sobre la crisis social y económica, a la par que de obras y artistas , comencé a pensar en como se podía desarrollar ese concepto a través de una forma pictórica. El resultado es una obra llena de simbológica en la que el espectador puede navegar e intentar descifrar la imagen final. La primera conclusión a la que se llegó, para plasmar esa idea, fue la realización de un tríptico. La construcción tripartita de la obra me permitió reflejar una visión más amplia de la sociedad, reuniendo de forma compleja, todo lo asimilado en la parte teórica, haciendo

alegoría a esa idea tripartita que nos presenta El Bosco y Dante. Como se quería conseguir un gran impacto visual se eligió un soporte de grandes dimensiones.

Con respecto a la consecución de los objetivos planteados en este proyecto puede afirmarse que se han alcanzado en su totalidad. En primer lugar, se ha conseguido reflejar una visión personal del momento actual de crisis socioeconómica a través de Terciopelo Rojo. En segundo lugar, se ha intentado resaltar las diferencias sociales mediante los individuos que aparecen en la obra. Del mismo modo otro objetivo cumplido es la combinación de paisaje y retrato en todos los cuadros. A través de la imagen y el color se ha plasmado un estilo personal que combina la belleza y el horror. Por medio de la pintura se ha logrado reflejar el trabajo de documentación y análisis realizado en todo el proyecto. Todo ello ha contribuido a exaltar y dar voz a las personas afectadas, intentando a su vez, que el espectador reflexione.
La imagen que se crea finalmente es libre de ser interpretada por el espectador, una obra abierta, de esta forma no hay condicionantes externos que interfieran en la visión personal de cada individuo, sino que serán sus propias experiencias las que le guíen en la lectura de la obra.

Fig. 1. Terciopelo Rojo, 200 x 540 cm, óleo y acílico sobre tabla.
Fig. 2. Panel Central, 160 x 240 cm, óleo y acrílico sobre tabla.

Fig. 3. Panel derecho, 200 x 150 cm, óleo y acrílico sobre tabla.

Fig. 4. Panel Izquierdo, 200 x 150 cm, acrílico sobre tabla.

Notas

1. *Gore,* según la RAE: 1. adj. Dicho de una película o de un género cinematográficos: De terror con recreación en las escenas sangrientas. 2. adj. Perteneciente o relativo al género gore.
2. En el texto El Arte y el Cuerpo [1] se establece una relación directa de la performance *Primera Acción* (1962) con la liturgia cristina, que en todo caso no es la intención del presente trabajo.

Referencias

AAVV: *El arte y el cuerpo.* Phaidon Press Limited, Londres (2016)
AMELL, C.: *Cool Painting.* Instituto Monsa Ediciones, Barcelona (2015)
CHAPLIN, C. (Dirección). (1940). *El Gran Dictador* [Película]. EEUU: Charles Chaplin Film Corporation, United Artists y Charlie Chaplin Studios.
Dante: *Divina Comedia.* Centro Editor PDA, Barcelona (2008)
DEL TORO, G.: *El Laberinto del Fauno* [Película]. Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Estudios Picasso, OMM Productions, Sententia, Entertaiment y Telecinco. México y España (2006).
Donald Trump: http://internacional.elpais.com/internacional/2015/11/15/estados_unidos/1447564925_973594.html
El arte que estalló en la Guerra Fría.: http://goo.gl/9m7FvH
GODFREY, T.: *La pintura hoy*. Londres (2014)
Guernica: http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica
LIPOVETSKY, G. (2003) *La era del vacío*. Barcelona España: Anagrama
Los suicidios aumentan un 45% desde el inicio de la crisis.: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/05/28/catalunya/1432813015_190553.html.
MOORE, M.: *Capitalism: A Love Story* [Película-documental]. Dog Eat Dog Films, Paramount Vantage y The Weinstein Company. EEUU (2010).
Neo Rauch: http://hunterartmagazine.com/neo-rauch
OXFAM Intermón: http://www.oxfamintermon.org/es/sala-de-prensa/nota-de-prensa/numero-de-milmillonarios-se-duplica-durante-crisis-mientras-desigualda
GALDÓZ, Pérez, B.: *Episodios Nacionales*. Aguilar, Madrid (1950-1951).
Pinturas sobre el malestar social, la pobreza y el Tea Party.: http://www.20minutos.es/noticia/1808946/0/nicole-eisenman/malestar-social-pobreza-tea-party/pintura
UNICEF: https://www.unicef.es/actualidad-documentacion/noticias/ninos-en-emergencias-5-datos-que-nos-indignan
Un paso al frente.: http://blogs.publico.es/un-paso-al-frente/2016/03/17/3548/

PINTURA EM QUESTÃO NA ARTE-DE-HOJE

~ Luís Filipe Rodrigues ~

Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Centro de Investigação de Arquitetura, Urbanismo e Design.
luisifiliperodrigues@yahoo.es

Keywords: Pintura; Técnica; Expressão; Criatividade.

Abstract

No sentido de aferir a pertinência do uso da "tecnologia" manual da pintura, que não é afim às novas tecnologias, procura-se verificar a razão de ainda se manter o uso da pintura para efeitos de criação artística. No sentido de apurar o estado da pintura como técnica predominante de expressão de alguns artistas, os seguintes artistas foram desafiados explorar esta questão: Ana Maria, Cristina Troufa, Domingos Pinho, Maria da Paz, Martinho Dias, Paulo Damião e Pedro Zamith.

A problemática foi colocada nos seguintes termos: 1) Quais as mais-valias da técnica da pintura no processo criativo e expressivo nos seus projetos de arte pictórica? 2) Por outras palavras, quais são as caraterísticas comportamentais e potenciais desta técnica que os leva a usá-la com particular apego, sem a preterir por qualquer outra?
A resposta à questão colocada é híbrida e depende do artista e do que cada um deseja fazer, comunicar e expressar, depende da sua relação com a "manualidade" e com o fenómeno quase alquímico da mistura subtrativa dos pigmentos. Trata-se, pois, de uma técnica que, dado o seu caráter orgânico, em certos artistas desperta maior interesse do que as novas tecnologias onde a relação corpo-mente é menos sensorial e fenomenológica.

Cada artista, de acordo com os seus desejos, necessidades, competências, pensamento e cultura, opta por exercitar, desenvolver e aperfeiçoar uma ou várias das potencialidades desta técnica, de tal modo que configuram uma relação particular com a pintura, que designei "estádio da pintura". Um estádio que, descrito segundo as idiossincrasias de cada um, não se posiciona hierarquicamente, mas no continuum de um contexto criativo onde a pintura vem flutuando durante a história da arte, recuando e reemergindo, sem perder as suas imanências e atualidade.

1. Uma breve contextualização

Como diz Domingos Pinho, "no séc. XX encerraram-se museus, 'queimaram-se' as obras neles contidas, mas estas sempre renasceram com muito maior pujança…". Ou seja, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, mudam-se os valores, as necessidades, as referências, as tecnologias, mudam-se os meios e modos de expressão e criação artística, mudam-se os objetivos, mas na relação do criador com certas formas de explorar a matéria, estas não tem necessariamente de ser substituídas. Ou melhor, no que toca à pintura, poderá ser explorada juntamente com outras tecnologias, mas não por a pintura deixar de ter potencialidades com valor atual, e, sim, porque os criadores podem experimentar outras tecnologias como complemento à pintura, não a excluindo mas sim, pelo contrário, ampliando a diversidade das suas soluções, criando novas soluções cuja fonte seja o processo pictórico.

A fotografia e o computador surgiram revolucionariamente, e certos artistas mudaram de rumo, no sentido de "inovar" e alimentar o estímulo criativo através da novidade tecnológica. Mudam as opções de expressão conforme as idiossincrasias intrínsecas ao artista, contudo, apesar de mudaram os meios, a essência dos conteúdos nem sempre muda, pelo que algumas vontades mantiveram-se, alguns objetivos e algumas técnicas e tecnologias também.

Fig. 1.Domingos Pinho. "Floresta", 1992, acrílico s/tela, 92x219cm.
Fig. 2. Ana Maria. "Do livro vermelho da pintura", 2016, óleo s/ tela, 120x90cm.
Fig. 3. Cristina Troufa. "Recipiente", 2013, acrílico s/tela, 86x100cm.

Fig. 4. Maria da Paz. Sem título, 2011, óleo s/ tela, 30x40cm.
Fig. 5. Martinho Dias. "Cabra Cega", 2012, acrílico s/ tela, 95x119cm.

Fig. 6. Paulo Damião. "Desculpa-me o silêncio", 2014, óleo s/tela, 160x130cm.
Fig. 7. Pedro Zamith. Sem título, 2015, acrílico s/tela, 100x100cm.

Apesar de, durante a história, os mecanismos de extensão do pensamento imaginativo terem adquirido outras possibilidades de uma grande sofisticação artificial, a artificialidade já existia na própria pintura se pensarmos que, como diz Vossenkuhl (*in* Aicher, 2001), "tudo o que o homem faz com a ajuda de meios técnicos é artificial" (p.11). Mas o facto de algo como a pintura ser artificial não implica que deixe de ser autêntica ou que, por ser orgânica, seja mais autêntica do que um meio digital. A autenticidade não reside no meio, mas sim no grau de envolvência do Ser nesse meio. A mediação que a tecnologia, os instrumentos e o suporte fazem entre o autor e o resultado não anulam a sua existência ontológica, apenas alteram a extensão e a natureza do trajeto do qual resultará uma artificialidade com origem no Ser Humano.

Remetendo-nos à especificidade da pintura, evoquem-se os diferentes sentidos que a técnica, que o artista utiliza, poderá ter. Citado por Pareyson (2001), Croce diferencia a "técnica interna" e a "técnica externa", sendo que, segundo o autor, a primeira refere-se ao "ato de criação da imagem artística" (Pareyson, 2001, p.166) e a segunda refere-se "ao ato prático da 'comunicação'", isto é, à entrega da figura artística já completa àquele sinal físico que cuidará de sua possibilidade de ser lembrada e de sua transmissão" (idem, *ibidem*).

É neste contexto que se deve analisar o processo pictórico; um contexto que especifica a "técnica interna" e a "técnica externa", assim como a correlação particular entre as mesmas. Trata-se de uma correlação entre a vontade, a imaginação e o processo de a exteriorizar materialmente. Neste sentido, a pintura, embora seja *externa*mente artificial, tem uma ligação direta com a interioridade da correlação fenomenológica convocada na osmose corpo-mente. Ou melhor, num sentido em que "o fazer espiritual e o fazer corporal estão referidos um ao outro e são interdependentes" (idem, p.17), pelo que a pintura evidencia a fenomenologia do processo orgânico alicerçado numa "técnica interna" que interdepende "da técnica externa", sempre que o contexto consume um fluxo vital afim ao da Natureza.

A pintura é um meio assente num esquema natural triangular em que a visão, o toque e o pensamento se articulam sinergicamente. A visão seria uma prótese do pensamento, a mão uma prótese da visão e do pensamento, o pincel e a tinta seriam as próteses do pensamento, da visão e da mão. Este fenómeno simbiótico resulta na projeção da relação mente-corpo-meio, em que o pensamento se transforma numa imagem através do toque entre as tintas e o suporte; é um fenómeno que conjuga a matéria volitiva da imagem, a matéria que lhe dará visualidade e o seu espaço em que passará a habitar.

O pensamento conecta-se com o meio através nos mecanismos fisiológicos da visão e do contacto do nosso corpo, estes três polos de ação estimulam-se reciprocamente, num sentido dialético. Por um lado, diz Brun (1991): "a extensão visual é uma extensão pródiga em direções e em pluralidades; pela visão, o homem vagabundeia nela para logo se desinteressar, é agarrado, solta-se, vai, vem, torna a partir, dispersando-se num panorama de disponibilidades" (p.171). Por outro lado, diz Brun (1991): "tocar possui, com efeito, uma seriedade de que a visão é impossibilitada, pois se a visão nos dá um imediato pensado, a mão dá-nos um imediato vivido" (p.173). Ou seja, o toque do pincel sobre a tela permite transportar o pensamento para uma marca que fixará o olhar, torna-o deliberado e um "imediato vivido".

A pintura tem uma especificidade de acentuar a manifestação psicofísica *in actu* corpo-mente, mas também é caraterizada por algo que não lhe é específico e que Leonel Moura (2003) associou metaforicamente à feromona, que é uma substância segregada por um animal que influencia o comportamento ou desenvolvimento morfológico, ou ambos, de animais da mesma espécie. Segundo o artista, referindo-se às experiências surrealistas conhecidas por "Cadavre Exquis", "cada artista é estimulado por essas pontas expostas (feromona), colocadas numa folha de papel (o ambiente) pelo artista precedente" (p.39). O que nos permite sugerir que também no processo individual da pintura a feromona são todas as marcas pintadas com uma substância química – a tinta – que vão condicionar as que lhe sucedem.

Trata-se de uma substância física com origem química que desencadeia e reorienta a ação e o pensamento numa ordem psicofísico-química: "um imediato vivido".

Nesta sucessão de estímulos, o processo pictórico de geração de imagens acontece desde o maior tecnicismo ao maior expressionismo, desde o maior rigor de modelação ao maior caos cromático, gestual ou formal. Trata-se de um processo de descoberta que oscila entre a afirmação e a negação, onde se desperta o dilema entre os desejos e autocensuras.

É no fenómeno autor-matéria/vontade-entropia que se gera a descoberta dos compartimentos em que o criador aloja a sua fonte de libertação criativa. Esta descoberta é uma experiência iminentemente estética que poderá ir além da habilidade para a representação (enaltecida no pré-modernismo) ou do formalismo (exacerbado no modernismo). É uma experiência que se faz imergindo e emergindo, entre os sentidos latentes e as formas manifestas; é, na palavras de Dewey (2008), "um ritmo que alterna interiorizações e exteriorizações"(p. 64) e, acrescenta, (idem, *ibidem*), "a sua sucessão forma um ritmo devido à existência de intervalos ou períodos nos quais uma fase cessa enquanto a outra está latente e se prepara" (p.64).

Assim, a pintura vai além da "técnica externa" na qual se aprimora a capacidade de modelação, de espalhar tinta com uniformidade, de criar efeitos modelares, de traduzir ou não textura, com o propósito de representar a forma. Trata-se, sublinhando, de um meio que pode transcender a matéria e a técnica (externa) de a explorar num sentido formal, pois a técnica externa está, umbilicalmente ligada à técnica "interna". E é esta interligação que torna a pintura, nos termos de Goodman (2006), autográfica, pois "é singular nas suas primeiras fases" (p.136).

Diríamos, mais, que a pintura é auto*bio*gráfica, não porque exponha a história pessoal do artista, mas porque exprime, tacitamente, as

idiossincrasias envolvidas na projeção – das memórias, das emoções, da cognição, da imaginação e do controlo psicofísico – sobre a materialização faseada de uma imagem, em que cada marca é um toque da alma sobre a matéria, é uma marca que determinará indelevelmente a conformação matérica da marca que lhe sucede e que se reflete sobre o próprio pensamento do artista.

No contexto da pintura, na descoberta de uma nova *matéria no sentido lato*, cada gesto altera o resultado precedente e cada marca condiciona a que lhe sucede. Tudo isto alicerçado à imagem enquanto essência que é a causa e efeito do pensamento, tendo em conta que a faculdade crucial da imagem é, diz Pallasmaa (2013), "a sua capacidade mágica de mediar entre o físico e o mental, o percetual e o imaginário, o factual e o não factual" (p.40).

2. Estádios das Pinturas

Entre os artistas questionados, as ideias promanadas das suas idiossincrasias prendem-se com o aspeto psicofísico onde se estabelece uma relação psicológica com a técnica articulada com a forma e com os sentidos. Decorrente destas variantes, considera-se que a pintura funciona, simbolicamente, como um fenómeno alquímico onde a descoberta de uma nova matéria se reflete sobe a descoberta de novos compartimentos do Ser que lhe poderão permitir ver o Mundo de outro modo. Na perspetiva de Paulo Damião, a pintura é algo de abrangente, para além de latente, e abre horizontes no sentido de que, diz ele, "foi um processo paralelo ao crescimento, acompanha e dilui-se na minha forma de entender o mundo."

A pintura é atrativa do ponto de vista espiritual, dadas as suas potencialidades de descoberta no sentido lato, onde se entrelaçam as necessidades, as vontades, as inércias, os medos e a libertação pela descoberta, onde a mão entra em contacto com a mente, contrariando a inércia e a resistência do suporte e do pincel, contrariando a inércia das incompetências técnicas que cada um terá que ultrapassar, contrariando

a entropia que impede a criatividade, contrariando o Tanatos, pro-agindo no sentido do Eros.

O fenómeno mental e químico da pintura não é usado com os mesmos pressupostos ou com os mesmos objetivos. Tratando-se, para uns, de uma escolha operacional, e, para outros, nas palavras de Paulo Damião, de "uma 'escolha' inconsciente" e que permite "falar de um conjunto de regras e metodologias que fomos assimilando durante o nosso crescimento a todos os níveis."

A pintura coloca-se em contraposição aos outros meios que, segundo Pedro Zamith, "são muito frios e distantes". A afirmação de Domingos Pinho de que a sua "pintura é sobre a pintura" poderá ser uma das razões da sua aplicação ainda hoje por vários artistas plásticos. Trata-se de uma técnica que reflete sobre si própria, pois, nas palavras de Maria da Paz, "a pintura refere-se à pintura que é ela própria feita de si mesma e que replica na sua existência, diferindo apenas na experiência de quem a faz e na dinâmica da observação orbital de quem a vê". Mas isto não acontece só pela "plasticidade" referida por Martinho Dias ou "pela fluidez e o lado orgânico do ato de pintar" que Pedro Zamith refere, mas também, porque, segundo Maria da Paz, "é o mais natural na sua forma e contexto" e porque, segundo Pedro Zamith, "é um ato muito mais humano, pessoal, palpável e texturado".

Na base concreta, a pintura, no seu campo tecnológico, dadas as suas potencialidades plásticas, permite, segundo Domingos Pinho, "deixar as marcas da sua ação sobre o suporte (tela, papel, parede, etc.) ", permite, segundo Cristina Troufa, ter a capacidade de representar a luz através dos contrastes de cor e claro/escuro que só a pintura lhe pode fornecer. A pintura, na sua componente material intrínseca, é um processo com metas diversificadas e indeterminadas; em muitos artistas, a pintura é uma procura insaciável. Marinho Dias diz que ainda não alcançou tudo o queria com ela, por isso, continua a usar tintas e pincéis.

A especificidade técnica da pintura, como um meio imperfeito e inabsoluto, proporciona, na opinião de Cristina Troufa, "o efeito de inacabado e o uso de linhas como técnica suficiente para a representação de formas que já conhecemos e que por isso não necessitam de trabalho excessivo ou finalizado", em que, segundo Domingos Pinho, "o gesto do pintor e os materiais utilizados contribuem para a elaboração de uma imagem".

Esta técnica é de tal modo versátil e envolvente que seduz os artistas e permite-lhes lhes, na sua perspetiva, alcançar resultados específicos e únicos. Acima de tudo, a pintura é um potencial que conduz o processo criativo no sentido de encontrar um esclarecimento de incógnitas latentes, tantas vezes da ordem existencial, outras vezes da ordem ontológica do ser num sentido mais sociológico ou antropológico, onde se procuram respostas cuja face é metafórica e cuja interpretação se carateriza pela polissemia.

Alicerçada nesta polissemia, a pintura permite uma procura orientada por uma alternância entre questões e respostas, em que a articulação entre aspetos psicológicos e aspetos materiais confluirá, desejadamente, para uma harmonia expressiva. Seguindo a reflexão de Paulo Damião, "pintar terá a mesma intenção/função de uma outra qualquer expressão interpretativa; pretende também ser uma declaração de intenções pessoais, de problemáticas, onde os meios se fundem para que tudo se harmonize na busca de uma questão ou de uma resposta."

Nesta ótica, não se aborda a pintura só em relação às suas potencialidades técnicas, mas também na possibilidade que estas têm de fazer emergir significados e sentidos, mais literais ou mais simbólicos. Cristina Troufa diz que a pintura lhe permite criar composições impossíveis ou surrealistas em que a mesma personagem surge no mesmo espaço (não identificável) repetidas vezes e a interagirem e acrescenta que o carácter simbólico e surrealista do seu trabalho pode assim ser desenvolvido sem qualquer transtorno técnico.

Mas a pintura poderá ir ainda mais além, poderá orientar-se para um estádio em que é, segundo Maria da Paz, "transcendente e até quase ancestral pois assim nos tem dito a História de Arte". Uma transcendência talvez obtida pela possibilidade de libertação da materialidade a partir dela própria, em que se permite, através do objeto, dar existência aos conteúdos subjetivos. O que acontece quebrando as barreiras da racionalidade, da lógica e das normas socioculturais, em que, por exemplo, nas palavras de Ana Maria, "cada centímetro conquistado ao mundo 'branco' da ordem gera em potência o gesto, e o corpo liberta-se através de códigos reescritos, automáticos, infantis".

A pintura consubstancia a imagem, e é o modo expressivo particular de a construir que pode estimular o fenómeno intersubjetivo da comunicação, na medida em que, segundo Maria da Paz, "a pintura é suficientemente eficaz para comunicar e também chamar a si fortes atenções através da linguagem plástica que utilizamos". A imagem que, primeiro, seduz quem a faz, mas que, na sua sequência, supõe ser comunicada e que supõe estabelecer uma relação com os outros, pois como refere Paulo Damião, "é uma forma de nos situarmos no nosso tempo e no nosso espaço no tempo e espaço dos outros".

Através da pintura, o autor reflete sobre os seus pensamentos e sentimentos, traduz tudo isso pela sua sensibilidade para, na perspetiva de Paulo Damião, "tentar criar uma linguagem própria para que os outros nos percebam sem ser preciso que esta linguagem seja de imediata compreensão, ou, até mesmo, não ser interpretativa".

Sendo um fenómeno em que o sujeito se envolve, abdicando de recursos mecanizados, o artista procura uma certa ordem, numa realidade indefinida, na medida em que, nas palavras de Ana Maria, "a pintura tem sido a procura do tempo da imprevisibilidade, do estado caótico, porque no início tudo era líquido".

Concluindo, por que nós, artistas, usamos ainda a pintura? Poderá ser, como diz Cristina Troufa, porque desenvolvemos esta técnica desde que optámos pelo curso de Pintura na Faculdade? Ou, como diz Martinho Dias, porque ainda não alcançámos tudo o queríamos com ela? Ou, como diz Ana Maria, porque nos permite participar convictamente neste resvalar permanente?

Em alguns contextos, certos artistas não hesitariam em recorrer a outros modos de fazer arte, para além da pintura. A pintura resiste enquanto for útil para a expressão e criação de determinados resultados, se, como diz Martinho Dias, as limitações da pintura nos impedirem de alcançar um objetivo determinado, pelo que, diz o artista, "usarei o vídeo, a fotografia, a instalação ou outra coisa, onde acredito que a pintura vai estar sempre presente, mesmo que implicitamente." O que converge para certos casos, em que o uso da técnica da pintura não é inquestionável nem inequívoco, e chega a coexistir com a possibilidade das novas tecnologias, sem ser denegrida nem preterida, mas apenas complementada.

Embora a pintura seja a eleita e primordial numa grande diversidade de artistas, parece claro que muitos deles partilham da mesma opinião de Cristina Troufa, quando diz que "existe claro uma vontade de desenvolver outras técnicas, nomeadamente a escultura, a instalação, a fotografia e até o vídeo que poderiam enriquecer a minha obra a nível criativo, mas teria que ultrapassar algumas dificuldades a nível técnico."
Mas estou convicto que, embora estas novas tecnologias se insiram na prática de artistas, muitas vezes não o farão só substituindo a pintura; pelo contrário, poderão alterar a maneira de usar a pintura, redirecionando-a para outros caminhos, mantendo as suas potencialidades mas em direção a outros resultados, como aconteceu, por exemplo, com o surgimento do impressionismo no contexto da criação da fotografia.

É neste contexto que verificamos que existem diversos artistas (de gerações mais antigas ou mais recentes) que fazem persistir a pintura

enquanto técnica com as caraterísticas do passado, embora muitos tenham outros auxiliares e outros recursos que complementam a técnica prosaica da mistura de tintas.

Neste sentido, talvez a tónica não se deva colocar nos médiuns, mas sim na criação, na criatividade, na imaginação, na alteração das visões do mundo. Os meios para explorar tudo isto são só os caminhos, mas o que interessa é quem os faz e o que ganha com os seus trajetos.
Será, então, que, como diz Paulo Damião, "tudo conflui para um propósito que se mantém como incógnita", "uma perseguição"?

Referências

PAREYSON, L.: Os problemas da esthetica. Martins Fontes, São Paulo (2001)
PALLASMAA, J.: A Imagem Corporificada. Porto Alegre: Bookman, Porto Alegre (2013)
GOODMAN, N.: Linguagem da Arte. Gradiva, Lisboa (2006);
EFLAND, A. D., Freedman, K., & Sthur, P.: La educación en el arte posmoderno. Paidós Ibérica, Barcelona (2003)
DEWEY, J.: El arte como experiencia. Ediciones Paidós Iberica, Barcelona (2008)
CROCE, B.: Breviário de Estética. Col. Arte & Comunicação. Edições 70, Lisboa (2008)
BRUN, J.: A mão e o espírito. Edições 70, Lisboa (1991)
AICHER, O.: Analógico y digital. Gustavo Gili, Barcelona (2001)

ARTE DE NATURALEZA (WILDLIFE ART) EN ESPAÑA: SITUACIÓN ACTUAL

~ Manuel Fernández-Díaz ~

Universidad de Murcia, Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales, Facultad de Educación, Universidad de Murcia, España.
manuel.fernandez2@um.es

Keywords: Medio Ambiente, Naturaleza, Arte, Wildlife Art.

Abstract

A lo largo de la Historia han sido muy numerosas las ocasiones en las que se han representado la Naturaleza y las diferentes formas de seres vivientes. En estas representaciones no solo se reconoce el interés por la belleza intríseca de cada elemento natural representado, además de la experiencia estética también se pone de manifiesto el interés por el conocimiento científico del mundo natural. Todo ello dependiendo de los saberes propios de cada época. En estas representaciones de la Naturaleza siempre se produce la convergencia entre el arte, especialmente la pintura y el dibujo, y la ciencia. Además, de forma consciente o inconsciente, concurren al menos dos procesos científicos: la observación y la comunicación de los resultados. Esta tradición científico artística, de la que podemos citar autores clásicos célebres del siglo XIX como Thomas Bewick, John James Audubon o John Gould, se extiende hasta nuestros días con artistas contemporáneos como Robert Bateman (Canadá, 1930), Carl Brenders (Bélgica, 1937), Ray Harrys-Ching (Nueva Zelanda, 1939) o Lars Jonsson (Suecia, 1952). El objetivo de la presente comunicación es realizar una aproximación al panorama actual de la pintura de naturaleza en España. Un tipo de pintura, *Wildlife Art*, que a pesar de su interés y valores no parece gozar del reconocimiento merecido.

1. Introducción

Los seres del mundo natural siempre fueron observados y representados desde los orígenes de las sociedades con diferentes finalidades. Causaron admiración o envidia, fueron reverenciados o aniquilados, pero fueron objeto de las artes durante miles de años y aún hoy nos siguen fascinando (Busby, 2004; Wotton, 2016). No obstante, puesto que no es objeto de este trabajo un histórico exhaustivo, situaremos el origen del actual Wildlife Art en el momento en que las ciencias de la naturaleza y las artes muestran una relación clara y explícita. Dicho punto es el siglo XIX, cuando cobran mayor esplendor las expediciones exploratorias y los navegantes eran acompañados por científicos y artistas (Roux, 2000).

La ciencia es una forma de construcción del conocimiento basada en diferentes procesos básicos e integrados, como la observación, la medición, la predicción, la emisión de hipótesis, la comunicación, etc, (Jynx, 1990; Padilla, 1997; Arillo, Martín y Martín, 2015). Las ciencias del mundo natural y las artes comparten dos de esos procesos científicos, tal vez dos de los más importantes: la observación y la comunicación.

En un tiempo en que no existía la fotografía o ésta aún no era capaz de resolver satisfactoriamente las necesidades del científico de los fenómenos biológicos, la ilustración era el único medio de representación (Ramanujam y Brooks, 2011).

En la actualidad, a pesar de la alta calidad de los registros fotográficos, videográficos y cinematográficos, la representación mediante la ilustración y la pintura de los seres silvestres sigue manteniéndose debido a su gran atractivo y al gran potencial de su uso en educación para la conservación de la naturaleza (Nash, 2009).

Sin embargo, el carácter descriptivo y la necesidad de fidelidad a los objetos y seres naturales que son objeto de representación hacen que

esta forma de expresión artística no haya evolucionado hacia temas más conceptuales (Moreno-Terrones, 2014). Incluso hay autores que consideran que la ilustración y pintura científica no pueden considerarse dentro del arte (Lack, 2008).

Desde mediados del siglo XX, y como heredero de esa pintura naturalista y científica se produce un importante desarrollo del Arte de Naturaleza. Pero ese auge se produce de manera dispar, siendo los países que comparten la cultura anglosajona, y algunos del norte de Europa donde destacan a nivel internacional figuras como Robert Bateman, Ray Harris Ching, Carl Brenders o Lars Jonsson entre otros (Moreno-Terrones, 2013).

Curiosamente, en España, a pesar de ser el país con la mayor biodiversidad de Europa el *Wildlife Art* no llega a obtener un reconocimiento internacional similar al de otros países (Moreno-Terrones, 2013). En España podemos mencionar a Olegario del Junco, Iván Fernández de la Viña o Josechu Lalanda, pioneros de la ilustración científica contemporánea y precursores del actual Arte de Naturaleza en nuestro país. En la actualidad, en esta disciplina podemos destacar a Juan Varela, Bernardo Lara o Fernado Fueyo, entre otros.

Para concluir esta sucinta aproximación al Wildlife Art, una disciplina híbrida entre la ciencia y el arte, con enorme valor didáctico pero con graves obstáculos por superar en el terreno artístico, anotamos algunas de las ideas que Burton (2011) pone de manifiesto en relación con los problemas del *Wildlife Art* en la actualidad. Menciona Burton el hecho de que algunos críticos degradan esta forma de arte a simple ilustración y que el realismo es el estilo dominante, con obras ejecutadas de forma competente pero faltas de inspiración y de riesgo. Concluye haciendo referencia a que el mercado de este tipo de arte también forma parte de su problema, pues no se demandan nuevas formas de *Wildlife Art* y por tanto se sigue produciendo lo mismo.

2. Objetivos y metodología

El objetivo de la presente contribución es conocer la realidad, en España, de este género a medio camino entre lo científico y lo artístico. Se considera de interés la presente contribución debido al escaso número de textos científicos que abordan el tema en nuestro país, entre ellos hay que destacar los trabajos de Moreno-Terrones (2013; 2014), Gómez-Cano et al. (2010), Gómez-Cano (2007) y Orellana-Escudero (2007).

Para ello se opta por recabar las opiniones de diferentes profesionales del Arte de Naturaleza en España: Díaz-Galeote, M., Ferreiro, F., Fueyo, F., Hernández, F.J., Llobet, T., Ojea-Gallegos, A., Ortega-Alonso, D., Pasta, R., Quirós-Galdón, M., Rodríguez-Lara, B., Sencianes-Ortega, J.A., Sogorb, L., Sosa, M., Varela-Simó, J. y Ventura, P.

Se recurre al método de la encuesta, puesto que, tal como Gaitán-Moya y Piñuel-Raigada (1998) señalan es la técnica de obtención de datos más empleada en las Ciencias Sociales.

En este caso nos interesan las opiniones de los informantes, y el recurso a la encuesta permite obtener algunas medidas estadísticas de tendencia central que nos permiten una primera aproximación general al estado de la cuestión.

Se ha diseñado un cuestionario con 53 ítems. El sistema de valoración establecido es una escala Likert, con valores discretos que oscilan entre 1 y 5, siendo el valor 1 equivalente a un total desacuerdo con la cuestión planteada y el valor 5 equivalente a un total acuerdo.

En este tipo de cuestionarios con escalas Likert no se recomienda la utilización de la media aritmética como sistema para extraer un valor promedio para una cuestión determinada, por lo que en nuestro caso se utiliza la moda, o valor de respuesta que más veces se repite.

Esta metodología (como otras) no está exenta de inconvenientes. Para que los resultados sean estadísticamente significativos y por tanto generalizables, debemos obtener una muestra amplia y representativa, cuyo tamaño se determina mediante cálculos matemáticos. Estaríamos ante muestreos probabilísticos. Sin embargo, cuando el tamaño de muestra no se obtiene mediante cálculos matemáticos y por tanto los resultados no son generalizables, estamos ante muestras no probabilísticas, como es el presente caso.

En nuestro caso, por el tipo de investigación, la limitación de tiempo y el carácter preliminar, prospectivo y exploratorio del estudio, hemos optado por un tipo de muestreo no probabilístico. Wimmer y Dominick (1996) recomiendan este tipo de muestreo cuando los estudios tienen carácter exploratorio y existe un tiempo limitado para su desarrollo.

3. Resultados y conclusiones

Con el pequeño tamaño de muestra y los datos obtenidos (solo se obtuvo respuesta de un tercio de los encuestados) no podemos afirmar con contundencia una situación generalizada, sin embargo los resultados pueden resultar útiles como punto de inicio para conocer el estado de la cuestión y para diseñar e implementar posibles futuras investigaciones en este campo. En la tabla 1 se muestra un resumen con algunos de los resultados más relevantes.

A continuación se comentan algunos resultados:
En cuanto al proceso de producción y difusión de la obra se observa que los artistas otorgan gran importancia tanto al trabajo de campo como al trabajo en estudio, y en la obra tiene tanto peso el carácter artístico como el carácter científico.

ENUNCIADO	MODA
El Arte de Naturaleza goza de suficiente difusión mediante exposiciones, prensa, artículos, reuniones científicas, etc.,… EN ESPAÑA.	1
Los destinatarios finales de las obras de arte de naturaleza en España son… LAS GALERÍAS DE ARTE.	1
Los destinatarios finales de las obras de arte de naturaleza en España son… LAS ADMINISTRACIONES PÚBLICAS.	1
Los destinatarios finales de las obras de arte de naturaleza en España son… LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.	1
El artista de naturaleza en España… PUEDE VIVIR SATISFACTORIA Y EXCLUSIVAMENTE DE SU TRABAJO CREATIVO.	1
En la actualidad existe suficiente oferta formativa en materia de Arte de Naturaleza… EN ESPAÑA.	1
En la actualidad existe suficiente oferta formativa en materia de Arte de Naturaleza… EN FORMACIÓN UNIVERSITARIA SUPERIOR.	1
En la actualidad existe suficiente oferta formativa en materia de Arte de Naturaleza… EN FORMACIÓN PROFESIONAL.	1
Los destinatarios finales de las obras de arte de naturaleza en España son… LAS INSTITUCIONES MUSEÍSTICAS.	1
Los temas más frecuentemente abordados por el Arte de Naturaleza en España son… LOS PAISAJES ANTROPIZADOS.	1
Los temas más frecuentemente abordados por el Arte de Naturaleza en España son… LAS CONSECUENCIAS DE LOS PROBLEMAS AMBIENTALES SOBRE LA NATURALEZA	1
El artista de naturaleza en España… ES PRIMERO ARTISTA Y LUEGO NATURALISTA	1
Los destinatarios finales de las obras de arte de naturaleza en España son… LAS EDITORIALES.	1
El Arte de Naturaleza, en España, está bien considerado dentro del panorama general del arte contemporáneo.	2

El artista de naturaleza en España… GOZA DE UN ALTO PRESTIGIO PROFESIONAL	2
Los temas más frecuentemente abordados por el Arte de Naturaleza en España son… LA RELACIÓN ENTRE EL HOMBRE Y LA NATURALEZA.	2
El artista de naturaleza en España… DESEMPEÑA UN IMPORTANTE PAPEL EN LA CONSERVACIÓN DE LA NATURALEZA.	2
La principal vía de difusión de la obra de Arte de Naturaleza en España es… LA PUBLICACIÓN DIVULGATIVA.	4
Lo más importante en el Arte de Naturaleza es… EL DOMINIO DE LOS CONOCIMIENTOS CIENTÍFICOS.	4
Los temas más frecuentemente abordados por el Arte de Naturaleza en España son… LA FAUNA AMENAZADA.	4
La principal vía de difusión de la obra de Arte de Naturaleza en España es… LA PÁGINA WEB PERSONAL DEL AUTOR.	5
Los destinatarios finales de las obras de arte de naturaleza en España son… LOS COLECCIONISTAS PARTICULARES.	5
El artista de naturaleza, a escala internacional… DESEMPEÑA UN IMPORTANTE PAPEL EN LA CONSERVACIÓN DE LA NATURALEZA.	5
Lo más importante en el Arte de Naturaleza es… LA DIVULGACIÓN DE LOS RESULTADOS.	5
En el proceso de elaboración de una obra lo principal es… EL TRABAJO DE CAMPO, LA OBSERVACIÓN Y EL REGISTRO FOTOGRÁFICO Y VIDEOGRÁFICO.	5
En el proceso de elaboración de una obra lo principal es… EL TRABAJO EN EL ESTUDIO.	5
La principal vía de difusión de la obra de Arte de Naturaleza en España es… FACEBOOK.	5
El Arte de Naturaleza contribuye al crecimiento de una conciencia ambiental entre la sociedad.	5
Lo más importante en el Arte de Naturaleza es… EL DOMINIO DE LA CAPACIDAD DE OBSERVACIÓN EN CAMPO.	5

Lo más importante en el Arte de Naturaleza es… EL DOMINIO DE LA TÉCNICA PICTÓRICA.	5
En el proceso de elaboración de una obra lo principal es… EL TRABAJO DE CAMPO, LA OBSERVACIÓN Y TOMA DE APUNTES.	5
El arte de naturaleza contribuye a la mejora del conocimiento de los valores naturales por parte de la sociedad.	5
Los temas más frecuentemente abordados por el Arte de Naturaleza en España son… LA FAUNA EN GENERAL.	5

Tabla 1. Resumen de los resultados.

En cuanto a la difusión de la obra final, ésta se produce mediante las tecnologías de la información y la comunicación, especialmente la web personal y distintas redes sociales, siendo, en última instancia el coleccionista particular el destinatario de la obra.

Se considera que el *Wildlife Art* tiene un alto valor didáctico y concienciador en materia de naturaleza y medio ambiente, sin embargo el tema mayoritario es la fauna (podríamos hablar de una pintura animalista) y cuestiones como la antropización del paisaje o las consecuencias de la actividad humana sobre la naturaleza quedan lejos de ser temas principales.

Los autores consideran que el Arte de Naturaleza en España no goza del prestigio suficiente y que no supone un medio de vida exclusivo. Igualmente opinan que la oferta formativa en esta disciplina es insuficiente.

La visión que tienen los artistas españoles del *Wildlife Art* a escala internacional resulta ligeramente más positiva que la percepción propia. De este modo consideran que el artista de naturaleza goza de mayor prestigio en el extranjero, que puede vivir algo mejor de su trabajo, que la oferta formativa es más amplia y hay una mayor difusión de la obra.

A modo de conclusión, y teniendo en cuenta todo lo anterior, parece que el panorama del *Wildlife Art* en España no resulta halagüeño. Algunos de los puntos de inflexión que tal vez en el futuro permitirían un cambio de rumbo a mejor serían:

- La potenciación de estudios e investigaciones a nivel académico superior en universidades y centros de investigación.
- La ampliación de los temas tratados así como una toma de riesgos a nivel estético y artístico, que hiciera a este arte salir de su zona de confort.
- La intensificación en la difusión de la obra, no solo mediante las TIC, sino en publicaciones y encuentros científico-técnicos.

Referencias

Arillo, M.A., Martín, R., y Martín, P.: *Talleres para enseñar Química en Primaria*. Madrid: Universidad Complutense (2015)

Burton, A.: In need of (r)evolution? Frontiers in Ecology and Environmente, 9(3), 196 http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1890/1540-9295-9.3.196/full (2011)

Busby, J.: Drawing birds. Helm/RSPB: Londres, (2004)

Gaitán-Moya, J.A. y Piñuel-Raigada, J.L.: *Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y registro de datos*. Editorial Síntesis, Madrid, (1998)

Gómez-Cano, J.: Un encuentro con las aves. SEO-Birdlife: Madrid (2007)

Gómez-Cano, J., Orellana, G., y Varela, J.: Las aves en el Museo del Prado. SEO-Birdlife / Red Eléctrica de España: Madrid (2010)

Lack, H.W.: *Garden of Eden. Masterpieces of botanical illustration*. Taschen: Köln (2008)

Moreno-Terrones, L.: El arte de la vida silvestre como modelo metodológico en la formación artística. *Red Visual*, 18, 26-35, http://www.redvisual.net/pdf/18/redvisual18_03_moreno.pdf (2013)

Moreno-Terrones, L.: Hacia la conceptualización del Wildlife Art: un proyecto a examen. *Red Visual*, 21, 31-38, http://www.redvisual.net/pdf/21/redvisual21_03_moreno.pdf (2014)

Nash, S.D.: Some thoughts and reflections on the use of illustration in Biodiversity Education Campaigns. *Journal of Threatened Taxa* 1, 119–125 http://threatenedtaxa.org/index.php/JoTT/article/view/321/494 (2009)

Jynx, J.: The science processes. http://my.ilstu.edu/~jdpeter/THE SCIENCE PROCESSES.htm Illinois State University (1997)

Orellana-Escudero, G.: *El vuelo del pincel: las aves como argumento del dibujo. Un estudio histórico y artístico* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid (2007)

Padilla, M.J.: The science process skills. *Research Matters to the Science Teacher*, No. 9004. https://www.narst.org/publications/research/skill.cfm (1990)
Ramanujam, M.E. y Brooks, S.J.: Wildlife art and illustration: some experiments in Auroville, India. *Journal of Threatened Taxa*, 3(4), 1702-1710 http://threatenedtaxa.org/index.php/JoTT/article/view/679/1197 (2011)
Roux, F.: *Las aves de Europa de John Gould*. Bibliothéque de L´Image: París (2000)
Wimmer, R.D. y Dominick, J.R.: La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos. Editorial Bosch, Barcelona, (1996)
Wootton, T.: Drawing and painting birds. Crowood: Ramsbury (2016)

MUJER SENTADA EN UNA CAMA. DAN MATHEWS Y LA NARRACIÓN BREVE EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

~ Manuel Mata Piñeiro ~

Investigador de la Universidad de Vigo. Grupo Arte e Contextos.
Línea de investigación Aperturas y derivas en la pintura contemporánea
loquedijoelcuervo@gmail.com

Keywords: Hopper, Bukowski, pintura, narración, breve, Mathews, realismo.

Abstract

El presente artículo ofrece una revisión de la narración breve en la pintura contemporánea al analizar la esencialidad escénica presente en la obra de Edward Hopper y retomarla luego, desde un punto de vista contemporáneo, apoyada en los fundamentos del Realismo sucio, mediante la figura de Dan Mathews como paradigma de la narración breve en el panorama actual de la pintura.

1. Introducción

Si pudiéramos leer una pintura, si pudiésemos trasladar su contenido a texto, ¿seguiría pareciéndose a lo que era?

Decía Charles Bukowski que "casi todas las sinfonías y óperas podrían ser más breves" [1]. La reducción, la simplificación formal, depende en exclusiva de lo que el discurso puede perder sin dejar de decir lo que debe decir. Siendo así, parece sencillo plantarse frente a cualquier obra y señalar sin miramientos las partes sobrantes, los fragmentos añadidos que no serían necesarios para entender el conjunto. Imaginemos, por ejemplo, el dibujo de una casa. Bien podríamos decir que sabríamos que se trata de una casa sin el cercado de madera, sin la chimenea, la

claraboya, el jardín o las ventanas. La respuesta del autor parece fácil: yo no quería dibujar todas las casas, quería dibujar esa. La identidad del tema tratado es el límite, pues, de la acotación. En otras palabras, la sinfonía sólo puede ser más breve hasta que deja de ser la sinfonía.

2. Edward Hopper y la narración breve

De los autores del siglo pasado Edward Hopper parece el paradigma de la esencialidad escénica. Los lugares apartados que logra configurar pueden describirse en una sola línea. Por ejemplo: Mujer sentada en una cama.

Hopper no sólo juega con la utilización sobria de un número limitado de elementos. La clave reside en la naturaleza de dichos elementos y el bagaje discursivo que se espera producir mediante la combinación de los mismos.

Para empezar, cuanto el pintor emplea en la composición de sus imágenes corresponde al ambiente cotidiano de un individuo, de forma que una habitación, una cama, una casa, no funcionan únicamente en su papel de agentes cotidianos universales, sino que corresponden a una identidad concreta.

Si quisiéramos encontrar el contrapunto a las pinturas de Hopper sólo habríamos de fijar la mirada en la insistencia que los artistas con tendencias formales más minimalistas tienen por despojar a un objeto de cualquier clase de subjetividad.

Imaginemos una losa de mármol, cortada con exactitud, situada en el suelo junto a otro losa de la misma medida, cortada con la misma exactitud. En este caso el resultado sería un cuerpo neutro sin ningún significado implícito, por lo que su definición no sólo quedaría abierta a cualquier interpretación de carácter conceptual, sino que no podría ligarse a ninguna identidad concreta.

Situemos esta losa a un lado y la mujer sentada en una cama a otro. Si tratásemos de definir ambas piezas con una oración sencilla, está claro que podríamos hacerlo. A un lado, "Losa de mármol blanco"; a otro, "Mujer sentada en una cama". ¿Cuál es, pues, la diferencia fundamental entre ambas piezas? La respuesta es sencilla: la narración.

Un losa de mármol, por esenciales que su forma y contenido puedan ser, necesitaría un contexto explícito para suponer una propuesta narrativa. Mientras que la mujer sentada, siendo una fracción de cotidianidad tratada con sencillez, supone por méritos propios una narración breve.

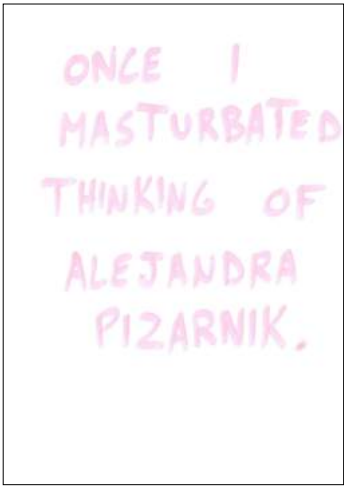
Esta comparación entre extremos discursivos conduce a a la cuestión de si, a la hora de hablar de sencillez narrativa, estamos hablando también de sencillez técnica.

Hopper acota elementos conocidos por cualquiera al otorgarles una situación específica dentro de un marco narrativo personal e intransferible, correspondiente a un individuo, exista este o no en realidad.

Cuando uno observa una pintura de Hopper encuentra en ella cierta naturalidad intrínseca que le resulta veraz porque, al igual que los protagonistas de la escena, el mecanismo de contemplación que la obra exige se rige por una mirada queda y silenciosa a un escenario en calma, imperturbable. De manera que la sensación generada en el espectador al contemplar la escena parece compuesta por la misma materia que la sensación que se da por hecho reside en los individuos pertenecientes a la pintura.

Así, habría que considerar si las narraciones breves de Hopper no estarían ligadas al carácter íntimo del espectador en la misma medida que a la economía de elementos que las conforman.

Fig. 1. Morning sun, Edward Hopper, 1952.



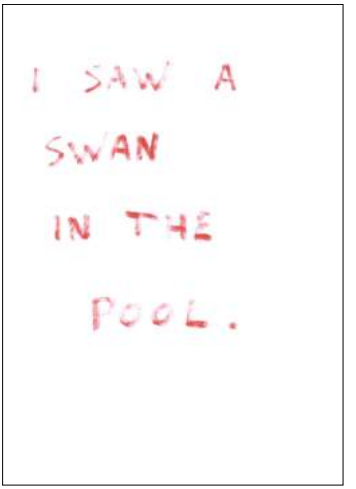


Fig. 2. I'm also just a girl, Dan Mathews, 2007. Perteneciente a la serie Quotes. Cortesía del autor.
Fig. 3. Once #14, Dan Mathews, 2010. Perteneciente a la serie Once. Cortesía del autor.
Fig. 4. A swan in the pool , Dan Mathews, 2016. Perteneciente a la serie Things that I saw. Cortesía del autor.

3. La narración breve en la pintura contemporánea

Actualmente, parece necesaria una revisión de la veracidad en la pintura, no tanto en el sentido de que aquello que se describe sea cierto o no, sino en la correspondencia de su discurso con la cotidianidad del autor y de la capacidad que esta posee para entrar en consonancia con la del espectador.

Es al fijar la atención en la naturaleza que permite entablar estos diálogos cuando creo oportuno retomar los fundamentos del realismo sucio, como movimiento cumbre de la sencillez que no sucumbe a la frialdad, y tratar de encontrarlos en autores contemporáneos.

Si analizamos la obra de los autores adscritos al realismo sucio - tales como Raymond Carver, Charles Bukowski o John Fante - y no nos dejamos engañar por la fama que se han labrado de escritores malditos, sumidos en el alcoholismo, el sexo y la marginalidad de los EE.UU del siglo XX, encontraremos una serie de principios básicos que, ante todo, abogan por una obra de arte honesta, sustentada por la vida de su ejecutante y medida con una balanza que denota, a partes iguales, la importancia de la cotidianidad y la sencillez discursiva como pilares primordiales.

Así pues, tomando los fundamentos extraídos del realismo sucio como vara de medir, he intentado dar con un ejemplo válido de narración breve en la pintura contemporánea que, a diferencia de Hopper, no sólo se centre en la esencialidad narrativa, sino que extienda dicha esencialidad a todos los aspectos de la obra, quiero introducir a Dan Mathews.

3.1 Dan Mathews

Dan Mathews (Boulder, 1990), centra el grueso de su obra en la utilización de la palabra como elemento pictórico. El trasfondo de su discurso es siempre sobrio y centrado en la cotidianidad, mientras que

el despliegue técnico se define con parquedad nombrando el utensilio utilizado para escribir en cada caso

Mathews ofrece un discurso consecuente y evolucionado donde confluyen la pintura de Hopper, la poesía de Bukowski y los relatos de Carver.

Jugando con el papel intrusivo que el espectador habrá de desempeñar en cualquier lectura y mediante el empleo de un lenguaje permanentemente cotidiano, Mathews pretende conseguir una complicidad inmediata, constituida tanto por el reflejo del espectador en las situaciones descritas como por la interpretación mental de dichas situaciones.

Existe, también, un factor humorístico muy presente y decisivo en la constitución de su obra, así como de la utilización de referencias a la cultura popular que tratan de desbancar el dramatismo o el tono bucólico de entidades tales como clásicos del cine o figuras del mundo del arte. Un ejemplo de ello es "I'm also just a girl", perteneciente a la serie "Quotes".

En esta pieza, Mathews toma una conocida cita perteneciente a la cinta *Nothing Hill* (1999) en la que el personaje de Anna Scott, interpretado por Julia Roberts, dice: *I'm also just a girl, standing in front of a boy, asking him to love her*. Mathews se apropia sin ningún reparo de esta frase para sustituir luego su final, intercambiando "to love her" por "where is the toilet". De manera que el resultado aúna, frente al romanticismo barato de Hollywood, la defensa de la cotidianidad y la narración breve como cuerpo total de la obra.

Por una parte, el espectador podrá asimilar el contenido como propio desde su experiencia personal y, por otra, el autor logra resumir una escena breve sin necesidad de representarla mediante una imagen. De manera que la apropiación es doble: primero, de la frase; segundo, refiriéndose directamente a un contenido visual.

Otra faceta a destacar en la obra de Mathews es lo concerniente a la serie "Once". En ella, el autor describe escenas esencialmente íntimas sin dejar de desmitificar elementos del mundo del arte. Dicha desmitificación, cabe señalar, no se desempeña mediante un ataque destructivo a diversas entidades, sino mediante la utilización de estas en ambientes y situaciones cotidianas, pertenecientes a un ámbito personal, en muchos casos considerado tabú en mayor o menor medida. "Once #14" es un ejemplo de ello.

Tal como podemos leer, el autor asegura haberse masturbado pensando en Alejandra Pizarnik. En otras piezas pertenecientes a esta serie, la misma voz narrativa, siempre en primera persona, asegura haberse dormido en el sofá de alguien, masturbado en un cuarto de baño, besado una frente, tocado una mejilla, etc. Las acciones nunca incluyen a más de dos individuos, siendo el autor la constante tanto en la ejecución de la escena descrita como en su confesión.

Existe, en resumen, una intención provocadora en la obra de Mathews, pero siempre desde una perspectiva personal e íntima.

Quiero terminar hablando de una de sus series más cercanas a la obra de Hopper y más próxima a la economía lingüística descrita por los autores del realismo sucio.

En "Things that I saw", Dan nos brinda una visión de escenas o actos presenciados por él y descritos en muy pocas palabras. Todas las obras pertenecientes a esta serie comienzan con "I saw" y van seguidas de una breve descripción. Siempre habla tratando de encontrar el tono más esencial, ya sea de una persona o un lugar.

Así mismo, Mathews se contrapone a la mecánica discursiva propuesta por la *beat generation,* popularizada por el conocido *Howl* de Allen Ginsberg [2], que comienza con "I saw the best minds of my generation destroyed by madness" y prosigue durante varias páginas,

como en tantas otras obras del género, siempre desde un tono épico que define al héroe marginal americano.

Dan, como contrapunto, blandiendo sus dos influencias fundamentales (Hopper y el realismo sucio), evitando la repetición como método o estructura, inaugura "Things that I saw" con la pieza que podemos ver a continuación, compuesta simplemente por siete palabras escritas con un rotulador gastado.

Otras obras pertenecientes a esta serie rezan narraciones igualmente breves que terminan en sí mismas: I saw my mom's blood; I saw my disengaged; I saw an orange cat in my garden; etc.

4. Conclusiones

Es consecuente considerar a Dan Mathews un claro representante de la narración breve en la pintura contemporánea pues, si las escenas de Hopper pueden describirse con una frase, la frase que propone Mathews en cada una de sus obras ha de ser resumida, al instante y de manera análoga, con una imagen.

Así mismo, Mathews es un firme candidato a la hora de señalar un heredero de los fundamentos propuestos por el realismo sucio y un ejemplo de cómo estos pueden trasladarse a otros campos artísticos como fórmula que destile, complemente o mejore bases ya existentes en los mismos

Eludiendo la representación característica del ámbito pictórico, Mathews se centra en la exposición cruda de los hechos. De tal modo que las escenas descritas pasan a residir plenamente en su descripción, evitando el trámite de un proceso ilustrativo más propio, quizá, de otra época.
Mathews elude la figuración como cuerpo del discurso para entablar un diálogo directo con el espectador mediante la palabra, cercano a la

confesión y al secreto, cuyo núcleo fundamental reside en la imagen comprendida, y no en la impuesta.

En resumen, Dan Mathews nos ofrece, en un mismo conjunto, una revisión de la narración breve en la pintura, la posibilidad de reconquistar los objetivos del realismo sucio mediante nuevos métodos y la presentación del testimonio como estrategia visual.

Como último apunte, deberíamos sopesar detenidamente si para la elaboración de cualquier clase de narración breve, sea cual sea el campo en que esta se sitúe, la sencillez técnica no debería ser un requisito tan relevante como lo son la elección del tema a tratar y la de los elementos que lo configuran.

Notas

1. Bukowski, Charles. Escrutaba la locura en busca de la palabra, el verso, la ruta. Colección Visor de Poesía. VISOR LIBROS. Madrid (2005) Traducción de Eduardo Iriarte Goñi. Pág. 116.
2. Ginsberg, Allen. Howl. Penguin, London (2010).

SIM, NÓS TEMOS SUPER-HERÓIS! A PINTURA DE NUNO RAMINHOS

~ Marcos Rizolli ~

Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, Brasil
marcos.rizolli@mackenzie.br

Keywords: Arte e sociedade, Pintura figurativa contemporânea, Super-herói, Nuno Raminhos.

Abstract

A pintura do artista português Nuno Raminhos bem pode ser percebida como plataforma analítica para estudos comparados entre os imaginários europeu e norteamericano. Enquanto as sociedades europeias historicamente e contemporaneamente valorizam líderes sociais, os norteamericanos parecem preferir idolatrar celebridades. Talvez seja, essa, uma herança da cultura pop – estabelecida no pós segunda guerra mundial. O império precisava se afirmar. Assim, a sociedade, através da cultura visual, reconhecerá o surgimento dos super-heróis. Nasceram nas histórias em quadrinhos, deslocaram-se para o *mass-media* e avançaram para as artes. Foram objetos de criação para Andy Warhol e Roy Lichteinstein, por exemplo. Contrário às ideologias, Nuno Raminhos, através de seus super-heróis imaginários, ironiza tudo isso!

1. Introdução

Os super-heróis das histórias em quadrinhos atenderam às ideologias norteamericanas da segunda metade do Século XX. Personagens emblemáticos – funcionalmente potentes – formaram uma geração de figuras inumanas, combatentes do mal. Se, num primeiro momento, combatiam entidades do eixo comunista, mais tarde e até nossos dias,

passaram a enfrentar toda sorte de confrontos – de ameaças desencadeadas por cientistas malucos até maldades provocadas contra o meio ambiente. Com isso, os super-heróis norteamericanos auxiliaram a grande potência a disseminar sua cultura, de forma ampla – seus costumes e as industrias do consumo e do entretenimento. Enfim: *o american way of life*.

Inadvertidamente, em Portugal, desde o último ano da década de 1990, através da pintura de Nuno Raminhos, artista licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – FBA/UP, surgiu uma legião de novos super-heróis. Sujeitos anônimos, geograficamente deslocados e alheios às páginas historiográficas.
Ao incorporar, de forma tão recorrente, a temática dos super-heróis, a pintura de Nuno Raminhos suscita uma instigante reflexão acerca da necessidade de permanência das figuras dos super-heróis nas sociedades contemporâneas. Daí, em dimensão social, percebemos uma clara distinção entre os valores coletivos da Europa e da América.

Enquanto, como um bloco, a sociedade europeia, compreendo sua história e apresentando como seus heróis personalidades que, de algum modo ou por alguma motivação, se tornaram efetivamente líderes (sociais, políticos, religiosos ou artísticos), preferindo os heróis de carne e osso, a sociedade norteamericana, desde a segunda metade do Século XX, vem preferindo dar atenção aos super-heróis – valorizando seus eloquentes potenciais.

Vejamos, senão, dois bons exemplos dessa distinção entre heróis e super heróis.

2. A Europa e seus heróis

Herói e mártir emblemático foi o francês Jean-Paul Marat (1743-1793). Médico, filósofo, teórico político e cientista permaneceu na história social europeia mais por seu ativimo como jornalista radical e político da Revolução Francesa. Além de seu trabalho, era conhecido e

respeitado por seu caráter impetuoso e postura descompromissada diante do governo. Defendeu reformas básicas para as camadas até então tidas como inferiores pela sociedade da época. Suas grande persistência e aguda inteligência o levaram à confiança do povo e fizeram-no a principal ponte entre os simples cidadãos e o poder.
Marat foi assassinado por uma mulher simpatizante do poder, que lhe desferiu uma punhalada no peito – em uma banheira.

O assassinato de Marat desencadeou uma apoteose. O pintor Jacques-Louis David (1748 – 1825) foi chamado a organizar um grande funeral. David assumiu a tarefa de imortalizar Marat, embelezando sua pele que estava descolorida devido a uma doença crônica. Seu coração foi embalsamado separadamente e colocado em uma urna. Seus restos mortais foram transferidos para o Panteão de Paris e seu decisivo papel na Revolução foi confirmado com a elegia: Como Jesus, Marat amou ardentemente as pessoas, e apenas elas. Como Jesus, Marat odiou reis, nobres, sacerdotes, vilões e, como Jesus, ele nunca parou de lutar contra estas pragas do povo.

Marat foi feito um quase-santo, e seu busto frequentemente substituía crucifixos nas antigas igrejas de Paris. Entretanto, alguns anos depois a personalidade de Marat já tinha se tornado manchada. O seu caixão foi retirado do Panteão e seus bustos e esculturas foram destruídos. Descansou, finalmente.

Contudo, sua imagem heróica ficou preservada através da pintura A Morte de Marat – um testemunho da ideologia política e ao mesmo tempo uma obra-prima – de Jacques-Louis David, o mais característico representante do neoclassicismo e, depois, pintor da corte de Napoleão. A pintura, que eternizou um momento marcante da Revolução, foi um sucesso político imediato – simples, direta, e poderosamente tocante - consagrando o retratado, agora um mártir cívico. Disse David: Cidadãos, o povo novamente clamou por seu amigo; sua voz desolada foi ouvida: David, toma teus pincéis, vinga Marat!… Eu ouvi a voz do povo, e obedeci. (HAUSER, 1973: 268)

Fig. 1. Jacques-Loius David, A Morte de Marat, óleo sobre tela, 1793. Acervo: Museu Real de Belas Artes – Bruxelas.
Fig. 2. Capitão América, criação Joe Simon e Jack Kirby, 1941. Acervo: Timely Comics.

3. A América e seus Super-heróis

Capitão América é o nome do mais emblemático super-herói das histórias em quadrinhos norteamericanas, publicado pela Marvel Comics. Criado pelos artistas gráficos Joe Simon (1913 – 2011) e Jack Kirby (1917 – 1994), foi apresentado ao grande público em *Captain America Comics* # 1, em 1941, numa publicação da Timely Comics, antecessora da Marvel. Tratava-se de um humano geneticamente modificado!

Detinha diversificadas habilidades: força, resistência, agilidade e velocidade sobre-humanas, vigor super-humano, mestre no combate corpo-a-corpo – além de ser um grande estrategista, perito em táticas de guerrilha e lider eficaz.

Capitão América foi concebido como um super-herói patriótico que lutou contra as potências do eixo comunista na segunda guerra mundial e foi o personagem mais popular da Timely Comics durante o período da guerra.

A popularidade do Capitão América diminuiu após a guerra e as publicações de suas aventuras em quadrinhos foram interrompidas em 1950. Contudo, em 1964, o personagem foi reintroduzido como participante do Universo Marvel, passando a co-existir com tantos outros super-heróis: Homem de Ferro, X Man e Homem-Aranha – para citar alguns. Sua ausência das páginas das histórias em quadrinhos foi justificada pelo fato de que perto do fim da guerra, ficou preso no gelo e sobreviveu em animação suspensa até que foi revivido.

O Capitão América (personagem que reconhece em sua historiografia várias identidades e configurações) geralmente veste trajes inspirados na Bandeira dos Estados Unidos e enfrenta os malfeitores armado com um escudo quase indestrutível (feito de uma liga de *adamantanium-vibranium* – metais fictícios) para atingir seus inimigos.

Fig. 3 e 4. Superman, Andy Warhol, Aquaman, Roy Lichtenstein, Pôsteres impressos, Acervo: Sotheby's.

O Capitão América, o original e também o mais famoso e popular, é o alter-ego de um suposto cidadão norteamericano chamado Steve Rogers, imaginariamente um jovem franzino que atinge o pico da perfeição humana após aplicar um soro experimental com o intuito de ajudar os Estados Unidos contra as potências do Eixo.

O fascínio socio-cultural configurado pelas inúmeras aventuras vividas pelos super-heróis das histórias em quadrinhos também foi reconhecido pelos artistas da Pop Art. Principalmente Andy Warhol (1928 – 1987) e Roy Lichtenstein (1923 – 1997) – que, das plataformas narrativas das histórias em quadrinhos, se apropriaram da fenomênica dos super-heróis para experimentar novas formas de expressão artística, ampliando suas temáticas para muito além dos tradicionais gêneros de pintura.

Warhol, desde os anos 1960, quando se transferiu para New York, justamente para investir em sua carreira de designer, acabou por reconhocer uma significativa guinada em sua trajetória criativa, passando a investir em sua carreira de artista plástico. Tornou-se um artista de vanguarda, inovador, rebelde e excêntrico. Seu agudo olhar para as sociedade e cultura norteamericana fez com que passasse a incorporar motivos e conceitos da publicidade em suas obras, com o emprego de cores fortes e brilhantes.

Através da Pop Art, reinventou as técnicas de criação e produção de imagens artísticas ao adotar a reprodução mecânica em seus múltiplos serigráficos, com surpreendentes variações de cor nos registros figurais. As novidades não serão exclusivamente técnicas ou procedimentais. O artista alterou radicalmente o seu universo temático ao incorporar em suas serigrafias e pinturas argumentos do cotidiano: artigos de consumo, como as deliberadas reproduções de marcas industriais – emblemas da sociedade de consumo (Campbell e Coca-Cola, por exemplo); rostos de figuras conhecidas no universo das celebridades (Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley, Brigitte Bardot, entre tantos); imagens simbólicas da história da arte (Mona Lisa, uma sua

obsessão); além ,é claro, das figuras ponderosas dos super-heróis das histórias em quadrinhos.

Lichtenstein, por sua vez, procurou valorizar os clichês das histórias em quadrinhos como forma de arte, colocando-se dentro de um movimento que tentou elogiar e criticar a cultura de massa.

O seu interesse pelos padrões gráficos das histórias em quadradinhos, quer como estilo visual ou mesmo como tema artístico, começou provavelmente com uma pintura do rato Mickey, que realizou em 1963 para os filhos. Nos seus quadros a óleo e tinta acrílica, ampliou as características dos *comics* e dos anúncios comerciais, e reproduziu à mão, com fidelidade, os procedimentos gráficos.

Empregou uma técnica pontilhista conhecida como *Ben-Day* para simular os pontos reticulados das histórias impressas em gibis. Cores brilhantes, planas e limitadas, delineadas por um traço negro, contribuíam para o intenso impacto visual.

Com essas obras, o artista pretendia oferecer uma reflexão sobre a linguagem visual e suas formas artísticas. Os seus quadros, desvinculados do contexto histórico-cultural, aparecem como imagens frias, intelectuais, símbolos ambíguos do mundo moderno. O resultado é a combinação de arte comercial e abstração.

Muitas de suas ilustrações eram feitas a partir de desenhos em quadrinhos, baseados nas aventuras dos super-heróis.

Esses dois artistas, Warhol e Lichtenstein, contribuíram para a disseminação da cultura dos seres potentes, dotados de poderes extraordinários. Ofereceram ao mundo da visualidade um perfeito flagrante entre criatividade artística e ideologia, entre arte e sociedade!

Pois bem: se os super-heróis das histórias em quadrinhos tão bem atenderam às ideologias norteamericanas da segunda metade do Século

XX, traduzindo-se em personagens talmente emblemáticos que exibiam exemplarmente suas potentes funcionalidades, tendo inclusive formado uma geração de figuras inumanas, combatentes do mal, desta vez, em Portugal, através da pintura de Nuno Raminhos, surgirá uma legião de novos heróis – metacriativamente anônimos, histórica e geograficamente deslocados.

4. Os super-heróis de Nuno Raminhos

Esses super-heróis, derivam de um percurso pictórico que visa à fusão de vários domínios de representação e interpretação, em expressão híbrida e alternativa aos manuais da arte contemporânea: anatomicamente realista, hiper-proporcionada, com luz e sombra e volumetria simplificadas, feita de composições vertiginosas e de vibrantes contrastes cromáticos.

O português Nuno Raminhos nasceu em 1971, em Vila Nova de Gaia. Licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – FBA/UP, realiza exposições individuais e coletivas, desde 1999, em diversas galerias nacionais e internacionais.
Sua pintura encontrou na temática dos super-heróis a mais justa plataforma criativa para o exercício de ironias visuais. A ironia de seus personagens manifesta o sentido oposto do seu significado literal. Desta forma, afirma o contrário daquilo que se quer demonstrar visualmente ou do que se pensa.

Raminhos faz da pintura a arte de iludir o espectador e de criticar a sua percepção. Sua ironia procura valorizar algo, mas quando na realidade quer desvalorizar. Apesar disso, a ironia não é apenas usada em relação aos super-heróis das histórias em quadrinhos, mas também para fazer referência aos valores sociais e culturais. Apesar de suas telas concentrarem alta octanagem de beleza, suas imagens – e seus personagens extraordinários – resultam em visualidades que reivindicam o sentimento de curiosidade e humor – este, altmamente requintado.

Fig. 4. Nuno Raminhos, Cyclops, acrílico sobre tela, s./d., Acervo: Galeria de Arte AFK, Lisboa.
Fig. 5. Nuno Raminhos, Blue Beetle, acrílico sobre tela, s./d., Acervo: Galeria de Arte AFK, Lisboa.

Raminhos, espontaneamente, transita pelas categorias da ironia: 1) Nos dá a ver uma realidade, enquanto pretende expressar outra; 2) A forte carga dramática de suas figuras, composições e cores alcançam a sátira – ao propor sucessivos deslocamentos dos significados de suas pinturas, leva o espectador à condição de jogo, diante da ação deliberada para entender a verdadeira razão de existir dos seus personagens. A ironia de suas visualidades reside na disparidade existente entre a intenção e o resultado da ação pictórica; 3) Ato contínuo, então, encontra-se com a dimensão cósmica de seus super-heróis – oferece ao espectador o sentimento de disparidade entre o desejo humano e a realidade do mundo. Afinal, o artista pretende nos impelir para o engrandecimento dos ideais super-heróicos!

Contudo, Nuno Raminhos não busca apenas os bons efeitos pictóricos. Ele surpreende nossa percepção por emboscada – recurso típico dos vilões que, conforme determinam os manuais de histórias em quadrinhos, os super-heróis são chamados à combater.

Assim, seus heróis são convocados à definição de um processo criativo em que o pintor considera igualmente relevantes as configurações icônicas e procedimentais – para citar influências da cultura pop: um tanto Lichtenstein e um pouco Warhol.

Entretanto, os heróis das pinturas de Nuno Raminhos reivindicam uma genética europeia e pretendem redefinir a objetividade das representações figurais. Seus personagens incorporam clichês visuais – justamente para subverter, e reinventar, os universos simbólicos dos super-heróis: entre a figura e o conceito; entre a arte e a sociedade.

5. Conclusão

Sua artisticidade heróica também poderia provocar questionamentos acerca dos conceitos de autoria e originalidade – afinal, suas pinturas projetam-se de uma plataforma criativa em que o átomo primordial é a

simulação: o pintor cria heróis artificalizados, energizados por configurações e técnicas convencionadas e, portanto, impessoais.
Enfim, um artista português que importa da História da Arte os seus recursos pictóricos – com o intuito de questionar as ideologias circulantes nas sociedades ocidentais.

A obra de Nuno Raminhos concretiza-se num horizonte pessoal límpido e próprio, ao propor uma expressão artística que, simbolicamente, combina histórias em quadrinhos com pintura.

Sua artisticidade, então, é o oposto da resignação: seus super-heróis são otimistas e triunfantes – um convite para intensas discussões acerca das relações e dos imbricamentos entre arte e sociedade.

Referências

ALVES, M. e Rizolli, M.: Portugal Art. D Group, London (2016)
BRITES, B. e Tesler, E. (Orgs.): O Meio como Ponto Zero. Editora da UFRGS, Porto Alegre (2002)
HAUSER, A.: História Social da Literatura e da Arte. Mestre Jou, São Paulo (1973)
RAMINHOS, N. Inside the Studio. Vídeo acessado em 16/02/2017. Disponível em: https://shairart.com/artista/nuno-raminhos-13098/video#dropdown-navigation
VETTESE, A.: Artisti si Diventa. Carocci, Roma (1999)

RETRATO EXPRESSIVO E VULTOS

~ Maria da Silveira Cabral ~

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, doutoranda em Pintura.
maria.silveira.cabral@gmail.com

Keywords: Pintura; Retrato; Rosto; Expressão; Vulto

Abstract

Este trabalho tem como assunto central o retrato. O retrato agora. Procuramos desenvolver este tema da pintura segundo duas vertentes: por um lado a prática, de forma manual e tradicional (mão, tinta e tela); por outro, um processo que envolva, para além do seu lado imagético, uma vertente filosófica que permita a reflexão e a interrogação sobre a sua dimensão ontológica. Passamos a ideia de que o retrato é mais do que uma mera cópia e ou semelhança de traços que identificam o sujeito e que este ultrapassa a barreira do cognitivo e do dogmático, encontrando-se noutra dimensão. Julgamos ser esta a dimensão da expressão, que está por sua vez associada às sensações. Pensamos sobre o que a presença de um retrato implica sobre o nosso próprio estado de presença parecendo estabelecer em nós um novo contacto e olhar sobre o que nos rodeia. Ilustramos estas ideia com pinturas da *Série vultos*, que representam a ideia de uma ausência que está presente em todos nós, na tentativa de direcionar o olhar para o "interior" do retrato e da pintura.

1. Introdução

Procuramos a essência do retrato nos dias de hoje. A partir da libertação das suas funções, sociais, políticas, económicas e outras pressões externas; o retrato pode ser apresentado como algo que desde sempre aparentou ultrapassar qualquer barreira temporal. Atualmente o

retrato parece necessitar outro tipo de atenção, que ultrapassa as questões físicas por já muitos abordadas.

Damos assim lugar a um retrato que se encontra no campo da reflexão e na ligação entre o eu e o outro, visto esta relação ser a sua condição primordial. O olhar sobre retrato sem rastos identitários sugere-nos uma ligação com o outro. Entre o eu, o outro e o ser no retrato, encontramos em comum a reflexão interior e filosófica sobre o rosto de Emmanuel Lévinas e os seus pensamentos sobre a ética que estão associados ao desenvolvimento deste tema, e marcam a ponte entre filosofia e pintura que aqui queremos evidenciar.

Falamos ainda sobre a matéria ou "corpo" da pintura no retrato e, a forma, como esta revela-se a partir da marca da tinta e torna-se independente: o retrato não é ninguém se não ele próprio. Introduzimos por fim o "vulto", o retrato que "não te olha", que evita ser visto por completo para chegar a uma "visão interior" que permite ver outra identidade no retrato – a (des)identidade – contida na sua ausência.

2. Pintar retratos

Antes da presença da fotografia, pintar um retrato não era uma coisa acessível a todos. Tratava-se de algo "especial" e tinha um propósito específico, uma função. Desde exaltar grandiosidades; atos heróicos; homenagens; motivos fúnebres; os rostos das sociedades; e ainda representações de deuses e mitologia. Estes seres grandiosos requeriam da atenção de retratistas, para marcar as suas ideologias, façanhas ou vontades.

A partir do aparecimento da fotografia, o retrato parece tornar-se uma coisa sobre a memória. Dá-se uma massificação e facilidade de acesso à reprodução de imagens do rosto (hoje em dia, qualquer um pode tirar uma fotografia, para mais tarde recordar). Esta massificação do manejo

da imagem é um questão importante para o meio artístico visual, pois uma globalização das imagens requer a criação constante de novas imagens, o que por um lado amplia o seu número, mas não necessariamente a sua qualidade.

Esta reprodução do rosto através da tecnologia não se trata do mesmo retrato que aqui falamos. A pintura tradicional (manual) de retratos permanece incondicional. É através da fotografia direcionar o seu tipo de retrato à "função" que antes era da pintura que abre novos caminhos para esta prática e direciona-se para uma ideia de interioridade contida na representação do rosto humano, e não trasladar apenas o seu exterior.(1)

As tentativas de representação na base da semelhança física no retrato e na pintura, após a fotografia, parecem-nos agora de certa forma desnecessárias e despropositadas.

Desde então que a procura tornou-se outra forma que não incluí o abandono do retrato e vai de encontro a um desenvolvimento pictórico e reflexivo sobre o "eu" no retrato. Enquanto a fotografia veio para ficar e deu lugar a novas vertentes do pensamento sobre a pintura e como pintar, apesar de alguns verem no "novo sentido" uma "morte da arte" (consequentemente do retrato), procuramos uma viragem de pensamento que deixa o retrato pictórico livre desse fardo de função social, e guarda em si a ideia de "outra coisa" que não é necessária, mas faz falta – as sensações.

Todas as fases e/ou vanguardas têm em si o retrato, querendo dizer, que esta prática acompanha os tempos, os movimentos artísticos, os artistas, o espectador e a vida humana desde sempre. Do clássico ao naturalista, do abstrato ao conceptual, o retrato em pintura, permanece, e insiste em ter o seu lugar no agora, na contemporaneidade.

Fig. 1. Vultos – Acrílico sobre papel, 2014. 29×42 cm.
Fig. 2. Vulto – Acrílico sobre tela, 2015. 35×27 cm.

2.1 Dimensão ontológica do retrato

O retrato que apresentamos tem como característica principal a reflexão sobre "o outro" e todas as suas ligações possíveis a esta prática pictórica. Este retrato procura o que nos liga uns aos outros, o entendimento do ser e o que ele pode absorver a partir desta prática particular da pintura.

Parece existir uma necessidade de justificar a prática manual, dita tradicional. Pensamos que, a partir das novas tecnologias e da imaterialidade do virtual, pode parecer que a forma de trabalho manual deixa de ter utilidade, ou que é algo desnecessário. Mas é em paralelo com o progresso que a necessidade desta prática manual, cada vez parece evidenciar-se mais. Essa urgência está em criar retratos que se afastam da ideia de cópia, semelhança e de reprodução repetitiva (sem limites e com precisão não humana), e se aproxima do conceito do original, do ser, e das relações que o ser implica.

Este retrato aparece da necessidade do próprio que procura em si e no que lhe rodeia. Questões que são exercícios de pensamento sobre o eu e o outro. Ao materializar-se esta necessidade do retrato manual, estamos perante algo que permanece com a mesma importância que sempre teve e acompanha os tempos, aperfeiçoa os seus métodos, com processos apoiados pela utilização da tecnologia, e não contra ela.

Isto permite ao pintor novas abordagens e possibilidades, de experienciar e manipular a imagem para a visualização e criação de novos retratos. A tecnologia funciona como um apoio para o processo da pintura, antes deste chegar a ela propriamente dita – pintar à mão. Um trabalho de reflexão e captação imagética que enriquece as possibilidades da futura obra e reflexão sobre o assunto. A aplicação da tecnologia no processo da pintura depende da vontade e inclinação de cada pintor.

A dimensão ontológica que referimos requer uma simbiose entre o processo manual na concretização do retrato, e questões filosóficas impostas pela sua condição de portador de uma multiplicidade de olhares sobre o eu e o outro. Procuramos na filosofia, de uma forma ontológica, um paralelo com o que o retrato faz questionar. Através das filosofias de Emmanuel Lévinas e da sua base ética, inclinamos esta visão do retrato, sobre o rosto e sobre o Homem: sobre o eu e o outro; os outros; o mesmo; o eu dentro do eu.

É através do seu pensamento judaico-cristão sobre a ética (o eu, o outro e o rosto) que pretendemos colocar a pintura de retrato como paradigma ontológico.(2) Como o fundamento visível da ética que poderá constituir uma base de articulação conceptual com a própria ideia de retrato contemporâneo. A ligar na pintura o outro, através da presença do modelo ou do espectador, ou o próprio pintor no papel do outro.
Entendemos o retrato como uma prática em desenvolvimento, de forma tanto pictórica como filosófica, de forma a encararmo-lo através da sua dimensão e extensão apropriada e livre de barreiras. Assim achamos que o retrato se deve libertar desse cunho identitário e entrar no horizonte da (des)identidade.

3. Da tinta ao corpo

A expressão é o elemento que nos parece ligar todos os elementos do retrato. Da sintonia entre o pintor e o trabalho, ao pensamento e abordagem ligados à obra que estão ligados ao sujeito, traduz-se em algo original, ou seja, cada pintura vale por si e é única. A relação entre a mão, a tinta e o pincel está na expressão e resulta das sensações. Ligadas às sensações e expressividade encontra-se a gestualidade e performance pictórica, e ainda a teatralidade que está presente em cada artista e obra que revela traços dessa originalidade. A expressividade do movimento leva-nos ao ritmo e à luz que os "ambientes" proporcionam a esta prática, (ou que os artistas se permitem). Consideramos de

grande importância ao espaço onde tudo decorre – o ateliê – onde diferentes espaços resultam em diferentes obras. Lembramos a importância da gestualidade e da marca pessoal, do corpo munido do pincel que vai ao encontro da tela e estabelece contacto através do esmagamento do pigmento pelo pincel, que surge do movimento do corpo. A teatralidade e o ímpeto, o acaso, saber parar, o tempo parado para ver o que já está feito, afastar para reunir, são ações imprescindíveis da pintura.

A tinta marca uma cor independente que se transforma em corpo e ganha a sua própria forma. Resume-se em si e ultrapassa-nos. Esta matéria da pintura, por mais monocromática ou lisa que seja, varia consoante a luz, os reflexos de tinta, a direção e a força da pincelada, marcadas pelas nuances de espessura que lhe dão "vida".

4. O retrato que "não te olha"

O que é um "vulto"?

O "vulto" tem em si uma ausência e é o sinal de uma presença. Apresenta-se como contraste e contradição. O "vulto" é um retrato e simultaneamente um anti- retrato. Não o autorretrato, no entanto, pode existir uma certa impressão pessoal involuntária, ou seja, refletimos que todo o retrato parece conter um pouco da "essência" do pintor, uma transferência inocente (não intencional) que alberga responsabilidades inesperadas.

Um "vulto" é mais do que um retrato – é um "anti-retrato", uma miragem, um rosto sem identidade que se revela ao se esconder, que surge, que mascara a realidade do próprio eu e torna-se em qualquer um - no outro. Um "vulto" não está nem deste lado nem do outro, mantém-se numa espécie de horizonte – horizontalidade. Todos os "vultos" são, em si, retratos e "anti-retratos" em simultâneo.

Fig. 3. Vulto sem cabeça – Acrílico sobre tela, 2014. 30×23,3 cm.
Fig. 4. Vulto sem cabeça – Acrílico sobre tela, 2015. 150×135 cm.

Uma tentativa de captação através da expressão em vez, ou para além, do personagem e de uma caracterização identificativa. Uma figura que não aparece em pleno e que, sem aparente intenção, oculta-se em direção ao olhar do espetador (existindo sempre algo que nos escapa no outro – ontologicamente, exemplificando com prestar ou não atenção à luz no escuro).

O processo da nossa pintura tem um ritmo próprio e um processo contínuo, mas mantem-se nos limites do retrato expressivo. A visão sobre a materialidade temática, a cor e a composição, a imagem pictórica surge "sonhadora", etérea e abstrata, ou seja, menos realista, e mais introspetiva. Com os conceitos como o retrato, o desconhecido, o suspense e a expressão, pretende-se representar uma ou várias figuras – um retrato – que exalta a expressividade tanto na mancha como na simplificação de pormenores identificativos. Uma simplificação do rosto, um apagamento de identidade para dar lugar à expressão ou ao sentimento representado. Deixa de ser pessoa para se tornar sensação do momento - a expressão.

Recorrendo a esta falta de características de identidade o "vulto" pode ser qualquer um, na tentativa de eliminar aquela questão odiosa que todos fazem quando veem um retrato: "quem é?" à qual a resposta é sempre a mesma: "ninguém, é uma pintura..." o "vulto" é ninguém, o "vulto" é pintura. O "suspense pictórico" é a pintura sem relação direta com o modelo do qual partiu. As figuras "alienadas" têm interesse estético para esta pintura, face aquelas que se revelam mais definidas e ou perceptíveis, pois este retrato radica doravante numa imagem, cuja importância maior reside numa mensagem cognitiva. A nível da expressão do rosto e da sensação do personagem, e não tanto nos factores individualizantes e identitários que carateriza tradicionalmente o retrato.

A ligação entre o conceptual e os contrastes pictóricos, são a relação da mente com a visão, as quais permanecem como objetivo bipolar desta

criação. Ao exacerbar a redução da paleta e da cor e da própria composição, a sobreposição das manchas e a expressão facial surge de uma forma abstratizante e tendencialmente pura. Ambas sugerem uma nova figura "sem identidade", ou seja, um novo "eu", que é criado justamente a partir da sobreposição de manchas, as quais, mantêm a sua proximidade à representação da figura humana, em que o rosto se mantém como elemento central.

Após uma série de produção de cerca de vinte sólidas pinturas dos "vultos", surgiram os "vultos que perderam a cabeça" mas que não deixaram de ser retratos. Passaram a ser retratos sem cabeça. Será possível um retrato sem cabeça? Não existe nenhum retrato que seja uma representação fiel do modelo, nem mesmo em fotografia. O real é o original, e tudo o resto são cópias ou interpretações, certo que podem ser mais de que meras interpretações, que levam a uma outra procura.
A realidade é que a falta da cabeça faz com esta seja a primeira coisa que se tente procurar ou que se note, a atenção fica voltada para o retrato, os "vultos" sem cabeça, têm cabeça, mas onde? Esta é a questão que se coloca. O que é um retrato? Os "vultos" são de certeza retratos e os sem cabeça também. O objectivo da cabeça: Porque não se diz retirou o rosto e sim a cabeça? Porque a cabeça é um dos membros do corpo, enquanto o retrato e o rosto fazem parte de outra categoria, a das sensações e da expressão – reações do entendimento. O rosto e o retrato são o espelho da alma, assim como todos os vultos e até mesmo os "sem cabeça".

Para além dos "vultos" serem alma e espírito também são matéria e presença ausente. A ausência de identidade no "vulto" também representa a ausência da realidade no indivíduo. Esta ausência quer no fundo absorver todas as realidades sem absorver nenhuma, e porque as questões nunca acabam, o "vulto" não tem nacionalidade, não tem credo, não tem identidade, pode ser qualquer um.

Outrem permanece infinitamente transcendente, infinitamente estranho, mas o seu rosto, onde se dá a sua epifania e que apela para mim, rompe com o mundo que nos pode ser comum e cujas virtualidades se inscrevem na nossa natureza e que desenvolvemos também na nossa existência. Mas a palavra procede da diferença absoluta. Ou, mais exactamente, uma diferença absoluta não se produz num processo de especificação em que, descendo de género a espécie, a ordem de relações lógicas tropeça no dado, que não se reduz em relações; a diferença assim encontrada mantêm- se solidária com a hierarquia lógica sobre a qual ela decide e aparece tendo por fundo o género comum.(3)

O "vulto" tenta estar em dois lados ao mesmo tempo, "o vulto" esconde-se na pintura e na "esfera".
Como a pergunta mais popular fora "quem é?" e resposta teria sido "ninguém...", tenta-se com que o espectador olhe para outra coisa e não para "dentro de si". A outra coisa não é relativa ao que nos rodeiam ou conhecemos. O que nos rodeia é nosso. A outra coisa é tudo o resto que não conhecemos. Para fazer esta pergunta é porque se está interessado ou a tentar procurar uma relação entre a imagem e uma entidade conhecida. Permanece a ideia de desviar o olhar e tentar ver o tudo, o resto, a outra coisa.

Quando o "vulto perde a cabeça" representa de uma forma literal a ausência que está instalada em todos nós. Realizamos que o "vulto" quer estar em todo o lado, mas não está em sítio nenhum. Assim como o mundo contemporâneo. Principalmente com os efeitos das novas tecnologias, nomeadamente a internet, que não adverte de antemão ao espectador/mirone que está a entrar num artifício, para o qual existe tudo menos o real.

Acerca da massificação das imagens que confere maior preocupação em relação à importância da prática da pintura dita tradicional na contemporaneidade, numa tentativa de voltar ao real através da

definição básica de pintura – quadro e tinta – e ir para o lado contrário. Poderia dizer-se, hoje em dia, que a pintura é uma espécie de motor de busca para ver e pensar o outro lado, o lado do interior.

"Perder a cabeça" é uma forma de mostrar que um retrato pode sê-lo sem o elemento que supostamente o define – o rosto – assim como os "vultos" também se apresentam como retratos sem identidade.

Notas

1. NANCY, Jean Luc – La Mirada del Retrato. Espanha: Amorrutu Editores, 2007. p. 43 Nancy mostra-nos que o retrato tem diversas facetas – de dentro para fora; de fora para dentro; entre si e, com o espaço; entre um olhar e o outro, mas sugere-nos principalmente uma ligação ao outro. Fala-nos ainda sobre o retrato como sujeito e não objeto, sobre ele explica que a própria tentativa de semelhança no retrato pode mostrar outra coisa do que a correspondência de traços e que esta categoria de arte – retrato – que aqui falamos tem a sua autonomia.
2. LÉVINAS, Emmanuel – Ética e Infinito. Lisboa: Edições 70, 2000. p.78 Aqui não é possível falar de fenomenologia do rosto, visto esta descrever o que se apresenta (o rosto não se mostra, é). Para Lévinas, assim como para o retrato: num primeiro momento, o olhar voltado para o rosto é ético; num segundo momento, é conhecimento e percepção: o rosto é sentido só para ele, tu és tu. Assim como para os "Vultos", a visão absorve o ser, o rosto torna-se significação sem contexto, em que geralmente somos todos personagens.
3. LÉVINAS, Emmanuel – Totalidade e Infinito. Lisboa: Edições 70, 2015. p.188

Referências

A.A.V.V. – The Mask and the Mirror: portrait in the age of Picasso. Londres: Yale University Press, New Haven, 2007.

A.A.V.V. – The Total Artwork in Expressionism: art, film, literature, theater, dance and architecture, 1905- 25. [2010] Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2011.

FRIED, Michael – *Why photography matters as art as never before*. [2002]. Londres: Edição da Yale University Press e New Haven, 2008.

LÉVINAS,Emmanuel–*ÉticaeInfinito*.Lisboa:Edições70,2000.

LÉVINAS,Emmanuel–*TotalidadeeInfinito*.Lisboa:Edições70,2015.

NANCY,JeanLuc–*LaMiradadelRetrato*.Espanha:AmorrutuEditores,2007.

A PINTURA DE DANIELE NALIN EM ATOS DE ULTRAPASSAGEM

~ Mauricius Farina e Marta Strambi ~

Universidade de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Brasil
mauriciusfarina@gmail.com, strambimarta@gmail.com

Keywords: artes visuais; pintura contemporânea; pintura italiana; Daniele Nalin.

Abstract

Neste texto pretendemos investigar aspetos sensíveis da experiência formativa na pintura contemporânea italiana, do imaginário constituído por referências mediadas pela cultura *pop*, para isso escolhemos uma série de trabalhos do artista Daniele Nalin (1947), professor titular de pintura da Academia de Belas Artes de Verona. Consideramos em seu trabalho aspetos referenciais afeitos ao neobarroco (CALABRESE, 1988). Sob certas circunstâncias de aparente influência, nomeadamente aquelas advindas da indústria cultural norte-americana, e de seus polos hegemónicos, a poética circunscrita pelos trabalhos de Nalin se revela, em sua própria estratégia, como uma sobrevivência da pintura. A marca profunda, traumática, no contexto particular da ultrapassagem da última grande guerra, se contextualiza como contradição (e não como tradição) no contexto específico da realidade italiana, onde não traduz como uma decisão neutra de absorção de valores alheios, mas, ao contrário, traduz-se como uma ação poética cuja figura, a ironia, se conduz como um instrumento de resistência (tradição). As pinturas de Daniele Nalin fazem alusão ao universo dos *mass media*, referências que, entretanto, precisam ser consideradas no amplo contexto da cultura neobarroca italiana, de suas ações enquadradas politicamente como permanência da experiência poética. Num diálogo particular com o cinema, e com a literatura, a qualidade da pintura de Nalin não se submete aos enquadramentos dessa sua referencialidade de contorno

explicitamente *pop*, mas na constituição de suas relações cromáticas em espaçamentos figurativos. Daniele Nalin se utiliza de todas as possibilidades que se configurem em sua necessidade, seja a colagem, a acrílica ou o pastel sobre a superfície da tela, agindo como um potencial e expressivo desenhista de formas, num equilíbrio fraterno entre as massas de cor e as linhas que marcam a sua narrativa, numa intuição espacial, ancorada potencialmente pela sensibilidade de expressão, o que permite à pintura uma liberdade que se constitui em si, como arte.

1. Introdução

As pinturas de Daniele Nalin (1947) revelam uma qualidade especial, ao incluírem, num mesmo território, a subjetividade expressiva da experiência do gesto, que se revela numa aplicação muito sensível das cores na configuração de referências pulsantes a partir do imaginário popular, da banda desenhada, e de uma tradição erudita que se implica nas dobras de uma sutileza essencialmente política; algo que se faz presente na cultura italiana como um ato de sobrevivência, desde os anos 1960. Nalin, atuou como cenógrafo em 1967 no teatro São Carlos em Lisboa, sob a direção do maestro Alfredo Furiga. Em 1970, ainda, como cenógrafo segue para Milão, com atuação junto à *Scenografie Sormani* e depois na *Fundazione Arena di Verona*. Ele encerra sua carreira como cenógrafo em 1970, a partir disso passa a se dedicar integralmente à pintura. Com muitas exposições individuais e coletivas em museus e galerias, não só em Itália, mas em diversos países, a história de vida do artista é plena de realizações. O artista, também, atua como professor e investigador, ele é professor titular de pintura na Academia de Belas Artes de Verona, na Itália, onde vive.

Consideramos em seu trabalho aspetos referenciais afeitos ao neobarroco, tal como descrito por Omar Calabrese em *A idade neoborroca* (1988), em particular nas questões afeitas aos nós e labirintos, ou por sua discussão sobre a forma clássica. Sob certas circunstâncias de aparente influência, nomeadamente aquelas advindas da indústria cultural norte-americana, e de seus polos hegemónicos, a poética

circunscrita por seus trabalhos se revela, em sua própria estratégia, como uma sobrevivência da pintura. A marca profunda, traumática, no contexto particular da ultrapassagem da última grande guerra, se contextualiza como contradição (e não como tradição) no contexto específico da realidade italiana, onde não traduz como uma decisão neutra de absorção de valores alheios, mas, ao contrário, como uma ação poética figurada pela ironia, que se conduz como um instrumento de resistência (tradição).

Suas pinturas de fazem contacto com o universo dos *mass media*, referências que precisam ser consideradas no amplo contexto da cultura neobarroca italiana, de suas ações enquadradas politicamente como permanência da experiência poética. Num diálogo particular com o cinema e com a literatura, a qualidade da sua pintura não se submete apenas aos enquadramentos dessa sua referencialidade de contorno explicitamente *pop*, mas na constituição de suas relações cromáticas em espaçamentos figurativos. Daniele utiliza todas as possibilidades que se configurem em sua necessidade sobre a superfície da tela, seja a colagem, a acrílica, o pastel, a tratar como um potencial e expressivo desenhista de formas, do equilíbrio fraterno entre as massas de cor e as linhas que marcam a sua narrativa, uma intuição espacial ancorada, potencialmente, pela sensibilidade de uma expressão livre, o que lhe permite uma pintura que se constitui em si, como experiência da arte.

Daniele tem diversas publicações em livros e catálogos, com textos de autores importantes, dentre eles Gillo Dorfles que, no catálogo de uma exposição em Verona (1991)(1), escreve sobre o sentido de liberdade de sua pintura "[...] uma figuração capaz de criar uma atmosfera, estes trabalhos nos mostram como podemos continuar em face de uma narrativa temática e ilustrativa e ao mesmo tempo popular, sem necessidade de recorrer a uma figuração anacrónica ou revivalista [...]"(2), ele aponta, ainda, para "[...] uma capacidade visual aguda e uma refinada técnica de composição", o que de fato representa uma das sutilezas de Daniele Nalin, que nos apresenta uma pintura afetada por suas consequências históricas, no cruzamento de vias conceituais da

contemporaneidade, em profunda sintonia com o imaginário e o *pathos* da arte italiana em seu diálogo com a arte internacional.

Nos referimos às pinturas de um artista representativo de seu tempo e de sua cultura, soubemos disso quando tivemos o primeiro contacto com o seu trabalho, temos em conta a qualidade das suas pinturas e seus cruzamentos retóricos com projeções particulares no campo dos afetos e da própria cultura visual, algo que, em nossas referências sobre a arte italiana contemporânea, nos era desconhecido, por isso, ao investigarmos os intrincados problemas do reconhecimento histórico da arte, estamos sempre diante de escolhas que dependem de sistemas, cuja homologação não lhes garante a totalidade, assim, concordamos com Walter Benjamin quando diz que "[...] os que em cada época dominam são herdeiros de todos aqueles que venceram no curso da história [...]" e que, portanto, "[...] é preciso investigar a história a contrapelo [...]" (BENJAMIN, 2013, p. 187).

Em "Lincoln center" (fig. 1) de 2013, obra de técnica mista sobre tela, se vê alguns personagens das HQs, como Pato Donald, Bart Simpson, Maga Patalógika e um soldadinho de ponta-cabeça, além de um morcego colorido, símbolo do Batman. Em outras obras Nalin, também, nos traz o mesmo personagem Batman (figs. 1, 2 e 6), como, também, em "Original Sin" (2013), em "Blue Batman" (1990), em "Mercato delle parole che legano" (2002) e em l'Antiaereo (2012).

Essas figuras voadoras povoam os trabalhos de Daniele Nalin, são aviões, helicópteros, morcegos, Batman e um passarinho que representa o Robin, além de alguns rabiscos. Eles sobrevoam a pintura entre manchas, massas, faixas de cores e salpicos, que mais parecem dar sentidos ao olhar, direcionando-nos, mesmo que aleatoriamente, entre planos aos espaços da tela.

Pato Donald dá as costas ao espetador e Maga Patalógika posiciona-se maior e preponderante e, ao mesmo tempo, como propugnadora da cena, dominando a pintura ao propor diálogo entre os contrastes de

Fig. 1 - Daniele Nalin, *Lincoln center*, 2013, mista sobre tela, 160 x 130 cm.
Fig. 2 - Daniele Nalin, *Tinker Bell*, 2013, mista sobre tela, 80 x 80 cm.

Fig. 3 - Daniele Nalin, *A Runner away,* 2013, mista sobre tela, 75 x 100 cm.
Fig. 4 - Daniele Nalin, *Rispetto*, 2010, mista sobre tela, 175 x 190 cm.

cheios e vazios, através das modalidades desenho e pintura. Já, Bart Simpson cruza os braços e pernas em posição de resguardo, esperando para ver.
A configuração, sob o feitio da aparência contingente, nos mostra os rabiscos que, também, sobrevoam "Lincoln center" (fig. 1).

2. O tempo como paradoxo

As experimentações formativas que transformaram conceitualmente a arte no século XX foram, paradoxalmente, determinadas e determinantes, para um percurso que teve consequência para a própria desmaterialização da arte contemporânea, em função de uma crise declarada dos objetos e dispositivos tradicionais, e entre eles a própria pintura, que se reinventou. A relação figura x fundo (fundada no renascimento) foi recodificada pelo modernismo nos seguintes termos: não-figura x não-fundo (KRAUSS, 1997). A destituição da perspectiva clássica, aplicada ao mimetismo, implicou no apagamento das referências reconhecidas nas figuras do mundo. A pintura modernista apresentou como consequência de sobrevivência uma metalinguagem autonomista, porque havia a necessidade de ser reconhecida, apenas, como uma forma visual singular deste lugar no qual tomava parte, esse era um dos fundamentos para a experiência abstrata: uma transformação radical nos modos de ser e de ver a pintura.

A pintura modernista, contaminada pela necessidade de ser pura experiência, estava implicada na pureza, plena de um "espírito formal" que lhe dava sentido em si, tal como no suprematismo, no neoplasticismo, entre outros. Enquanto isso, a pluralidade de meios visuais estendeu-se de oportunidades. Tornando-se pura experiência formal, nos próprios termos de sua corporeidade compositiva, não era a única forma historicamente presente, mas o fato é que foi predominante, ainda que tenha conquistado certa hegemonia do gosto. Como consequência de processos experimentais, pelo próprio sentido revolucionário das vanguardas, as marcas dessa autonomização

expressiva tiveram como um ponto de maturação as experiências enunciadas a partir do expressionismo abstrato.

O giro da arte dos anos 1960 representou um retorno à figuração de maneira transformada. Ainda que contaminado por um sentido neovanguardista de ruptura, neste período rompeu-se a pureza das formas, destinando-se poética e, conceitualmente, a tratar das referências de um mundo profundamente contaminado pela cultura visual e, por consequência, afetado pela cena política num ambiente instalado pelo trauma do extermínio, ultrapassando guerras e mutilações; e a pintura de Daniele Nalin toma parte nessa questão, a partir de sua conexão declarada no imaginário ao qual se conecta.

Sabemos que na história da arte contemporânea não se pode trabalhar com linhas excludentes, a própria ideia de uma linha histórica, em relação às tendências e movimentos homogéneos na arte, desde o final do XIX, tem sido vista como um relação em camadas, em simultaneidade de ocorrências, por isso, toda forma de expressão passará a ter o seu lugar, sem que tenhamos que nos propor a intrigas ou escolhas paradigmáticas. Considere-se que nesta época o minimalismo, a arte pop, o novo realismo e tantas outras possibilidades da arte contemporânea, ocorreram em simultâneo e em condições específicas. Assim, voltamos para a pintura de Nalin, com a intenção de recompô-la a partir de um lugar, do qual supostamente parece ter sido derivada: a arte contemporânea, que na Itália, com todas as dificuldades do pós-guerra, teve uma grande efervescência e um lugar de destaque na cena internacional, seja a partir da arte povera, da transvanguarda, ou em outras oportunidades.

Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Mario Merz, Giuseppe Penone, Gilberto Zorio, Emilio Prini, Jannis Kounellis e Pino Pascali ficaram conhecidos a partir da exposição "Arte Povera e IM Spazio", realizada em 1967, na galeria La Bertesca, em Genova, exposição que teve Germano Celant como curador. Em 23 de novembro de 1967, dois meses depois da exposição em Genova, o número 5 da revista

Fig. 5 - Daniele Nalin, *Rembrandt*, 2013, mista sobre tela, 160 x 190 cm.
Fig. 6 - Daniele Nalin, *Stay out*, 1991, mista sobre tela , 170 x 210 cm.

Flash Art publicou Il manifesto dell'arte povera, escrito por Celant, com imagens dos artistas da exposição. A arte povera, em sua própria circunstância, era um movimento alinhado com as tendências de desmaterialização da arte contemporânea, carregada de ações performativas, instalações e operações conceituais. La transvanguardia, outro momento importante no cenário de internacionalização da arte italiana, teve lugar na segunda metade dos anos 1970, e seu idealizador foi o crítico de arte e curador Achille Bonito Oliva. Os artistas mais conhecidos do primeiro momento da transvanguarda foram Sandro Chia, Enzo Cuchi, Francesco Clemente e Mimmo Paladino. Entre outras questões de maior subjetivação, Bonito Oliva, a partir da poética que esses artistas apresentavam, se referiu ao nomadismo cultural e à necessária recuperação da pintura, em face dos vários processos de transformação das tecnologias à disposição, acarretados pela desmaterialização da arte e pela via conceitual de uma objectualidade da arte, posta em crise pelas novas experiências. É fato, que a partir dos anos 1980, várias manifestações de retorno à pintura tiveram destaque, em particular, o neoexpressionismo alemão, em sua cadeia de influências pela via das grandes exposições internacionais. Entretanto, apesar de tantas crises anunciadas, a pintura sobrevive e se faz necessária.

3. A ironia como política

Para Linda Hucheton, a paródia implica num tipo de conexão mundana, pelo fato de se apropriar do passado e questionar o contemporâneo (1989). As questões que envolvem a dimensão poética da pintura de Danieli Nalin se relacionam com aspectos historicamente reconhecidos na cena contemporânea, sejam os da resistência de uma pintura afirmativamente conceitual e expressiva afetada pela cultura visual, sejam os problemas específicos da própria experiência da pintura em sua mais profunda erudição. Essas camadas de estratificação cultural estão em questão na pintura desde a sua ruptura com o autonomismo modernista, ocorre que no trabalho de Daniele elas demonstram uma dimensão transdisciplinar derivada da própria cultura visual, que se

estende das revistas para os grafites, tramando um narrativa impactada por esses dispositivos com uma sutileza política, que se suaviza pela fatura pictórica.

Nas pinturas de Daniele ocorre um diálogo entre a cultura pop e a erudita, conexões possíveis que se oferecem como uma ironia política, presente na cena cultural italiana desde os anos 1970, em várias artes e particularmente no cinema, como no filme de animação *Allegro non Troppo* de Bruno Bozzetto (1976). Este filme de animação, mesclado com cenas reais, se construiu como uma narrativa metalinguística e paródica do clássico do cinema de animação *Fantasia*, de Walt Disney (1940). *Allegro non Troppo* é uma obra-prima do cinema de animação italiano, sua narrativa carrega um claro sentido de resistência cultural, as citações explícitas que faz estabelecem um diálogo entre a cultura italiana do pós-guerra e a cultura americana em franca expansão. Outro filme decisivo, nesse ato de resistência da cultura italiana, foi *C'era una volta il West* (Era uma vez no Oeste), de Sergio Leone (1968), considerado como um dos primeiros filmes do cinema pós-moderno. Neste filme Sergio Leone se apropria de várias relações de metalinguagem e intertextualidade, recodificando clássicos do western americano, com um cinismo político evidente. Rir de si mesmo e de sua decadência, para além de um ato irônico, é um traço característico da cultura italiana, marcadamente a partir dos anos 1950, em função da precariedade instalada pelo pós-guerra, fato que teve consequências para a sua contemporaneidade.

A nostalgia, relacionada ao imaginário dos quadrinhos, sob a influência da arte e dos valores relacionados à cultura norte-americana que, como se sabe, auxiliou no processo de expansão dessa cultura e de seus interesses econômicos está presente nas pinturas de Daniele Nalin. Personagens clássicos das narrativas dos desenhos animados, tais como Peter Pan (fig. 2), Batman (figs. 1, 2 e 3), o Tio Patinhas (fig. 3), os Irmãos Metralha, a Maga Patológika (figs. 1 e 5), o Pato Donald (fig. 1), os Simpsons, vistos como colagem, são mesclados por uma fatura expressiva e profundamente pictórica e gestual, que os transforma em

elementos retóricos de um jogo visual mestiço que lhe confere pertencimento. Com elementos figurados, relacionados à ilustração e ao imaginário popular, o artista opera por montagem, o "nomadismo cultural" está presente na interposição de culturas, mas ele se revelará apenas na superficialidade. As influências da cultura americana, a partir da sua indústria cultural, são tão evidentes, que se tornaram naturalizadas. No entanto, se olharmos para isso com cuidado, poderemos compreender a sutileza bruta e paradoxal da inteligência artística italiana, como um marco de pertencimento.

Na produção de Daniele Nalin o espaço da tela vai se construindo, como se num inchaço contivesse o primeiro e último suspiro, ela mais parece um universo todo em expansão. As formas se dilatam num ambiente onde tudo conflui sutilmente: uma bomba incidida.

Os personagens aparecem literalmente despidos de suas armadilhas, onde se assiste esses signos transbordantes, a se inventariar em ações numa espécie de seres imaginários, que cria para si outra qualidade de matéria cultural.

Aviões (figs. 4) circunscrevem o espaço, pequenas árvores, foguetes, e um caos colorido, tornado vida, escorre num pranto de tinta, uma turbulência contida na organização da pintura.
Em "Rembrandt" (fig. 5), obra de Nalin de 2013, técnica mista sobre tela, vemos sem pudor a personagem "Maga Patalógika"(3), criada por Carl Barks no universo dos quadrinhos de Disney.

Com a nádega despida e avantajada, como em revistas eróticas, Maga Patalógika em "Rispetto" se empina e se mostra a um personagem, com um biquini cavadão. Logo abaixo, na inferior esquerda, uma palavra REMBRANDT é acrescida e domina toda a tela.

A obra "Stay Out" (fig. 6), assim, como "Rembrandt", revisitam essa natureza da HQ, com o Batman, uma cartola, provavelmente do Tio Patinhas, e uma mulher em pose, contudo trazem, também, o erotismo

através desses personagens. A figura seis (6) transfere desejos repletos de nuvens coloridas, em meio a expressão *look my ass*, ao lado de uma forma de mulher que mostra seu traseiro. Aleatoriamente, essas pinturas se formam na contramão de uma composição organizadamente monótona. Potentes de cores, sinais e palavras elas nos remetem a um mundo cheio de projetos e fantasias.

Segundo W. J. T. Mitchel, a virada da imagem pós-moderna não tem haver com uma renovação da sua presença pictórica, em termos metafísicos, mas do redescobrimento pós-linguístico da imagem, considerada na complexidade de seus dispositivos culturais (Mitchel, 2009). Benjamin Buchloh, tratando da arte pós-moderna, anota que "[...] as obras do italianos contemporâneos revivem explicitamente, através da citação, os processos históricos de produção, as referência iconográficas e as categorias estéticas." (2001, p. 123). Para Bonito Oliva, uma das características dos artistas da transvanguarda seria a contaminação, em suas obras, de diferentes níveis da cultura, das referências da história da arte ao *mass media* (2000), por isso o caráter de mestiçagem é um marco presente.

Na pintura de Daniele Nalin, estas questões estão apresentadas, tendo em conta que sua operação, por um princípio de montagem, aos mesclar camadas culturais e referências culturais, estabelece um jogo de relações iconológicas onde o regional se abre ao internacional, para afirmar a sua própria identidade. Podemos perceber certa relação com a cromaticidade e a gestualidade de Cy Towmbly que, entretanto, ao se mesclar com as referências iconográficas do universo *underground* dos quadrinhos, remete a uma atmosfera *lowbrow* - "[...] movimentos revisitados que trazem para perto aspectos de surrealidade, do pop, entre outros."(4)

Chamada de "[...] surrealismo pop, a arte lowbrow absorve elementos provenientes da contracultura, como toda gama de arte outsider que vai além do esteticismo e do senso comum ao reverberar sua

polissemia," (5) o que confere às obras, aqui analisadas, uma condição crítica.

Ocorre esse jogo intertextual nessas obras, entre palavras e imagens, reminiscências de um passado em sonoridade, com rabiscos em ruídos das consonâncias das formas. Há, enfim, áreas de cor e um gosto apurado que, também, dominam o universo pictórico de Nalin.

Notas

1. Dorfles, G.. Trecho do catálogo da exposição de Daniele Nalin na Galleria dello Scudo, Verona, 1991, disponível em http://www.artantide.com/artisti_CriticaArtista?idArtista=64. (Tradução nossa).
2. Tradução nossa.
3. Bruxa que concorre na riqueza com o Tio Patinhas e tenta roubar constantemente a sua moeda nº1.
4. Por Marta Strambi. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/evento/expo-gaia-fevereiro2017
5. op. cit.

Referências

BENJAMIN, Walter. O anjo da história, p. 187. Belo Horizonte, Editora Autêntica (2013).
BUCHLOH, Benjamin H. D.: Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea. In: Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, p.123. Akal, Madrid (2001).
CALABRESE, Omar: A idade neobarroca. Edições 70, Lisboa (1988)
CARDAZZO, G., Bassotto, R., Taioli, M., Nalin, Daniele: Art vs. Recycling. G. Aurora, Verona (2013).
HUTCHEON, Linda: Uma teoria da paródia. Edições 70, Lisboa (1989).
KRAUSS, Rosalind E.: El inconsciente óptico. Editorial Tecnos, Madrid (1997).
MITCHEL, W. J. T.: Teoría de la imagen. Akal, Madrid (2009).
NALIN, Daniele.: Tre di tutto. Università degli Studi di Verona, Verona (2012).
OLIVA, A. Bonito.: Transvanguardia: Italia/America. In: Los manifiestos de arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995. Akal, Madrid (2000).
Artantide.com, http://www.artantide.com/artisti_CriticaArtista?idArtista=64
STRAMBI, Marta. Desenhos nas mitopoéticas do homocephalopoda. https://www.iar.unicamp.br/evento/expo-gaia-fevereiro2017

O ATELIÊ, DO MUNDO PARA O LUGAR

~ Nuno Sousa Vieira ~

Instituto Politécnico de Tomar, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Portugal.
nunosousavieira@gmail.com

Keywords: Ateliê, Sala de Exposição, Contexto

Abstract

A presente reflexão enraíza numa dupla prolepse, constituída por dois acontecimentos cronologicamente afastados, mas que partilham a mesma geografia - o meu ateliê, situado nas antigas instalações da Fábrica de Plásticos SIMALA. Estes dois momentos foram absolutamente determinantes no desenvolvimento do meu trabalho artístico, primeiro pelas possibilidades espaciais, materiais, conceptuais, entre outras, que aquele espaço possibilita e também pela repercussão na tomada de consciência das implicações que o espaço de trabalho pode imprimir no desempenho e desenvolvimento da produção artística.

O Ateliê, do Mundo Para o Lugar

Em 2001, as iniciais instalações da Fábrica de Plásticos SIMALA foram-me emprestadas para nelas sediar o meu ateliê. Esta empresa foi o local de trabalho do meu pai durante mais de 30 anos. Por isso, este lugar é parte integrante da minha memória, que incorpora acontecimentos como as festas de Natal, os torneios desportivos ou outras confraternizações.

Desde essa data passei a trabalhar num espaço que é um legado do desenvolvimento industrial, onde são perfeitamente reconhecíveis as alterações da escala humana para a da máquina, as da máquina de dimensão humana para as da máquina de dimensão industrial e as consequentes reverberações destas mudanças na edificação arquitetónica. Desenvolver um trabalho criativo num espaço desta natureza e tipologia opostas à doméstica, mas que, simultaneamente, faz parte da minha memória pessoal e da memória coletiva enquanto legado industrial, é posicionar a produção artística num contexto de permanente dialética entre o sujeito individual e familiar e o operário, que é um sujeito coletivo. Este contraponto entre o industrial e uma memória pessoal enraizada naquele lugar, à qual associo a ideia de 'Casa Natal' proposta por Gaston Bachelard(1), incrementa no meu trabalho um constante diálogo entre o industrial (como o que é relativo ao coletivo) versus o pessoal (o que é relativo ao privado). Neste contexto, a SIMALA é, para mim, simultaneamente uma fábrica e um lugar de recolhimento.

No inverno de 2008, em condições atmosféricas adversas, um raio caiu junto ao PT da fábrica SIMALA causando um incêndio. A consequência imediata deste acontecimento foi o corte da luz, ao qual se sucedeu o corte da água, pouco tempo depois.
Estas duas ocorrências foram absolutamente determinantes para o desenvolvimento do projeto expositivo que inaugurou em 2010 na Newly Art Gallery na Cornualha, Inglaterra, com o título Don't underestimate the impact of the work place. Para este momento expositivo foi absolutamente determinante a tomada de consciência das reverberações e implicações que o local de trabalho, no meu caso o Ateliê, produzem no desenvolvimento do produto que nele se constrói, que nesta situação concreta é o trabalho artístico.

Paralelamente ao desenvolvimento do meu trabalho criativo iniciei uma investigação que procurou encontrar articulações, contágios e justaposições entre o local de trabalho – o ateliê e a obra de arte. Esta

circunstância alertou-me para problemáticas que interrelacionam no próprio lugar de produção, o ateliê, a arte contextual e o site specific.
O ateliê desde que se constituiu enquanto tal, sempre foi um lugar heterotópico(2), sobre o qual foram equacionadas, ponderadas e pensadas as singularidades arquitetónicas a que ele deveria estar sujeito. A orientação solar foi, preponderantemente, uma das caraterísticas mais acauteladas na organização desta tipologia de espaço de trabalho. Esta realidade conduziu-me a um olhar sobre a sucessão de pinturas que, desde o pós-renascimento, foram sendo produzidas tendo o ateliê como assunto. Nessas obras surgem: o ateliê e o seu próprio espaço com as contingências do seu labor; o artista no exercício do seu ofício ou, por vezes, o espaço que envolve o ateliê e que o identifica e contextualiza geográfica, histórica e culturalmente.

Uma obra de arte contextual resulta de uma manifesta intenção do artista de tornar visível e matéria criativa a produção, a metodologia, o procedimento e de produzir uma inequívoca relação com uma realidade.(3) Esta indexação a uma realidade concreta e ao acontecimento não deve, no entanto, surgir em torno da sua própria representação, deverá aproximar-se mais de uma tomada de posse dessa realidade como matéria criativa. As obras de arte contextuais procuram um vínculo com um sujeito que pertence à história presente. Neste sentido, esta tipologia de obras pode relacionar- -se diretamente com questões políticas, sociais, económicas, culturais e com lugares específicos, sejam eles de natureza histórica, profissional, habitacional ou de lazer.

Uma obra de arte site specific articula o contexto com o próprio acontecimento site specific. O acontecimento coloca-nos perante a gestão do espaço e do tempo o que, numa primeira instância intensificaria as aproximações à arte contextual. No entanto, o que os afasta advém precisamente do acontecimento e, se o site specific é refém desse acontecimento, a arte contextual esforça-se por tomar posse dele, por transformá-lo sem o anular com o intuito de libertar a

Fig. 1: View from the Artist' Studio - left-hand window. Grafite e sépia sobre papel, 31 x 23 cm.
Fig. 2: Visão embassada #1, #2, #3, vista da exposição Wall stop for this, 2012.
Fig. 3: View from the artist' studio #2, #3, #7, vista da exposição Wall stop for this, 2012.
Fig. 4: View from the artist' studio #1, 2011.

obra e o seu contexto da sua coordenada geográfica. Acredito que a arte contextual poderá ser entendida como uma espécie de site specific nómada.

Perante este enquadramento conceptual, nesta apresentação vou centrar-me em representações relativas às "vistas do ateliê", analisando concretamente, dois desenhos que o artista alemão Caspar David Friedrich desenvolveu no início do século XIX, intituladas View from the artist' Studio - left-hand window (figura 1) e View from the artist' Studio - right-hand window (figura 2). Nestas obras, o artista estabelece uma relação entre o interior e o exterior do ateliê. O facto de a janela estar aberta efetiva a permeabilidade e inter-relação entre os espaços interior e exterior. Nos dois casos, isso também sucede devido à circunstância de o título informar sobre a tipologia de lugar (o ateliê) a especificidade do objeto arquitetónico (a janela) e o que se posiciona para além dele (a vista). Além disso, no título é estabelecida uma relação hierárquica entre os dois espaços, o interior e o exterior, sendo que a tomada de vista representada é a do interior, o que indica a repercussão do exterior neste espaço sem, contudo, nada revelar da contaminação do interior dele no exterior que o circunda. Por outro lado, um mais demorado visionamento desses desenhos denuncia, por parte do artista, uma preocupação semelhante na representação do interior e do exterior, bem como da fisicalidade do elemento fronteiriço que é a janela. Este cuidado acentua a interdependência e o correlato de um em relação ao outro.

Se procurarmos a etimologia da palavra janela, encontramos em latim vulgar, januella, que é um diminutivo de janua, que significa porta. Ou seja, uma janela pode ser entendida como uma pequena passagem. Por outro lado, a palavra janua encontra ligação com o Deus romano Jano, cuja representação tem sempre duas faces, um bifronte, porque este é o deus das passagens e das transições. A palavra janeiro também encontra uma reminiscência nesta mesma família de palavras. O mês janeiro surge no preciso momento em que encerramos um ano para iniciarmos um outro.

Arquitetonicamente a janela cumpre este mesmo desígnio e simbolicamente pertence, simultaneamente, ao interior e ao exterior, e tal como o Deus Jano, é bifronte. A janela permite a inclusão do exterior no interior, mas o contrário também é verdadeiro. Nos desenhos de Caspar David Friedrich a janela é precisamente a representação do rasgo de transição entre o espaço heterotópico que é o ateliê e o espaço real que está para além dele. Este forçosamente, terá que receber a obra produzida no ateliê para, posteriormente a poder ou não consagrar à posteridade.(4)

Pensar esta problematização do lado do sujeito que produz implicou, também a tomada de consciência das limitações e particularidade do dispositivo ótico (implicado no processo criativo e na sua receção) primeiro, de quem produz e depois, de quem vê a obra. A questão é abordada por George Didi-Heberman no seu texto O que vemos o que nos olha, que começa por citar o Ulysses de James Joyce afirmando "Fecha os olhos e vê", no desenvolvimento do texto, citando ainda o pintor americano Ad Reinhard quando este afirmou no seu livro Art as Art que "A visão em arte não é visão" e concluindo que "todo o olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento tornar-se detentor".(5) Nos três autores, torna-se evidente a tomada de consciência de que o exercício da visão não é, como haviam sonhado alguns teóricos e artistas do final do modernismo, um ato puro nem perene. O ver é sempre duplamente contaminado, primeiro pelas características singulares referentes à morfologia de cada olho e, em seguida, pelas leituras e interpretações do que a retina recebe, quando essas informações são processadas pelo cérebro.

Nesta dinâmica contextual, desenvolvi três séries de trabalhos: A série de pinturas Visão embassada, a série de esculturas View from the artist' studio e a série Family windows & Family sculptures e, cada uma destas três séries é constituída por sete obras.

Todas estas obras são herdeiras de um entendimento, de um procedimento e de uma espectativa desenvolvidos face á própria ideia de pintura, que o objeto arquitetónico janela corporaliza. E, esses não são apenas relativos à recorrente correspondência da pintura enquanto janela para o mundo, mas também ao enquadramento de bifronte que encontramos na raiz da palavra e, ainda, à sua relação de apresentação mimética com o mundo enfatizando e representando uma ideia de duplo.

As obras Visão embassada (figura 3) são uma série de sete pinturas monocromáticas. Em cada destas pinturas a superfície foi totalmente coberta por uma cor diferente e cada uma dessas cores corresponde e representa uma das salas ou acontecimentos do meu ateliê.

A pintura monocromática surge historicamente associada a um momento do processo modernista e pretende convocar para a sua experiência um olho puro e sem névoa. Estas sete pinturas planas, imaculadas, sem marca nem indício de algo que não lhe pertença, foram emolduradas. A moldura, que é sempre um fechamento, surge como um elemento de proteção e de garante do espaço da pintura, assegurando e perpetuando a sua condição. Na série Visão embassada a vocação da moldura surge posta em questão, porque o vidro usado para emoldurar as obras, contrariamente à expectável transparência, é um vidro sujo e velho, que foi retirado de uma janela do meu ateliê. Desta forma, o exercício da visão é sublinhado e torna-se, em parte, o assunto da própria obra. Cada uma destas obras é sobre o ato de ver e, neste caso, ver cada obra considerando o elemento físico que se coloca entre a obra e quem vê, o vidro, é semelhante a uma replicação do ato de ver de dentro para fora do meu ateliê. Também nestas obras e, à semelhança dos desenhos de View from the artist's Studio (left-hand window) e View from the artist's Studio (right-hand window), o interior (o ateliê) é problematizado e deslocado para o exterior (a sala de exposição).

A série de esculturas de parede View from the artist' studio (figura 4) é constituída por peças tridimensionais em que a matéria prima são os aros metálicos das próprias janelas do ateliê, que foram inicialmente retirados e posteriormente intervencionados com recurso ao corte e à dobra, o que permitiu a passagem da bi para a tridimensão.

Estas sete obras, todas de parede, dividem-se em três grupos. O primeiro é uma janela cega (figura 5), na qual o aro, que anteriormente suportava o vidro, fixa uma forma em MDF. O segundo é constituído por cinco obras nas quais o vidro foi substituído pelo espelho e o terceiro grupo, integra uma só peça vazada, na qual as estruturas metálicas se limitam a sinalizar e a constituir um território volátil, de permanente circulação e contaminação.

Em todas estas obras, o aro de metal que pertence simultaneamente à arquitetura e à janela não encontra correspondência no aro da janela propriamente dito, ou seja, os aros e as janelas, que se mantêm unidos pelas dobradiças, não encaixam um no outro. Podem aproximar-se ou afastar-se, mas a intervenção artística retirou-lhes a correspondência e com ela, a possibilidade do fechamento / encerramento. Por isso, entre o aro e a janela edifica-se um território que permite e incentiva um efetivo acesso ao outro lado, o ateliê.

Em contexto expositivo, o expectador é deslocado da sala de exposição para o interior do ateliê, considerando a posição que as obras instaladas ocupam. A face da janela que está de frente para o espetador é a mesma que se encontrava voltada para o interior no ateliê. Simbolicamente, como há uma justaposição de dois espaços, o espectador é deslocado da sua condição de 'ver vendo', para uma outra, na qual 'ver também é fazer'. Questão que enfatiza e replica a experiência que é construída nos dois desenhos de Caspar David Friedrich citados.

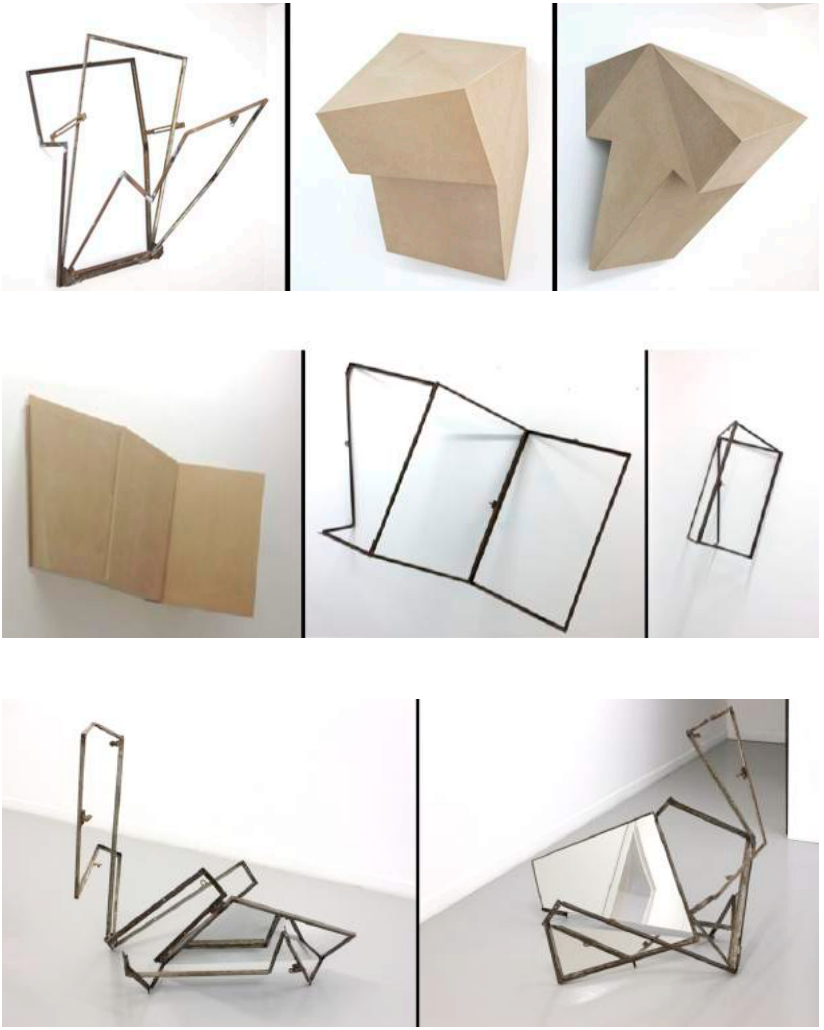


Fig. 5: Family Windows#1 e Family sculpture, #1, 2014.
Fig. 6: Family Windows#2 e Family sculpture, #2, 2015.
Fig. 7: Family windows & Family sculpture, 2015.

Family windows & Family sculpture é um conjunto de sete obras das quais apenas três estão concluídas. Elas são sequenciais em relação às obras View from the artist' studio, no entanto, elas reclamam uma diferente leitura projetual e conceptual. No título destes dois conjuntos de sete obras cada, surge a palavra família. A família é uma classificação sistémica que fica entre o gênero e a ordem, mas para o pensador austro-húngaro Ludwig Wittgenstein, o conceito de família aplicado à linguagem era também uma possibilidade de semelhança, de reconhecimento, de pertença e de progressão.

Estas obras começam por problematizar as ideias de progressão e de descendência, ou seja, uma obra tridimensional desenvolvida em ferro, na qual a matéria prima também são os aros metálicos das janelas do meu ateliê, mas o aro da janela ao invés de receber o vidro, acumula a condição de suporte e, dentro da janela, surge uma outra janela. Esta metodologia duplica, de forma direta e imediata, a referida progressão familiar, no entanto, em seguida, a questão adensa-se com as obras Family sculpture. Ou seja, as obras Family Windows são lineares e vazadas e as obras Family sculpture (figura 6 e 7) obedecem ao mesmo desenho e volumetria, mas são fechadas e monolíticas. As ideias de duplo, de modelo e da sua representação, saem reforçadas sem, no entanto, nunca ficar esclarecido se é a janela que é o modelo para a escultura ou a escultura que é o modelo para ser representada.

A terceira obra desta série é a única peça de chão. É uma escultura que abarca simultaneamente as duas tipologias de obras anteriormente referidas, cujo título é Family windows & Family sculpture (figura 8). Na obra o próprio título problematiza uma espécie de encerramento para dentro que, no entanto, engole tudo o que está ao seu redor. A obra obedece à lógica das Family Windows, mas ao invés de ter sido produzida uma peça que reclamasse a mesma volumetria (uma Family sculpture), esta peça foi parcialmente revestia com espelho de dupla face, o que conduziu a que ela se replique a si própria, numa constante dialética entre o contorno e o seu preenchimento e entre a linha e a mancha. Nesta obra, um quadrado é fracionado e a fratura resultante

cria um espaço vazio que é, no entanto, preenchido pela deslocação espácio temporal que a obra reclama, efetivando uma possibilidade de dar corpo à distância entre o ver e o fazer.

Retomando a questão das semelhanças de família, que Wittgenstein desenvolveu em relação à linguagem, estas obras possibilitam e interpelam precisamente essa questão porque se, num primeiro momento, é a obra que se adiciona a si própria e evoluí de dentro para fora, em direção à sala de exposição e à conquista de um território que não é o seu, no qual se encontra com o espetador tocando-o; num segundo momento, é na relação entre obra e modelo, como anteriormente apresentado, que a sua identificação e reconhecimento saem valorizados. A distinção entre as obras resulta apenas dos materiais, da dicotomia entre o vazado e o preenchido e de uma obra que congela um outro tempo de uma outra obra. Tudo o resto se mantêm perene, mas esta perenidade movimenta-se no sentido do desvio e não da aproximação/igual, não no sentido do repetir como metodologia para a obtenção da diferença criativa como propunha Gilles Deleuze,(6) mas no da repetição como caminho potencial de modificação inerente a cada condição. Por isso, neste contexto, a ampliação e a diversidade não se tornam elementos potenciadores da diferença, mas são sim características constantes que permitem e constroem a identificação da semelhança.

Estas três séries de obras, desenvolvidas na esteira das representações das cenas de ateliê que a prática da pintura nos tem oferecido, equacionam e problematizam o próprio ofício do pintor, no qual, a construção de um mundo interior – o ateliê, carece sempre de alteridade, o outro, para adquirir posteridade. Esse lugar será simbolicamente a sala de exposição. Este fluxo e trânsito, supervisionado pelo Deus Jano, é parte integrante do fazer em arte.
O ateliê é simultaneamente contentor e contido; é espaço e assunto; é matéria prima e produto acabado; é concomitantemente ateliê e sala de exposição. Em suma, o ateliê é um lugar de partida, mas fundamentalmente é um lugar de regresso.

Notas

1. Ver BACHELARD, Gaston, A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp.33-34.
2. Ver FOUCAULT, Michel, De Outros Espaços. [em linha]. [consultado em 21/10/2013]. Disponível na http://www.virose.pt/vetor/periferia/foucault_pt.html.
3. Ver ARDENNE, Paul, Un arte contextual – Creación artística en médio urbano, en situación, de intervención, de participación. Múrcia: Cendeac, 2006, p.13.
4. Ver DUCHAMP, Marcel, O acto criativo. [S.l.]: Água Forte, 1997.
5. Ver DIDI-HUBERMAN, George, O que vemos, o que nos olha. São Paulo: editora 34, coleção TRANS (2a edição), 2013, p.77.
6. Ver DELEUZE, Gilles, Diferença e repetição. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

Referências

ARDENNE, Paul, Un arte contextual – Creación artística en médio urbano, en situación, de intervención, de participación. Múrcia: Cendeac, 2006.

BACHELARD, Gaston, A Poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DELEUZE, Gilles, Diferença e repetição. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

DIDI-HUBERMAN, George, O que vemos, o que nos olha. São Paulo: editora 34, coleção TRANS (2a edição), 2013.

DUCHAMP, Marcel, O acto criativo. [S.l.]: Água Forte, 1997. DELEUZE, Gilles, Diferença e repetição. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

FOUCAULT, Michel, De Outros Espaços. [Em linha]. [Consultado em 21/10/2013]. Disponível na http://www.virose.pt/vetor/periferia/foucault_pt.html.

REWALD, Sabine, Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century. New York City, Metropolitan Museum of Art & Yale University Press, 2011.

NOLI ME TANGERE. EXÉGESIS CONTEMPORÁNEA DE UN AUTORRETRATO

~ Pablo Follana Pardo ~

Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes. Murcia, España.
pablo.follana@um.es

Keywords: Exégesis, autorretrato, duelo.

Abstract

Noli me tangere. Exégesis contemporánea de un autorretrato es un proyecto pictórico que se centra en la elaboración de un discurso representativo de la propia identidad ante el estado de duelo, teniendo como marco interpretativo la famosa escena bíblica de "noli me tangere". Dividido en dos grandes bloques, el proyecto parte de una aproximación al análisis del texto bíblico así como de una serie de interpretaciones destacadas dentro de la historia de la pintura, para crear un discurso híbrido entre la tradición y la actividad contemporánea de la autorrepresentación. El resultado se traduce en una serie de manifestaciones pictóricas que no solo marcan el inicio de un nuevo proyecto expositivo, sino que aportan un giro novedoso a la trayectoria conjunta de las anteriores exégesis.

Noli me tangere. Exégesis contemporánea de un autorretrato

El capítulo número veinte del libro de Juan en la Biblia latina, nos recoge en sus primeros versículos, el momento en el que la resurrección de Jesús se hace saber a sus más allegados. Una de las escenas más emocionantes, intrigantes e incluso impactantes del capítulo, es el instante en el que María Magdalena reconoce, en la voz del desconocido

que tiene frente a ella, a "su Maestro". La reacción de la mujer viene dada en un momento de duelo, donde su llanto por la pérdida de Jesús es provocado no solo por la vertiente espiritual, sino también por la desaparición física del propio cuerpo, pues a su llegada encuentra el sepulcro vacío. El instante de esperanza y alegría al darse cuenta de que es Jesús quien la está llamando por su nombre, de pie (y por tanto devuelto a la vida), significando esto el final de su dolor inconsolable; resulta no ser tan confortante ante la advertencia del resucitado: "Noli me tangere", le dice. En un lance que hasta hoy ha sido, a nivel interpretativo, un misterio, las palabras suelen ser traducidas de manera literal como "no me toques". El pasaje ha sido interpretado en constantes ocasiones a lo largo de toda la historia de la pintura, luciendo gran popularidad entre artistas de todos los tiempos. Esto hace que desglosar todas sus versiones sea muy difícil. Pero esa narrativa se hace muy diferente al entrar en los pequeños matices puntualizados en dicho análisis. El contenido altera la narración, pasando a ser parte de ella. Desde aquí intentaremos encontrar una posible respuesta, que nos permita aportar nuestra visión personal y otorgar otro sentido tanto al concepto, como al hecho de pintar una nueva versión de la exégesis, pues "tanta recurrencia en el tema sugiere, o incluso permite, una lectura que transforme el relato en discurso" [1]. ¿Por qué esa imposibilidad de contacto?

A grandes rasgos, y sin entrar a medir los pormenores, hemos decidido hacer una selección en base a la misteriosa interpretación del texto, tanto a nivel formal como conceptual, de artistas como Giotto, Fra Angélico, Tiziano, Correggio, Durero, Cósida, Bronzino y Rembrandt, siendo este grupo de artistas un reducto célebre, cronológico y significativo dentro del arte clásico. Las propuestas de Giotto y Fra Angelico nos muestran una iconografía similar, en cuanto a la representación de los protagonistas de la escena y la severidad de la comunicación entre ambos. Encontramos a una Magdalena suplicante y arrodillada, y a un Jesús que rechaza dicha súplica con un gesto tajante. Las vestimentas de Jesús lucen blancas y doradas, mientas que María Magdalena viste su clásica túnica roja, disponiendo ambos, en las dos

versiones, de la aureola dorada sobre la cabeza. Aunque "el no contacto" de los protagonistas siga siendo la trama principal de la escena, los matices interpretativos se van añadiendo a medida que crecen las exégesis pictóricas del texto. En la versión de Durero, María aparece de espaldas en primer término, pareciendo menos grave su situación con respecto a Jesús, que por primera vez se nos muestra vestido de hortelano. La desaparición de la aureola dorada, humaniza a los personajes, aunque bien contribuye a jerarquizar la escena, afectando negativamente a María Magdalena, que se hace débil, pequeña y temerosa frente a un Jesús heroico. El hecho de que él aparezca girándose para darse la media vuelta hace que el énfasis narrativo se centre más en la acción de "partir hacia el cielo". Lo mismo sucede de forma exagerada, en la versión de Correggio, donde un amplio movimiento de brazos indica a Magdalena dónde ha de permanecer ella y hacia dónde va a dirigirse él. Tanto en ésta versión como en las de Tiziano, y Cosida, observamos una representación más pasional de Magdalena, connotada por el color y las formas de sus vestimentas, así como de su pelo: La melena larga y visiblemente voluminosa, el amarillo en las túnicas, la capa roja, la mirada pasional y la boca entreabierta, aportan un matiz sensual y pecaminoso, que deja a la santa muy cerca de las representaciones coetáneas de las meretrices. Su situación ya no solo implica súplica, sino también deseo. Deseo de agarrar a su maestro, como si se lanzase a sus pies.

"Noli me tangere" ya no es, por tanto, una advertencia severa con una mano que prohíbe, sino más bien un intento por esquivar la pasión de una Magdalena desesperada y dolorida, de una manera más ligera: Con un rostro mucho más angelical e indolente, Jesús, liviano y flotante, se escabulle de María, llegando en alguna de las versiones, a capear la embestida de la Santa, sujetando su propia túnica. Este doble juego de esquivar y agarrar se convierte en un baile sinuoso en la versión de Bronzino, donde la situación ya no implica pasión o dolor, y donde la fragilidad de la danza de ambos cuerpos hace que en esta ocasión se adquiera unas connotaciones muy ligadas a la corporeidad, al desvanecimiento de la imagen física, o la aparición fantasmal.

Quizá sea esa "no corporeidad", ese estado inmaterial del espíritu, la metamorfosis de la resurrección, que es un hecho tan abstracto y directamente inmanente en la fe y las creencias metafísicas, que no puede explicarse de otra manera. En definitiva, los protagonistas se encuentran a la misma vez en el mismo sitio, pero en dos mundos completamente diferentes: la vida y lo que se supone que puede haber después de ella. Jean-Luc Nancy define el "noli me tangere" como apertura, separación, partición y elevación del cuerpo [2], el paso de lo visible a lo invisible, imposible de explicar con imágenes. Esta posible explicación sería muy viable si posteriormente, no apareciera el famoso pasaje donde el apóstol Tomás no solo toca, sino que introduce sus dedos en las heridas de Jesús [3]. El pasaje afecta directamente a "noli me tangere" convirtiéndolo en uno de los misterios más grandes de la cultura y el arte cristianos, incluso en la actualidad. [4] Tal vez porque Tomás es un hombre y María Magdalena es una mujer. La creencia popular (pero nunca reconocida por la Iglesia), de que María Magdalena era una gran pecadora o una prostituta arrepentida, puede ser una de las razones por las que le podría ser impedido el contacto. Como hemos podido apreciar en varias de las versiones analizadas, Magdalena aparece ocasionalmente representada como tal prostituta, o en el mejor de los casos, como la pecadora arrepentida que con su larga y voluminosa melena limpió con perfume los pies de Jesús.[5] De ser así estaríamos concluyendo, que el "no me toques, porque todavía he de subir al cielo…" es un intento por no manchar lo puro del espíritu y el renacer, con el pecado mundano; el mensaje de salvación y perdón que se encuentra tras la muerte. Aun así esta postura no nos resulta del todo convincente, debido a la cantidad de incongruencias que encontramos a lo largo del texto bíblico. Afirmaciones sobre Magdalena como, "Sus muchos pecados han sido perdonados, porque ella ha amado mucho"[6]; "Pues yo no vengo a llamar a los justos, sino a los pecadores"[7]; "Os digo que los publicanos y las prostitutas os precederán en el reino de Dios"[8]; así como sucesos tan reveladores como el hecho que María Magdalena sea, de entre sus fieles seguidores, la primera de todos a la que se le aparece, dejándola como encargada de comunicar su palabra a todos sus "hermanos", hacen absurda la

situación de rechazo, y contradictoria la misiva de "no contacto". Apreciamos de esta manera, que es muy sospechosa la posibilidad de tergiversación por parte de las esferas sociopolíticas dominantes desde la Antigüedad, como un intento de volver a situar la figura de la mujer como causa y representación de todos los males de la humanidad, y por tanto, reforzar la inferioridad de su status dentro de la sociedad machista: colocando a Magdalena como heredera de Eva y de Pandora. Dentro de esta hipótesis también tendría cabida la creencia (tampoco reconocida) de que Magdalena era la compañera de Jesús.

"Su inclinación hacia el amor carnal puede explicar tal vez su afán por alcanzar el contacto físico, deseo que resulta destacado tanto en las descripciones literarias como pictóricas: Seca los pies de Cristo con sus cabellos; en la crucifixión es la figura más cercana, la toca, y a menudo se la representa abrazándola; durante la lamentación sobre el cuerpo de Cristo, mantiene el cadáver que generalmente abraza por sus pies; Tras ver a Cristo resucitado, desea tocarle. El afán por el contacto físico con Jesús, no es, por lo general una característica de los santos, y en ningún otro, resulta tan avasallador como en el caso de María Magdalena."[9]

De todas la versiones pictóricas seleccionadas en el reducto para revisión, la versión de Rembrandt elude por completo la misiva de no contacto, y se centra en el momento clave en el que la mirada de María se cruza con la de Jesús, cuando éste le habla a sus espaldas, y ella se gira para contestarle. La situación de ambos aporta una gran naturalidad a la interpretación. Sería realmente difícil pensar que a continuación va a suceder el encuentro hostil o dramático que estamos acostumbrados a ver. Jesús se ha acercado a ella, rompiendo la distancia, y le ha hablado muy de cerca. Su proximidad, la pequeña inclinación en su postura y el brazo en jarra, nos puede hacer pensar que le habla en un tono conciliador: "¿por qué lloras?", como si le dijera, "¿qué motivo tienes para llorar, si estoy aquí?". María Magdalena, apoyada en el sepulcro, con el paño de lágrimas en la mano y con el rostro compungido, gira su cabeza para ver quien le habla. Una grata sorpresa que anuncia un emotivo reencuentro es lo que la lógica de la narrativa nos hace pensar

que va a suceder. Esta situación nos lleva a encauzar la búsqueda a través de las posibles traducciones del texto. En algunas versiones actuales, encontramos que el texto está traducido como "no me retengas" [10], "deja de agarrarme" o "suéltame", versión que nos parece mucho más lúcida que la tradicional, pero con un significado totalmente diferente, que condicionaría como inapropiadas la mayoría de las anteriores exégesis.

El hecho de que Jesús resucite, ya no sea de este mundo, su imagen sea distinta, o el resto de aspectos relevantes que se han destacado sobre su figura en todas las exégesis, no tienen nada que ver con su encuentro con María Magdalena, pues tanto si ella hubiera acudido a la tumba como si no, es de suponer que este fenómeno (meta)físico hubiese ocurrido de igual modo. De hecho, la imagen, la postura y la actitud de Jesús no cambian durante el pasaje, las de María Magdalena sí: Si dividimos la narración del capítulo en introducción, nudo y desenlace, jamás podríamos decir, que el cuerpo de un protagonista Jesús está inerte al inicio y entonces se abre, se parte, se separa y se eleva[1]. Por el contrario, es mucho más lícito argumentar que en la introducción, una protagonista María Magdalena está llorando la muerte de Jesús; durante el nudo de la narración se encuentra con Jesús y se da cuenta de que ha de dejarlo marchar; para terminar corriendo de alegría a contarles a todos lo que le ha sucedido. Lo curioso es, analizando bien el texto, que la protagonista absoluta del pasaje debería ser ella. Durante todo el recorrido y la evolución de las exégesis, no se ha advertido que la transformación a lo inexplicable, o de lo visible a lo invisible solamente puede ser apreciada como un reflejo desde la vida. La única manera de experimentar la muerte real y ser capaz de transmitir la experiencia a los demás, es viviendo la muerte de un ser muy allegado, sufriendo y superando no una muerte en primera persona, como le sucede a Jesús, sino un duelo, tal y como le sucede a Magdalena: "Las muertes ocurren dentro de un orden social: Los pensamientos, intereses, actividades, proyectos, planes y esperanzas de los que están más o menos vinculados a la persona que muere y al hecho de su muerte. El carácter de ese vínculo está dado en parte por la ubicación

de esa persona en una diversidad de estructuras sociales, es decir la familia, las carreras ocupacionalmente estructuradas de la sociedad, el sistema de edades, etcétera y proporciona a su vez varios grados de importancia a la anticipación de la muerte y al establecimiento de cursos de acción en base a tal anticipación" [11]. La consecuencia directa de la pérdida de un ser dentro de una escala social afectivamente estrecha, es el estado de duelo. El duelo significa etimológicamente "dolor", el dolor por una pérdida. Aunque siempre se asocia la palabra duelo con a la muerte, cualquier tipo de pérdida provoca en la persona una serie de reacciones emocionales, que es lo que denominamos duelo [12]. Parece existir un patrón secuencial general que podemos observar en cualquier persona que atraviesa la experiencia. En el duelo se trabajan las situaciones de dolor y pérdida a través de una serie de tareas distintas que van a permitir reorganizar de nuevo la vida. A pesar de todo, muchos expertos afirman que el duelo es un estado normal y saludable, que enseña a las personas a asimilar una pérdida y recuperar las ganas de vivir. [13] Según el especialista Francisco D´Angelico en su publicación Cómo sobrevivir a la pérdida de un gran amor, entendemos el duelo como proceso de afrontamiento por una pérdida significativa (real o imaginada), como la diferencia entre cómo son las cosas y cómo quisiéramos que fueran. Vivir es aprender a decir "adiós"; vivir es aprender a tomar y a soltar. Curiosamente, ese mismo mensaje es el que el pasaje nos transmite: A) Afrontamiento por la pérdida significativa de Jesús. B) Diferencia entre cómo son las cosas (lo visible) y cómo quisiéramos que fueran (lo invisible). C) Vivir es aprender a tomar y a soltar: "Suéltame", "no me retengas", "deja de agarrarme". Otra coincidencia que encontramos es la descripción de su modelo secuencial del duelo. Primero el shock y/o la negación; luego la rabia y/o la depresión: por último la comprensión y la aceptación. Lo mismo que le sucede secuencialmente a María Magdalena, hecho que anteriormente dividimos en introducción, nudo y desenlace del capítulo. María ha vivido un duelo por Jesús, y entre tanta desazón, ha encontrado el camino para superarlo, por tanto su actitud y su persona se han transformado en algo mejor. Ella es la que ha cambiado.

Fig. 1. Noli me tangere. Pablo Follana, 2015. Óleo sobre lino, 195x162cm. Murcia.
Fig. 2. Detalle de Fig.1.

Considerado como conclusiones la correcta traducción del texto, el protagonismo de Magdalena y la fase de duelo como única forma de experimentar la muerte en primera persona, justificamos pues la práctica de autorretrato para hacer efectiva la exégesis, tras un largo proceso interior de duelo, casi crónico, a causa de una muerte muy significativa.

La pintura juega con el espectador, a través de un grado de teatralidad, no literal como propone Michael Fried en Arte y Objetualidad, sino habiéndolo convertido en uno de los protagonistas de la exégesis de "Noli me tangere". El procedimiento consiste en desdoblar la composición bipolar [14] que ha dominado gran parte de las exégesis, haciendo que el autorretrato interpele directamente al espectador, representando la "vertical central" a través del espacio real y el creado dentro de la pintura. Una siempre incómoda visita a un tanatorio, en la cual desconocemos a qué lado de la vitrina nos encontramos. ¿Está la figura saludando o despidiéndose?, ¿está vivo o es un fantasma?; y lo más curioso, ¿quién somos nosotros como espectadores, Jesús o María Magdalena? A nivel formal, el autorretrato está ajustado al tamaño natural exacto del pintor, por lo que la obra tiene una altura determinada a la que siempre ha de colocarse. Sus dimensiones se apoderan de la sala donde se exponga, convirtiéndola en un extraño funeral. Al haber realizado la pintura, no solo había aprendido a despedirme de mi madre, sino que había aprendido a soltar, a no retener las cosas del vivir; porque cuando no soltamos cosas, personas o situaciones, nos estamos reteniendo a nosotros mismos. También tuve que despedirme de mí, aceptando que mi yo anterior se había convertido en una pequeña ventana desde donde, a partir de ahora, podría saludar y decir adiós al pasado cada vez que me asomara. Porque desde este mundo, las personas guardadas para siempre en el recuerdo de un retrato, para bien o para mal, se miran, pero no se tocan. Son ellos los que tienen el poder de mirarnos, y también de tocarnos, pero con una mano invisible que la piel no es capaz de percibir, y sin embargo es atravesada por ella, en su camino por alcanzar tocarnos el corazón.

Notas

1. Saborit, J. *Catálogo Noli me tangere. Josep tornero*. Valencia. Galería Ballester. P 5 (2013)
2. Nancy, J L. *Noli me tangere, ensayo sobre el levantamiento del cuerpo.* Madrid. Trotta. (2006).
3. Jn, 20, 27.
4. Esteban, P. *La pintura es cristiana.* Valencia. Universidad Politécnica de Valencia. (2012).
5. Jn, 12, 3.
6. Lc, 7, 47.
7. Mt, 9,13.
8. Mt, 21, 31.
9. Barach, M. *Giotto y el lenguaje del gesto. Colección arte y estética*. Madrid. Akal. P 184 (1999).
10. VV.AA. La Santa Biblia. Sevilla. Ed. San Pablo. (2010).
11. Sánchez-Caro, J y J M. *La muerte: realidad y misterio.* Barcelona. Salvat. P 25(1982).
12. Riquelme, A; Ortigosa, J M y Martin, M. *Manual de Psicogerontología*. Murcia. Académicas. (2010).
13. Pardo, P y Feijoo, M. *La escuela, una amiga en el duelo. Aula de innovación educativa*. Barcelona. Ed Graó. (2008).
14. Arnheim, R. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales.* Madrid. Akal. (2001).

MEDIUM: ENTROPY AND EMPATHY THROUGH LIQUID, SURFACE, AND MATERIAL

~ Raewyn Martyn ~

Jan van Eyck Academy, Maastricht, Netherlands
raewyn.martyn@gmail.com

Keywords: Medium, cycle, entropy, empathy, methylcellulose

Abstract

This paper presents research of methylcellulose as a painting medium. Cellulose is a plant-derived polymer that can carry pigment, and holds or releases form during phases of hydration, dehydration, and rehydration. When dried to a paint-like film it can be peeled from non-porous surfaces, then re-moistened to become adhesive, or completely rehydrated to become fluid again. In this way, the film can graft back into surface or cast a molded skin or volume of a three-dimensional object or surface. Within this cycle the medium exists in multiple states: liquid, surface, image, and three-dimensional object. Images are formed through distribution of pigments. These distributions change as gravity and flow act within the drying surface, as the impacts of shrinkage and rehydration concentrate the pigments, and through deliberative figuration, integration, accumulation, and composition of the layers of film. These manifestations are complicated by moments of entropy as the unstable material dries in conflicting layers, pulling itself apart as it shrinks, or responds to changing atmospheric conditions: light, humidity, heat, and air flow. The processes of entropy are, in turn, complicated by the resilience of the medium and its ability to reabsorb liquid to become fluid again. This investigation also seeks to understand the relationship between empathy and entropy: how processes of entropy and empathy are intertwined within phenomenological

experience. Our capacity to experience and understand entropy in the processes and 'others' around us, is entwined with our ability to deeply observe and experience empathy. I will begin by outlining the development of the methylcellulose research and then discuss the work in relation to concepts of entropy and empathy, the subjectile, and transformation.

1. Medium Development

This research grew out of my 2013 MFA thesis project at Virginia Commonwealth University School of Arts in Richmond, Virginia. For my thesis work, Dayfolder, I peeled layers of latex paint from surfaces during the exhibition period, photographing the transformations over time. Dayfolder developed from studio investigations into the physical and metaphoric possibilities of unfolding and reforming surfaces. Studio visits, critiques, and process-based reflections, gave me insight into the possible range of meaning of the work. For some viewers, this meaning came from metaphors and affect, including collapse, entropy, and moments of recomposition, contextualized in geologic, social, personal, and political ways.

The range and complexity of meaning was limited by the linear material cycle of latex paint: liquid to solid. The paint was visible as surface integrated into architecture and site, then as partially delaminated material somewhere between surface and material object, or as fallen and detached material, static in its state. At this point, the possibilities of transformation were limited to manipulations like compression (leading to solid or stabilized reformations), solvent-based dissolution and residue, or conventional reification as material artifact. Those actions or transformations seemed to heighten atrophied metaphors and reflect dysfunctional systems already dominant in human-made reality. My research questions expanded to ask what other material cycles might be possible and how this would complicate the metaphors of entropy.

Fig. 1. Dayfolder, latex paint partially peeled from floor, walls, and ceiling, Anderson Gallery VCUArts, 2013.
Fig. 2. A wasp building a nest using cellulose extracted from coloured paper, University of Otago lecturer Jenny Jandt, 2014.
Fig. 3. methylcellulose medium development, with Dana Carter, Chicago, April 2016.

I began experimenting with other paints, including casein-based milk paint. On the suggestion of my cousin, a professional painter / decorator, I had been using cellulose as a non-stick layer between the latex and the wall. I noticed that it created a film, but it was inflexible and extremely delicate. A year or so later I was working at Antioch College in Ohio, and spent a morning with faculty at The University of Akron Biomimicry Research and Innovation Center, who encouraged me to experiment with biopolymers and cellulose. The wonderful Dana Carter at School of the Art Institute in Chicago suggested revisiting cellulose as the main polymer in the emulsion, and that wood flour (very fine sawdust) combined with linseed oil might create strength and flexibility. We spent a weekend during the spring of 2016 working in the sunshine at her apartment, and I continued small-scale experiments in Ohio before beginning at the Jan van Eyck Academy.

In its raw form, cellulose is found in the cell walls of plants, in algae, and in the secretions of some bacteria. Methylcellulose is made from wood-pulp-derived cellulose, which is heated in caustic sodium hydroxide then further processed with methyl chloride. This results in a bio-polymer comprising multiple linked glucose molecules. It is sometimes misunderstood as a more straight-forward or naturally occurring material, like the less refined cellulosic fibers used to make hand-made paper or cotton and linen textiles. In fact, methylcellulose results from industrial processes and chemistry that innovate and capitalize on these more basic forms of cellulose.

Cellulose was identified in 1838 during investigations to understand what differentiates woody and non-woody plants, separating out ligneous matter from the more starchy cellulose. (1) Further back, extraction of cellulose "occurred in the Chinese practice of boiling bamboo in milk of lime, and in 1719 it was observed that: The American wasps form very fine paper, like ours. They extract the fibers of common wood of the countries where they live; they teach us that paper can be made from the fibers of plants without the use of rags

and linen, and seem to invite us to try whether we cannot make fine and good paper from the use of certain woods."(2)

After Payen's discoveries, further investigation led to derivatives like cellulose nitrate, acetate, rayon, viscose, and cellophane, some of the earliest forms of plastic that laid the groundwork for modern plastic and polymers. One of the first uses of cellulose acetate was for billiard balls, which had previously been made using ivory. It was also used to coat the wings of WWI airplanes and as an alternative to the flammable celluloid used in photography and film.(3)

One hundred years later, we can understand methylcellulose as part of extraction-based economic and material histories, geographically specific and tied to particular ecologies that have moved through deforestation and industrialization to more sustainable use. At the industrial scale of production, its geographic origins can become multiple. As a material invention it is tied to histories of waste capitalization and innovation of by-products. In the current context of peak oil, plant-based polymers are of renewed interest and subject to intense development. In Aotearoa New Zealand, the government-funded Crown Research Institute SCION is working in partnership with the forestry industry to develop new cellulose-derived materials In my own research I am in dialogue with SCION to inform further development of the emulsion and other possible aggregates. In this ongoing work, I will privilege process-based painting methodology in relation to science and design-based processes.

2. Entropy and Empathy

The Merriam Webster dictionary tells us that entropy is "a measure of the unavailable energy in a closed thermodynamic system that is also usually considered to be a measure of the system's disorder and broadly: the degree of disorder or uncertainty in a system." In the arts, Robert Smithson analysed visible manifestations of entropy in our

human-made landscape in his work the Monument of Passaic and proposed minimalism as an example of entropy within the art system; its formal stasis broke the progressive visual system(4), clearing space for new visual languages, new forms.

These science and arts-based understandings of entropy are further developed through social, personal, political, and geological contexts in artworks and writings by Robert Smithson and Rudolf Arnheim (critiqued by Matilde Marcolli in 2015), and in writings on the work of Lee Bontecou, Sigmar Polke, Eva Hesse, Gordon Matta-Clark, and Adrian Piper, among others. Within the subaesthetics of our formal languages, key affects of entropic phenomena include degradation or decomposition of form, surface, gesture, voice, identity, and imprint.

The system of these cellulose paintings is both entropic and anti-entropic. The material's capacity to rehydrate is in conflict or resistant to the stasis expected within entropy. It challenges me to reconsider my expectations and understanding of material behaviour and my perception of entropy: to use empathy. I think about how we perceive entropy through a process of empathy. In fact, it may only be possible to fully grasp entropy with some kind of understanding of what is experienced and felt within the entity, system, or organism that is at stake.

In one recent studio visit at the Jan van Eyck Academy, a visitor and I spoke about the relationship between entropy and empathy. They pointed out that in the crisis of refugees within failing migration systems, what is desperately needed is less empathetic understanding and more rational understanding. Their point was that our response to the crisis has been overly emotional, too much feeling has slowed down objective understanding and action. This raises further questions about balance of affective and effective understanding within a particular reality, and how that balance shifts to create objective or actualized change.

Fig. 4. Room 307 (detail), partially peeled latex on wall, 2012.
Fig. 5. Camouflage, partially peeled latex on wall and floor, 2013.

We can define empathy(5) as "the feeling that you understand and share another person's experiences and emotions: the ability to share someone else's feelings"(6), and literally, to be "in feeling."(7) Western academic theory has, over the last half-century, begun to catch up with non-western and indigenous knowledge of non-anthropocentric understandings of ecology and being.(8) Current discourse in relation to the anthropocene and object-oriented ontology is evidence of this. (9) It is possible that our definitions of empathy will evolve to include empathized subjects beyond people: organisms, ecological systems, and geological systems. This extension leads us to be in feeling with other species or interrelated systems of species and entities. Movement toward this way of understanding subjectivity is evident, thanks to the work of indigenous peoples, in breakthrough legalizations of personhood for Te Urewera National Park in Aotearoa New Zealand, and in Ecuador's legislation of the Rights of Nature in its constitution. (10)

In Affective entropy: art as differential form, 2006, Felicity Colman addresses Smithson's approach to anthropocentrism in relation to Deleuze and Guattari's conceptions of nonhuman nature: "The affection by art forms...comes through a 'transformation', a 'becoming' of a nonhuman nature, where the '[f]lesh is only the developer which disappears in what develops: the compound of sensation."(11)

Conversely to non-anthropocentric understanding of subjectivity and empathy, we can consider the human subject as an object of entropy, flipping a script of entrenched perception of human autonomy and separation of ourselves from the larger processes at work in our geology and ecological systems.

Colman notes: "Smithson would appear to employ a Nietzschean logic through such comments on the anthropocentric situation, one of an inevitable dissolution of humanity, however his address to the subject is not limited to a conception of humanity, or a 'people', rather he focuses on life in terms of a geomorphology, wherein all molecular

structures co-exist. For Smithson, the function of art is to offer an apperception of the shifts in this morphology."

3. Medium and Subjectile

Using the title Medium to understand the methylcellulose paintings, I think of the term subjectile, as conceived by Artaud and Derrida, to understand how painting might exist as a self-supporting interface between subjective and objective experience. The subjectile is a way to think about the ground or interface of a painting. It is the site or surface where the artist's subjective projection meets the objective surface of an art object in the world. It is a conflation of the terms subject and projectile.(12)

Tim Long writes: "Derrida argues that the subjectile is like Plato's chora, Greek for space or site, Plato proposes that the chora rests between the sensible and the intelligible, through which everything passes but in which nothing is retained. For example an image needs to be held by something, just as a mirror will hold a reflection. In turn the subject needs to be held and communicated through something, and that thing is arguably the object. The subjectile can be considered in this context as a receptacle for the subject, but also a place outside the body where the subject comes into being."(13) In relation to the subjectile, the word medium becomes an in between: between a medium for matter and a medium for psychic experience and phenomenology, where objective and subjective experiences of the world combine.

"Neither object nor subject, neither screen nor projectile, the subjectile can become all that, stabilizing itself in a certain form or moving about in another."(14)

Revisiting Artaud's idea, I am working to understand the connections between the subjectile and human experiences of entropy and empathy, interconnected in both internal and external manifestations. With our

current knowledge of psychology and neuroscience we have further understanding of the human organism, and the systems to which we can apply principles of entropic change, empathic change, and subjective and objective interactions. Psychology, within neurological and physical processes, is an example of how our systems internalize and externalize. Our organisms are open and closed, necessarily. When we fail to be both, we suffocate or bleed out.

The subjectile is a site of the open and closed. Both internal clarification and external articulation occur within the subjectile. The subjective becomes objectively manifest. And the object becomes subjectively engaged. In Maddening the Subjectile, Caws and Derrida write that it: "is modalized and disperses itself in the trajectories of the objective, the subjective, the projectile, introjection, objection, dejection, and abjection, and so on. The subjectile remains between these different jetees, whether it constitutes its underlying element, the place and the context of birth, or interposes itself, like a canvas, a veil, a paper "support", the hymen between the inside and the outside."(15)

4. Medium Transformation

Medium moves between liquid and solid, surface, material, and object. The composition changes as flows act within drying surfaces and as shrinkage concentrates pigments; the visible distributions of pigment particles mimic sedimentary rock formations, or strata found within other accumulations of matter. Moments of entropy occur as unstable material dries in conflicting layers, pulling itself apart as it shrinks, or responds to atmospheric conditions: light, humidity, heat, and air flow. On the one hand these works are very delicate and fragile, but also incredibly resilient, broken material rehydrates to form something else. It reabsorbs, escapes shrunken form, and releases pigment from static flow. The rehydrated liquid can be stored in latent fluid state, waiting for dispersion.

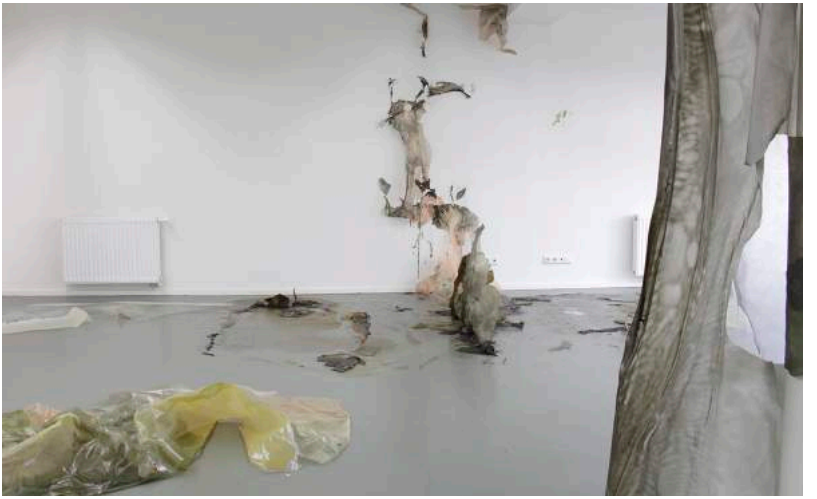


Fig. 5. Medium and Medium Reconfigured. Methylcellulose and pigment on floor, wall, and ceiling, 2017.
Fig. 6. Medium and Medium Reconfigured. Methylcellulose and pigment on floor, wall, and ceiling, 2017.

As Merel Bem wrote recently for the booklet of texts accompanying the Jan van Eyck Open Studios: "How much do we really understand about the process of transformation? Do we still recognize things when they appear in a changed physical state? The work of Raewyn Martyn consists of a single material (plant cellulose) that takes many different forms, for example a liquid in a bottle, a dried-out puddle on the floor, a paper-thin crumpled sculpture or a powder. This medium carries pigments and redistributes them throughout the different forms. A visit to her studio is a journey in time; it is a visualization of the cycle of states through which her material passes. The processes of liquefaction and consolidation can be taken in at a glance. However, there is no beginning and no end. Something that is presently three-dimensional and solid may trickle over at any moment into a fluid form and vice versa. One form is no better than any other."(16) I'm interested in this equality of forms: how aesthetic and phenomenal value moves through the forms, and how we can assign value through the medium at different points in the cycle, in its various states. The value is not fixed to one form.

These ephemeral transformations can be understood in relation to the psychology of human-induced climate change and in analogy to visible manifestations of global warming that have been developing our consciousness of climate crisis. We can speculate what it is like to see a future that defies the rhythms we have evolved through, and to understand that it is both within and outside of our control as individuals and nation states.

The traumatic material history of methylcellulose undermines attempts to greenwash it as a sustainable material. It is independent of petrochemicals, but its large-scale extraction and refinement process is violent and energy-intensive, and cellulose-derived textiles like rayon and viscose distribute microplastic fibres into waterways and oceans. The relationship between this human-made polymer and organic and geologic forms is both intimate and alien, disrupting our experience of intimacy and alienation. As affective, human-made forms, the paintings

subvert rational or existent experience of creative forces: human-made, geologic, alchemical, and unknown.

Notes

1. Cellulose and Renewable Materials Division, American Chemical Society, http://cell.sites.acs.org/history.htm
2. René Antoine Ferchault de Réaumur, physicist and naturalist, in a treatise submitted to the French Royal Academy, Student Association of Pulp and Paper,http://impas-itsb.blogspot.nl/2013/06/historical-development-of-cellulose.html
3. Student Association of Pulp and Paper, http://impas-itsb.blogspot.nl/2013/06/historical-development-of-cellulose.html
4. Lee,Pamela M., pg 40, Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark
5. Within psychological research, empathy is often understood in three categories: cognitive empathy, emotional empathy, and compassionate empathy. Knowing intellectually that an other is feeling something; feeling that same feeling; and a combination of the two that allows distance and action.
6. Merriam Webster Dictionaries, http://www.merriam-webster.com/dictionary/empathy
7. Oxford Dictionaries, https://en.oxforddictionaries.com/definition/empathy
8. Todd, Z. "An Indigenous Feminist's Take on the Ontological Turn," posted October 24, 2014, at https://zoeandthecity.wordpress.com.
9. Demos, T.J., Rights of Nature: The Art and Politics of Earth Jurisprudence, 2015https://creativeecologies.ucsc.edu/wp-content/uploads/sites/196/2015/10/Demos-Rights-of-Nature-2015.compressed.pdf
10. Global Alliance for the Rights of Nature http://therightsofnature.org/ecuador-rights/
11. Colman, F, Pg 7, Affective entropy: art as differential form, 2006 https://minervaaccess.unimelb.edu.au/bitstream/handle/11343/34887/67650_00004039_01_Colman001.pdf?sequence=1
12. Barker, S., Subjectile Vision: Drawing On and Through Artaud, Parallax, 15:4, 18-32, DOI: 10.1080/13534640903208859
13. Long, T., PhD Thesis, Slade School of Art, UCL, Material thinking in Art: subject, object and the subjectile https://core.ac.uk/download/pdf/9992165.pdf
14. Caws, M., and Derrida, J., pg 167, Maddening the Subjectile
15. Barker, S., Subjectile Vision: Drawing On and Through Artaud, Parallax, 15:4, 18-32, DOI: 10.1080/13534640903208859
16. Bem, M., Exploring the Studios with Merel Bem, 2017

References

Cellulose and Renewable Materials Division, American Chemical Society, http://cell.sites.acs.org/history.htm
Student Association of Pulp and Paper, http://impas-itsb.blogspot.nl/2013/06/historical-development-of-cellulose.html
LEE,Pamela M., pg 40, Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark, MIT Press, (1999)
BARKER, S., Subjectile Vision: Drawing On and Through Artaud, Parallax, 15:4, 18-32, DOI: 10.1080/13534640903208859
DERRIDA, J., pg 167, Maddening the Subjectile, trans. Mary Ann Caws, Yak French Studies, vol. 84 (1994)
LONG, T., PhD Thesis, Slade School of Art, UCL, Material thinking in Art: subject, object and the subjectile https://core.ac.uk/download/pdf/9992165.pdf
Merriam Webster Dictionaries, http://www.merriam-webster.com/dictionary/empathy
Oxford Dictionaries, https://en.oxforddictionaries.com/definition/empathy
TODD, Z., "An Indigenous Feminist's Take on the Ontological Turn," posted October 24, (2014), at https://zoeandthecity.wordpress.com.
DEMOS, T.J., Rights of Nature: The Art and Politics of Earth Jurisprudence, (2015) https://creativeecologies.ucsc.edu/wp-content/uploads/sites/196/2015/10/Demos-Rights-of-Nature-2015.compressed.pdf
Global Alliance for the Rights of Nature http://therightsofnature.org/ecuador-rights/
COLMAN, F, Pg 7, Affective entropy: art as differential form, (2006) https://minervaaccess.unimelb.edu.au/bitstream/handle/11343/34887/67650_00004039_01_Colman001.pdf?sequence=1
BEM, M., Exploring the Studios with Merel Bem, (2017)

EL FEEDBACK PINTURA-SOFTWARE: LA INFLUENCIA ESTÉTICA DE LA IMAGEN DIGITAL EN PINTURA

~ Ricardo González García ~

Universidad de Cantabria, Departamento de Educación, Santander, España
gonzalezgr@unican.es

Keywords: pintura, software, feedback, estética, imagen digital

Abstract

Asistido por la expansión del medio digital y la inevitable hiperconectividad e interacción que ello conlleva, el o la pintor/a actual se halla inmerso en una red de influencias que lo llevan a integrar, en sus pinturas, procesos que emergen del entorno digital. En ese sentido, determinados por las nuevas tecnologías, ahora la nueva herramienta de producción cultural, que cada vez se imbrica con mayor incidencia en cualquier proceso artístico, es la 'programación' —en el sentido de creación de un software—, lo que puede llevar implícito la reinvención de la propia herramienta. Lo que supone establecer diálogos con la máquina, a modo de instrucciones que crearán un código determinado, un hecho que lleva implícito cierto sentido de la postproducción que explica Nicolas Bourriaud. Por tanto, el papel asignado al software, supone la clave para entender el nuevo tipo de pintura que muchos artistas están creando en la actualidad. Un rol que, llevado al extremo, conlleva que el artista se convierta en un ingeniero capaz de conocer los lenguajes específicos de las nuevas tecnologías, para explorar sus posibilidades artísticas y estéticas. En definitiva, la utilización del ordenador en los procesos artísticos ha originado una transformación del concepto de vanguardia en software, que conlleva un aprovechamiento constante de los nuevos recursos tecnológicos.

Debido a ello, en esta comunicación vamos a centrarnos en ese tipo de creaciones híbridas, donde la pintura tradicional y el procesado informático crean una circularidad de retroalimentación.

1. Introducción

En el momento actual, vivimos cada vez más determinados por las nuevas tecnologías, así como por el carácter digital que éstas han transferido a la imagen. Ello hace que varíen los discursos reflexivos que se generan en torno a ella. A este nuevo síntoma digital que experimenta la imagen, a partir de la difusión de la e-image, como denominaría José Luis Brea, afecta tanto a la imagen-film, como a la imagen-materia, donde, desde su concepción tradicional, podemos incluir a la pintura, tema concreto de investigación, en nuestro caso.

Podemos hablar, por tanto, de una especie de determinación de época que afecta a toda la sociedad, se sea más o menos partícipe de aquella tecnología que dispensa la industria. Cosa que influencia igualmente a la estética de la pintura, se acepten o no dichos recursos tecnológicos para la construcción de la imagen pictórica. Por eso, como señalamos, podemos hablar de un salto de concepción de la imagen, que pasa de lo analógico a lo digital, lo que dentro de nuestros parámetros artísticos correspondería a "un arte basado en códigos antes que en imágenes". Más exactamente, según las palabras de Donald Kuspit: "Con el arte digital posmoderno la imagen pasa a ser una manifestación secundaria —un epifenómeno material, por así decirlo— del código abstracto que, de este modo, se convierte en el vehículo principal de la creatividad" [1]. Por otro lado, hemos de explicar que, para Kuspit, esta concepción de lo digital en pintura, donde prevalece el código, no comienza a la vez de los medios digitales propiamente dichos, sino que él establece una arqueología de la pintura digital en el divisionismo, es decir: el punto de aquellos/as divisionistas sería al cuadro lo que el pixel es, ahora, a la imagen digital.

Fig.1. Simeón Saiz Ruiz, Víctimas de ataque a un autobús en Kosovo, 2007.
Fig. 2. Enrique Radigales, 10363641744.TIFF, 2013.

2. La pintura y el código digital

Esta premisa nos conduce a poder concebir dos momentos de análisis de los procesos pictóricos, una primera era analógica, anterior a esa concepción de lo digital en pintura que señalamos, y una siguiente etapa digital, donde se centra el foco en un especial cuidado del código pictórico, cualidad que acaba prevaleciendo sobre lo representado, pasando a ser el código el protagonista de la obra. En este tipo de procesos pictóricos, por tanto, no se tratará tanto de construir una imagen en el sentido tradicional, como de crear un código que nos sirva para traducir una realidad. Cuando este objetivo, que implica cuestiones de rigor técnico elevado, acaba deviniendo como un factor determinante para el pintor/a, como sucede con aquellos procesos pictóricos donde se asiste la construcción de la imagen pictórica mediante medios digitales, puede resultar que la concepción tradicional de la pintura mute hacia la creación de una especie de metalenguaje pictórico que, desde los límites difusos del concepto de lo pictórico, podamos seguir denominando como pintura.

Según esta perspectiva —lo que supone una nueva forma de acercarnos a la pintura que conlleva investigación—, el propio medio tradicional de la pintura se puede considerar como materia prima expuesta a los reprocesados de los medios digitales. Tal y como Lev Manovich comenta: "La nueva vanguardia —a diferencia de las primeras y segundas vanguardias— ya no se ocupa de ver o representar el mundo de nuevas maneras, sino más bien de acceder y usar de nuevas maneras los media previamente atesorados. En este sentido los nuevos media son postmedia o metamedia, ya que utilizan los viejos media como materia prima". [2]

Esta afirmación nos conduce a considerar el papel prominente que cumple, en la actualidad, el software; posibilitando programar nuestros procesos, al establecer estrategias de traducción de la realidad. Un hecho que lleva a cualquier disciplina anterior a cierto terreno inespecífico y de conflicto, si nos empeñamos en defender lo que,

tradicionalmente, podíamos considerar como propio de cada disciplina. Por otro lado, debemos tener en cuenta que la tecnología, acoplada a nuestros procesos pictóricos, no deja de ser una herramienta más que, por su condición, deposita un rastro estético determinado. De ahí que la simple utilización de la tecnología digital para la consecución de un proceso pictórico, no sea ningún aval de éxito si detrás no existe una intención artística.

3. Cuestiones relativas a la relación pintura-software

Por ello que una lectura de la pintura actual en los términos que aquí exponemos —la retroalimentación entre pintura y software—, tenga que hacerse, necesariamente, desde una perspectiva relativa al procesado pictórico (el cómo se procesa). Lo que, incluso, puede contener cuestiones relacionales, que acarrean temas referentes a situación y recepción social de la pintura (el para qué o el con qué fin se procesa de determinada manera una pintura). Esto nos lleva a la concepción de un/a nuevo/a artista que, como pasaba con el artista del Renacimiento, ha de estar instruido tanto material como intelectualmente, lo que ha de aportarle el potencial y la capacidad suficiente como para revitalizar los medios tradicionales [3], como es, en este caso, el medio pictórico aquí tratado.

Esta nueva condición estética que implica lo digital, que consideramos desde cierto carácter relacional —derivado de la consecuente apertura a la hiperconectividad colectiva—, conlleva, para la pintura, cierto sentido de esa "postproducción" de la que habla Nicolas Bourriaud. Una actitud que hace que el/la pintor/a abandone su concepción romántica de genio creador, para convertirse en un iniciador o catalizador de procesos comunicativos. Éste, ayudado ahora por las imágenes que provienen de otros medios —a través de la facilidad aportada por el metamedio digital—, ya no es necesario que cree su obra desde la nada, sino que puede acudir a las mismas imágenes para aplicar sobre ellas una especie de ready-made asistido o recíproco. De este modo, se pueden derivar los discursos que cuestionan a la imagen, a los propios

que tratan de dilucidar el papel que sigue desempeñando la pintura en ese contexto. De este sentido postproductivo, que origina la imagen digital, dan cuenta las siguientes palabras de Bourriaud:

"Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras del DJ y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos. (...) Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. (...) La pregunta artística ya no es: `¿qué es lo nuevo que se puede hacer?´, sino más bien: `¿qué se puede hacer con?´" [4]

Digamos que este sería un modo de hacerse eco de esa nueva e-image del metamedio digital, para conllevar un discurso pictórico que implica al resto de imágenes, o cómo las procesa el propio metamedio digital.

Pero volviendo sobre aquellos procesos que implican al software en la construcción pictórica, el papel que, en la actualidad, se le asigna a éste, supone la clave para entender el nuevo tipo de pintura que muchos artistas están realizando en la actualidad. Procesos de retroalimentación que, llevados al extremo, hacen que el artista se convierta en un ingeniero capaz de conocer los lenguajes especializados de las nuevas tecnologías digitales. En ese sentido, encontraríamos dos tipos de pintores/as que integran en sus procesos el software del ordenador: aquellos que se conforman en utilizar los programas comerciales que difunde la industria tecnológica, explorando sus posibilidades estéticas, y aquellos que crean su propio programa, donde se podrían incluir a aquellos que tratan de crear un programa desde recursos analógicos, sin entrar en el lenguaje especializado de la informática.

Fig. 3. José María Sicilia, La locura del ver, 2015
Fig. 4. Luis Gordillo, Contraespejos E, 2013

Fig. 5. Markus Oehlen, Pianist, 2004

4. La retroalimentación pintura-software y su nueva perspectiva

Al referirnos a las nuevas conformaciones estéticas que el uso de estas herramientas son capaces de generar, dentro de los procesos pictóricos —en los cuales no hay que olvidar que, fenomenológicamente hablando, el cuerpo sigue siendo su primer referente—, podemos hablar de reconstrucción virtual de nuevos escenarios, los cuales tratan de acercarnos, en base a un código propio, a dimensiones de magnitudes simuladamente reales. En relación a ello, Víctor del Río nos explica:

"(…) las imágenes generadas por medio de ordenadores parten de una `teórica´ verdadera magnitud de las cosas, de un conjunto de datos numéricos de cuyo cálculo es posible obtener una imagen. Esta idea estaría vinculada con uno de los fenómenos más interesantes derivados del uso de estas nuevas herramientas. Se trata de los `simuladores´ y toda su producción de imágenes cuya intención es una reconstrucción virtual de hechos reales o ficticios" [5]

En este sentido que refiere a la simulación de un escenario difundido el metamedio digital, que puede parecer un espacio real que implique cierta hiperrealidad, radica una de las razones fundamentales del uso de la retroalimentación pintura-software: el modelo ya no es natural sino artificial. Es decir: no se trata de imitar el contexto, sino el propio código que construye una nueva realidad. De ahí la verdadera importancia que poseen estos procesos; su capacidad para dar lugar a la visualización de realidades que ya no tienen por qué partir de lo meramente visible, sino que pueden hacerlo desde lo inteligible, es decir: se puede llegar a traducir datos para hacerlos estéticamente visibles, como por ejemplo hace José María Sicilia en sus últimas pinturas, donde traduce, mediante un complejo sistema informático, sonidos variados o fórmulas matemáticas en visibles conformaciones plásticas.

En este caso, el registro de datos para la construcción del fenómeno visual correspondería, entonces, a la característica más específica y determinante de la estética digital. La conjunción de la tradicional manera de representar, sustentada en la mímesis, y los procesos digitales pueden aportarnos una nueva perspectiva con la que abordar la actual creación pictórica, como dice, de nuevo, Víctor del Río:

"La relación entre los problemas de representación clásica y las cuestiones que hoy surgen en torno a las herramientas informáticas de producción de realidades podría hacernos acuñar el concepto de una `perspectiva digital´. Las cuestiones surgidas en este contexto responden a los avatares propios del nacimiento de un nuevo punto de vista sobre lo real. Algo que equipara este proceso a la génesis de un modelo perspectivo." [6]

Ese nuevo modelo de perspectiva que aporta lo digital al proceso pictórico, es el que sigue, interesado desde los comienzos de su carrera por las imágenes técnicas, Luis Gordillo, por ejemplo, quien experimenta sobre las posibilidades que puede ofrecerle el entorno digital. Para él, la introducción de este feedback pintura-software, es necesario para enfriar la elaboración directa sobre la superficie del lienzo. De este modo va de la realización sobre la tela a su reprocesado en el ordenador y viceversa, recortando, ampliando, tomando imágenes del propio proceso pictórico, insertando, etc. Todo un compendio de montajes sucesivos que le pueden llevar a considerar una obra como ya cerrada o a entenderla como una matriz abierta a su ramificación rizomática. Respecto a cómo Gordillo hace suyos los procesos digitales, según palabras de Daniel Verbis:

"A pesar de su predisposición a la pintura de acción, la obstinación en investigar las consecuencias que, en las artes visuales, producen los dispositivos multiplicadores de la imagen, hace que, reinventando su pintura, Gordillo dé una lección magistral de cómo retorcer un proceso para que se amolde a una idea. O, dicho de otro modo, cómo aunar

destino y pensamiento reconciliando el tiempo que nos ha tocado vivir con lo propio del ser."[7]

5. Lo digital en pintura como alegoría del tiempo presente

Sin duda, si de algún modo podemos llegar a representar, de un modo general, la hiperdensificación icónica a la que nos ha llevado la cultura digital que vivimos, es mediante el concepto de palimpsesto. Noción que muchos artistas vienen utilizando, además de utilizar las herramientas digitales para ello, con el objetivo de hablar de ese continuo de la imagen que vive el mundo actual. Representaciones repletas de información —entramada y disuelta—, que dan lugar a una dificultad de lectura y a una confusión, en definitiva, muy parecida a la que sufre el individuo contemporáneo, afectado de "infoxicación" (sobrecarga informativa, generada por el uso de los nuevos medios, que nos imposibilita la toma de decisiones). Contracciones pictóricas que se lanzan al espectador como reto, que ahora ha de tratar de escudriñar aquellas representaciones que, espectralmente, aparecen o se esfuman.

En este tipo de obras suele ser la trama, tomada a modo de celosía que deja entrever un segundo plano, el código repetitivo que remite a la mecánica de las imágenes técnicas, generadas digitalmente. Este tipo de pinturas retoman toda una tradición de la vanguardia, que cuestionaba los límites de la representación, introduciendo disonancias y elementos perturbadores que revelan el artificio de su construcción, dejando al descubierto, finalmente, los recursos ilusionistas de la perspectiva. En este sentido, la pintura de Markus Oehlen es como ese palimpsesto al que nos referimos, pues en una misma superficie pictórica se van mezclando, a diferentes escalas, motivos, que muchas veces surgen de maquetas que fotografía y trata digitalmente. En esta acción de solapamiento de capas, utiliza unos característicos patrones de líneas onduladas que provocan en el espectador un efecto óptico similar al moaré, que, a su vez, recuerda a las interferencias televisivas, convirtiendo el cuadro en una pantalla. Respecto al diálogo que Oehlen

mantiene con las pantallas tecnológicas, Wolfgang Ullrich comenta lo siguiente:

"Las imágenes parpadeantes que Oehlen tan a menudo logra en sus pinturas, evocan el Op Art de los años 1960. Si bien el objetivo en esos días era activar el estático espacio pictórico —en última instancia, con el fin de subvertir la forma de la imagen actual— ahora la misma técnica se despliega en un esfuerzo por distinguir una determinada imagen de las rivales que encontramos en las innumerables pantallas de ordenador (…), por lo general una pintura sobre lienzo tiene pocas posibilidades de ser percibida y mucho menos ser tomada tan en serio como la imagen tecnológica. Al mismo tiempo, meticulosamente imitando la estética de la superficie del monitor no lograría nada: el intento de ilusión pronto sería obvio y llevaría antes de todo a un reparto en el que la pintura obtendría el papel de tecnología inferior. Así, Markus Oehlen toma una ruta diferente. Desmitifica esa magia parpadeante mostrando lo fácil que es crear el mismo efecto. Una sola mirada a sus pinturas es suficiente para convencer a cualquiera de que todo lo que necesitaría hacer no es más que un par de rayas rojas y azules o amarillas. Incluso Van Eyck o Rafael podrían haber hecho esto, lo que lanza la supuesta naturaleza avanzada de las pantallas electrónicas al lugar de una luz diferente" [8]

Encontramos, por tanto, también en estos mecanismos procesuales, donde la pintura se ayuda del software, una rivalidad. Es decir: la utilización de la pintura para reproducir el código de la imagen digital, también aparece como cierta "consideración intempestiva" que al mismo tiempo la critica.

Notas

1. Kuspit, D.: "Del arte analógico al arte digital. De la representación de los objetos a la codificación de las sensaciones". En Donald Kuspit (Ed.): *Arte y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, p. 11. Círculo de Bellas Artes, Madrid (2005)
2. Manovich, Lev: "La vanguardia como software". En Revista *Manía*, núm. 9, enero, pp. 43-47. Facultad de Filosofía, Universidad de Barcelona, Barcelona (2003)
3. Kuspit, D. Op. Cit. pp. 36-37
4. Bourriaud, N.: *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, p. 13. Adriana Hidalgo, Buenos Aires (2007)
5. Víctor del Río: "El cuerpo y la génesis de la perspectiva. Entre el Renacimiento y la imagen digital". En Domingo Hernández Sánchez (Ed.): *Estéticas del Arte Contemporáneo*, p. 245. Universidad de Salamanca, Salamanca (2002)
6. *Ibíd.*, p. 247
7. Verbis, D.: "Devenir Gordillo". En VV.AA. *Luis Gordillo. Iceberg tropical*, p. 234. Catálogo de exposición, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2008)
8. Ullrich, W.: "The Seventh, Eighth, Ninth Sense. Markus Oehlen's Imaging techniques". En *Markus Oehlen 1981-2008*, p. 28, Buchhandlung Walther König, Köln (2008)

CULTURA DO MEDO: O UNCANNY COMO ZEITGEIST NA PINTURA CONTEMPORÂNEA

~ Sofia Torres ~

i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal.
sgoncalves@fba.up.pt

Keywords: zeitgeist, uncanny, pintura, cultura do medo.

Abstract

O uncanny ou unheimlich é um conceito de origem freudiana que se refere ao sentimento de "algo ameaçadoramente estranho." Apesar de ser um pequeno texto, ao longo do ultimo século, este conceito tem sido debatido dentro dos mais variados campos, como na filosofia, sociologia, literatura, ciência, e, contemporaneamente, o uncanny no contexto das artes plásticas parece estar em voga. Prova disso é o facto de que nos últimos dez anos têm surgido múltiplas exposições e trabalhos tendo o uncanny como tema subjacente. Mas, porque este súbito interessa acerca do uncanny dentro das artes plásticas?

Autores como Caterina Albano, Frank Furedi ou Zygmunt Bauman, apresentam o medo como o zeitgeist que define o século XXI, e, como tal, atendendo à concepção Hegeliana na qual a arte reflete a cultura da época em que foi feita, os artistas reflectem sobre essa condição no seu trabalho a partir de expressões artísticas dentro dos mais variados temas: como: a paranóia, o trauma, o caos, o terrorismo, a morte e o medo de forma generalizada.

Esta apresentação pretende reflectir acerca da problemática da cultura do medo e de que forma o conceito de uncanny se corporifica nesse discurso através da análise do trabalho de artistas como Michaël Borremans, Luc Tuymans e Marlene Dumas.

Cultura do medo: o uncanny como zeitgeist na pintura contemporânea

O que é que as pessoas temem hoje em dia? A crise, o caos financeiro, ataques terroristas, a imigração, o desemprego, o fracasso, a morte, estar sozinho, o futuro?
A ideia fundamental desta apresentação é reflectir acerca da forma de como a arte de algum modo espelha os aparentes tempos assustadores em que vivemos.

1. A cultura do medo

Em primeiro lugar, o que é essencialmente esta sensação de medo que nos afecta?

Em termos de definições, o medo consiste numa reacção biológica que provoca um estado de alerta em função de uma ameaça que pode ser física ou psicológica. De algum modo, considera-se que a sensação anterior ao medo é a ansiedade, pois consiste num receio antecipado em relação ao encontro com a situação ou objecto causadoras de sofrimento.

Mas, para além de uma ferramenta básica de sobrevivência, o medo foi desde sempre, ao longo da história, utilizado em contextos políticos ou religiosos, por exemplo, como uma forma de controlo das populações (na idade média, o medo do inferno levava os fiéis católicos à igreja, e o medo das punições levava obviamente os súbditos a seguirem os seus reis). No entanto, para além do medo provocado pelo ser humano, existe também o medo da absoluta impotência do homem perante a natureza - catástrofes naturais como terramotos ou cheias, ou perante as pragas, doenças e naturalmente a morte.

Por exemplo, a reacção do ser humano perante a morte é um tema complexo, pois tal como Freud indica a nossa relação com a morte foi

dos poucos pensamentos/emoções que sofreram menos alterações desde os tempos primitivos,(1) explicando essa paragem evolutiva através de dois factores: "a força das nossas reacções sentimentais originárias e a incerteza do nosso saber científico. A nossa biologia ainda não conseguiu decidir se a morte é uma fatalidade necessária de todos os seres vivos ou se é apenas um caso regular, embora talvez evitável, que faz parte da vida." (Freud, 1994, 229)

Assim, quer seja em contexto individual, social ou político, o medo tem circulado transversalmente na cultura, mas, segundo autores como Caterina Albano, Frank Furedi(2) ou Zygmunt Bauman,(3) o medo que se observa dentro das sociedades ocidentais contemporâneas é muito diferente do que poderíamos ver em contextos anteriores, é um tipo de medo diferente, pois envolve estruturas de poder totalmente globalizadas, criadas a partir de um mercado capitalista e dinamizadas constantemente através do desenvolvimento de uma cultura alicerçada em mecanismos de alta tecnologia que alterou por completo toda uma dinâmica económica e social.

Isso é observável por exemplo na produção de um medo generalizado que aparece diariamente nos media, quer seja sobre ameaças globais acerca da alimentação (os OGM, pesticidas, cheias, períodos de seca), epidemias como a gripe das aves, surtos de cólera (como no caso de Moçambique em 2015) que rapidamente se transformam em especulativas pandemias a nível mundial, ou nas tragédias do mediterrâneo relativas aos aumentos de imigrações vindas de África para a Europa. Qualquer sinal é transformado numa potencial ameaça que leva a políticas de reação de defesa, proibição ou controle.

Segundo Furedi, essa "(...) livre flutuação dinâmica do medo é promovida por uma cultura que comunica hesitação e ansiedade face à incerteza e continuamente antecipa o pior resultado possível." (Furedi, 2005, 26)(4)

Em 2006, num estudo feito pelo historiador Peter Stearns, foram identificadas as três principais características potenciadoras de medo dentro das sociedades ocidentais: a preocupação crescente com as crianças, os usos estratégicos dos media em relação ao medo, e as reações coletivas ao perigo, especialmente em caso de ameaças externas.(5)

Com os ataques 11 de Setembro de 2001, criou-se um alerta geral para o terrorismo e para uma demonização generalizada do Médio Oriente, e onde após cada atentado o efeito local é transformado num pânico à escala mundial alimentando e fomentando estratégias de defesa extremistas e atitudes de xenofobia religiosa e cultural, (por exemplo o caso do atentado ao jornal Charlie Hebdo em 2015 ou mesmo com toda a "crise dos refugiados" na Europa.)

Termos como "factores de risco", "grupos de risco" ou "condições de risco" fazem parte de um vocabulário utilizado mediaticamente para definir uma variabilidade de situações, tornando-se comum e enraizado no quotidiano essa lembrança de uma permanente ameaça latente em qualquer local, objecto ou sujeito. O medo faz parte do dia a dia, mas contemporaneamente vive lado a lado com um sentimento de ansiedade:

"A modernidade também trouxe a conceptualização da ansiedade como um estado de susceptibilidade prolongada de medo, desconforto, preocupação e inquietação, que não estão relacionados com qualquer perigo externo específico, mas conectado a uma angústia interna que diz respeito ao próprio e ao seu "estar no mundo."(6)

Sob este ponto de vista, o medo é assim o zeitgeist que define o século XXI, e, como tal, os artistas reflectem sobre essa condição no seu trabalho conceptualizando-a dentro dos mais variados temas: paranóia, trauma, caos, terrorismo, morte e o medo de forma generalizada. Um reflexo disso é o facto de 2009, um pavilhão na 59º Bienal de Veneza foi dedicado ao tema *The Fear Society.*

Caterina Albano, em *Fear and Art in the Contemporary World* (2012), defende a hipótese de que conceitos como o uncanny, o sublime ou o gótico são conceitos que reflectem um estado sociológico contemporâneo muito específico, relacionado com a *Culture of Fear: an emotion and the Zeitgeist of an Epoch*.

2. O Uncanny

De forma sumária, o Uncanny é um conceito que se refere aquilo que é estranho, mas simultaneamente familiar.

Apesar de este termo ter sido apresentado pela primeira vez através do ensaio de Ernst Jentsch - On the Psychology of the Uncanny, em 1906, é o texto de Freud - Das Unheimlich, publicado em 1919, que continua a ser o principal foco de atracção no fascínio do estudo da forma cultural e teórica do unheimlich.

Para Freud, a palavra unheimlich "pertence "(...) a duas esferas de ideias que, não sendo opostas entre si, se encontram bastante distantes uma da outra - a do que é familiar, aconchegado, e a do que está escondido, do que permanece dissimulado." (Freud, 2004, p 215).
Ou seja por um lado significa o que é familiar e agradável, e por outro, o que está dissimulado e escondido da vista.
Fundamentalmente, a palavra heimlich contem um significado que é idêntico ao seu oposto, unheimlich, pertencendo assim a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórios, são ainda muito diferentes: por um lado, significa aquilo que é familiar e agradável, e, por outro, aquilo que está oculto e mantido fora de vista.
Vemos por exemplo isso no trabalho de Michael Borremans: as suas pinturas realistas focadas essencialmente no ser humano, contêm uma atmosfera surrealista, criando de forma ilusória imagens de uma estranha familiaridade, cheias de melancolia e estranhos pressentimentos.

Fig. 1. Michaël Borremans 2001) The Consequence.
Fig. 2. Michaël Borremans, (2015) Black Mould/Fiery Limbsde.

É a abordagem realista dos seus trabalhos, não só pela técnica assim como pela escala e tratamento da luz, que lhes confere um carácter surrealista e uncanny. Os tecidos conjuntivos da codificação da realidade são distorcidos, no entanto, é mantida a linguagem básica da figuração literal, onde cada objeto, lugar ou coisa, é retratado com precisão e em proporção à própria realidade.

Existe a criação de uma narrativa que, num primeiro olhar, é aparentemente baseada numa realidade familiar, (a figura humana, o realismo da sua execução), no entanto, após um olhar mais atento, o espectador é colocado perante uma dúvida genuína acerca daquilo que está a acontecer.

As figuras em Borremans têm sempre uma aparência sonambolística, efígies emocionalmente vazias, como se fossem manequins de cera, criando a dúvida e abrindo uma passagem entre aquilo que está animado ou inanimado, entre a vida ou a morte.

Observamos também o conceito de uncanny associado aos trabalhos de Luc Tuymans (1958). Nas pinturas deste autor, encontram-se referências provenientes de um leque extremamente abrangente, desde a grandes eventos históricos e políticos a objectos ou cenas banais do quotidiano.

A maioria dos seus trabalhos são executados em tons monocromáticos, onde a superfície da tinta se assemelha a cinza, sugerindo uma imagem desbotada ou danificada, no entanto com a retenção de alguns dos seus significados. Este tratamento, é uma espécie de relação directa entre aquilo que está representado e a forma de como é representado, reforçando ou dissimulando a carga dramática da significação ou do uncanny em cada trabalho.

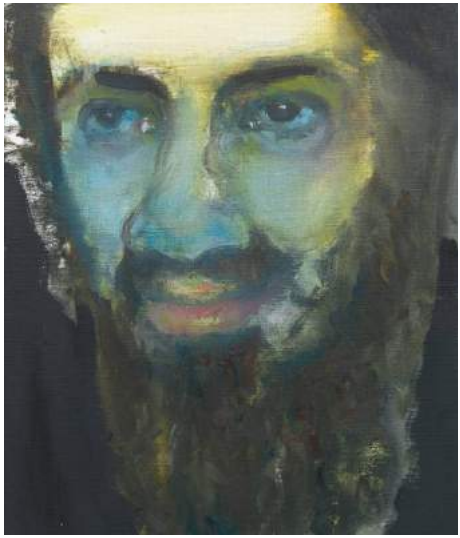


Fig. 3. Marlene Dumas (1985) The White Disease.
Fig. 4. Marlene Dumas (2010) Osama.

Fig. 5. Luc Tuymans (1999) Soldier.
Fig. 6. Luc Tuymans (2002) Still Life.

Essa imaterialidade é conseguida não só pela paleta de tons que utiliza, mas pela forma de como escolhe retratar os temas que trabalha, quer referindo-se ao holocausto, quer à fragilidade do ser humano perante a doença e a morte, explorando e reflectindo sobre as sensações de angustia e medo que essa efemeridade provoca.

No caso de Marlene Dumas, é conhecida pela sua expressão livre e ambígua, trabalhando entre uma aura daquilo que é estranho e inquietante.
No trabalho de Dumas há uma fusão entre a sexualidade e mórbides, por vezes relembrando a noção da pulsão de morte de Freud - no desejo interno de retornar ao inorgânico.

Os seus trabalho têm uma carga psicologia intensa, explorando os antagonismos visuais entre sensações de dor e beleza, em temáticas politicamente comprometidas ligadas à violência, à morte e ao desejo, provocando um dialogo com o espectador sobre medos interiores e sensações de ansiedade, medo, miséria, raiva, solidão, exclusão social e culpa.

Mas o uncanny associado a essa leve sensação de angustia e medo, não se limita a esta exemplificação, hoje em dia, quase que se pode afirmar que é uma tendência, e,
prova disso são as inúmeras exposições que surgiram nos últimos dez anos que contêm o uncanny como conceito subjacente.

Para Albano "o uncanny surge como uma categoria estética adequada, mas também como uma experiência real em que velhos medos familiares aparecem em novas formas não familiares, e onde o deslocamento se transforma numa forma e condição que reflecte a pós-modernidade." (Albano, 2012, 14)(7)

Sob este ponto de vista, este interesse por parte dos artistas em relação ao uncanny pode ser motivado pelo facto deste ser um conceito que de algum modo na sua génese incorpora "o espírito da sua época."

O uncanny, na sua complexa significação, torna-se para os artistas uma base conceptual estética de âmago criativo em simbiose com a sensibilidade contemporânea, corporificando de algum modo a "estética do medo." Em pleno século XXI, quer seja pós-modernidade ou altermodernidade, o este conceito de Freud encontra-se:

A resposta ao porquê exacto deste interesse do uncanny por parte dos artistas contemporâneos nunca poderá passar por mais do que meras hipóteses. Mas quer seja como um reflexo por parte dos artistas de uma sociedade nascida de uma "cultura do medo," quer seja pela característica subjectiva do conceito que o insere num neo-romantismo presente no binómio artístico entre objectividade/subjectividade, quer seja pela sua génese psicanalítica que transforma o uncanny como um conceito fundamentado de forma racional para os artistas trabalharem sobre temas subjectivos. Independentemente da explicação, não existem dúvidas de que é um conceito ou tema presente no panorama da arte actual.

Notas

1. "(…)o nosso pensamento e os nossos sentimentos em mais nenhum outro domínio, desde os tempos primordiais, se modificaram tão pouco, em mais nenhum domínio o antigo foi tão bem preservado sob um leve véu como na nossa relação com a morte." (Freud, 1994, 228)
2. Ver Furedi, 2002, 2005, 2006.
3. Ver Bauman, 2006, 2007.
4. Tradução do autor, no original: "(…)free-floating dynamic of fear is promoted by a culture that communicates hesitance and anxiety towards uncertainty and continually anticipates the worst possible outcome." (Furedi, 2005, 26)
5. Para mais informações ver Albano, 2012, 8.
6. Tradução do autor, no original: "Modernity also brought about the conceptualization of anxiety as a sate of prolonged susceptibility to fear, worry, uneasiness, preoccupation and dread that are not related to any specific external danger but connected to an internal angst that concerns the self and its being in the world. At the core of modern neurosis, anxiety defines a disquiet that encompasses the excessive charge of modern urban living." (Albano, 2012, 14)
7. Tradução do autor, no original: "The uncanny emerges as a fitting aestethic category but also as a real experience in which old, familiar fears appear in new, unfamiliar guises, whereby displacement becomes a form and condition that would epitomize post-modernity." (Albano, 2012, 14).

Referências

ALBANO, C. (2012). Fear and Art in the Contemporary World. London: Reaktion Books.

BAUMAN, Z. (2006). Liquid Fear. Cambridge: Polity Press.

BAUMAN, Z. (2007). Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty. London.

BORREMANS, M., Christ, H. D., Reust, H. R., Württembergischer, K., & Műcsarnok. (2011). Michaël Borremans: Eating the Beard: Distributed Art Pub Incorporated.

FREUD, S., & Bastos, J. G. (1994). Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise. Lisboa: Europa America.

FUREDI, F. (2002). Culture of Fear: Risk-Taking and the Morality of Low Expectations London.

FUREDI, F. (2005). Politics of Fear: Beyond the Left and Right. London and New York: A&C Black.

FUREDI, F. (2006). Culture of Fear Revisited: Bloomsbury Publishing.

GIONI, M., Michaud, P.-A., & Sardo, D. (2007). Michale Borremans: Weight (E. V. Duyn Ed.). Ostfildern Hatje Cantz.

MURPHY, P. T. (2005). Michael Borremans: The Performance. Dublin: Hatje Cantz.

URBA FEAT - AFTERMATH - ENTRE O CÉU E A TERRA

~ Sónia Carvalho ~

soniaisabel.pereiradecarvalho@gmail.com

Keywords: Xamanismo, DJ, performance, ritual e processo criativo.

Abstract

URBA FEAT – *aftermath - Entre o Céu e a Terra*, vem na continuação do projeto *URBA FEAT, análise do processo criativo – Entre o Céu e a Terra*, que resultou num projeto artístico interdisciplinar, cruzando o desenho, a antropologia, o som e a performance, e que se desenvolveu no âmbito de uma investigação em mestrado. Pretendendo com o mesmo contribuir para uma investigação da atividade projetual na prática artística, assente no cruzamento destas disciplinas.
URBA FEAT partiu da criação de um personagem fictícia e liminar – URBA - e a construção da sua imagem pública através da prática performativa, onde se englobara o som, o desenho, a imagem gráfica, entre outros suportes, num processo de *featuring*.

Explorando o potencial artístico de certas práticas antropológicas, como a observação participativa e a performance, e certos arquétipos culturais como a liminaridade e o xamanismo, enquanto mediador entre os diferentes suportes de ação, e pelo qual se dá a transferência simbólica no processo da conquista da imagem, expressando-se visualmente, seja no desenho, quer nos *objetos transitórios* (Winnicott, apud Schechner, 2006) e ou nas performances.

O processo multimodal de URBA FEAT configurara-se numa série de concertos e performances da personagem URBA, na encenação dos adereços que a caraterizam, entre outros dispositivos como colagens digitais e vídeos, entendidos como *objetos transitórios* no processo performativo. Evocando o xamanismo como mediador entre os suportes de ação e de atuação, pelo qual se dá a transferência simbólica no processo da conquista da imagem.

Esta proposta baseia-se em reflexões sobre as relações entre imagem, ideia e crença no processo criativo. É enquadrada por uma perspetiva antropológica da imagem, a partir de Hans Belting (2011), no contexto da prática da performance como estrutura flexível de natureza liminar e como um campo fértil para o entendimento de um mundo onde predomina a globalização, segundo Richard Schechner (2006).

A proposta *URBA FEAT – aftermath - Entre o Céu e a Terra* surge neste artigo como um desvelar das repercursões que tiveram em mim e no meu processo criativo, após um processo de transformação pessoal e cognitivo numa linha do tempo e se protelou até ao presente e vem desta forma ao encontro do propósito inicial, no sentido de contribuir para a atividade projetual da prática artística.

URBA FEAT – aftermath - Entre o Céu e a Terra num processo inicial e em aberto, surge de uma necessidade de dar continuidade ao projeto de mestrado, tendo como matéria de suporte o *aftermath* deste para a realização de pinturas e desenhos que remetem não só para a personagem xamã URBA FEAT, assim como propõe-se dar continunidade ao sentido de espiritualidade e de transcendência. Pretendendo como estratégia a desenhar a de estabelecer uma ponte mais clara e constante entre a performance como ritual de passagem e as dimensões da pintura e do desenho, incorporando como constante a meditação, o yoga e os movimentos de tensegridade.

1. Introdução

URBA FEAT surge com propósito de conciliar uma proposta de DJ com a imagem e a performance, articulando com um exercício constante da análise da prática do processo criativo.

URBA FEAT partiu da criação de um personagem fictícia e liminar – URBA, DJ e Xamã - e a construção da sua imagem pública através da prática performativa, onde se englobara o som, o desenho, a imagem gráfica, entre outros suportes, num processo de *featuring*. Onde o outro e a ação têm um lugar determinante.

Visa sobretudo uma reflexão sobre a imagem no processo criativo num contexto performativo e antropológico, onde o outro e a ação têm um lugar determinante para a sua construção.

Joseph Beuys, *considerava que o artista devia ser um xamã na sociedade contemporânea, alguém que pudesse provocar reacções nos outros seres humanos e que pudesse realizar a ligação entre os vários mundos divididos mas complementares em que vivemos. Beuys pautava as suas acções a partir desta ideia. Através de materiais e instalações simples, Beuys desafiava o espectador, provocando-lhe reacções e suscitando-lhe as mais diversas interpretações. Beuys pretendia ligar, quebrar fronteiras, ir para além dos binarismos simplistas do tipo racional/irracional, em suma, funcionar como catalisador numa sociedade doente e espiritualmente empobrecida, onde apenas os aspetos materiais e aparentemente racionais são valorizados.(1)*

Evocando o xamanismo como mediador entre os diferentes suportes de ação e de atuação, pelo qual se dá a transferência simbólica no processo da conquista da imagem, e assim aconteça o ritual de passagem. A inscrição do projeto nos arquétipos culturais que definem o ritual, através dos conceitos antropológicos como o xamanismo, a liminariedade e a performance.

As diretrizes de pesquisa conceptual focam a forma como a arte contemporânea se apropria da prática antropológica, de que maneira a influência da figura do xamã atua na criação performativa e como o

xamanismo tem um papel ativo para o processo criativo no contexto auto-biográfico.

O projeto foi desenvolvido numa relação tensa entre a experiência direta de URBA FEAT quer através dos concertos, performances, assim como na criação da personagem e nos adereços para as performances, entre outros e o reflexo desta experiência num campo cultural e antropológico mais vasto. Elencando estas atividades num triângulo conceptual que relaciona URBA FEAT com o pensamento de Vítor Turner, Richard Schechner e Wassily Kandinsky.

Na busca de tentar compreender como é que o processo criativo acontece em mim recorri ao yoga e à prática de exercícios de tensegridade,(2) associadas a terapias de ordem xamânica e de auto-conhecimento. Apercebendo-me que apesar da parafernalia de suportes, a performance ou o ato performativo foram o rizoma(3) dos meus projetos.

Também revi na música/som e na prática de Djing, que para além de ferramentas, são em certa medida, não só um veículo como também um estímulo, que aceleram a cristalização da imagem mental e ainda na relação mais direta que estabeleço com o o outro, sobretudo nos *live sets*, dá-se o fenômeno de *religare*.(4)

Transversalidade é a palavra de ordem em URBA FEAT, onde se cruzam os meios e a observação participativa da prática antropológica, numa dimensão performativa de ordem intercultural integradora, onde o xamanismo é *chamado* para a esfera do contexto artístico e de uma cultura urbana e contemporânea, na era da globalização. Como Schechener(5) descreve o que sucede neste tipo de ações, não se trata de absorver uma determinada cultura e esmagar a outra, mas de envolver algo novo a partir de uma base de mínimo respeito.

Como tal pretende-se inscrever este projeto num contexto cultural mais vasto, partindo da experiência vivida à experiência com significado, no sentido de explorar as suas metáteses no tecido social.

2. URBA - Criação da personagem xamã

Como projeto interdisciplinar a música é o veículo que ativa o processo criativo e a génese desta proposta. Esboçado para as pistas de dança, com uma orientação xamânica como arquétipo contemporâneo para ativar ritos primitivos, é a música a ferramenta principal que atua como mediadora entre homens e a natureza, e através da qual, tal como o xamã, estabelece a harmonia na comunidade.

URBA é a criação de um personagem fictício e liminar e da construção da sua imagem pública através da prática performativa, do som, do desenho, entre outros suportes num processo de *featuring*:
Da penumbra e da sombra, URBA renasceu numa manhã amarela e desde os princípios ela soube sempre que o seu destino seria ser um xamã! Metade mulher, metade animal, com cornos de veado e olhos de vidro, é este o corpo ancestral que incorporo enquanto performer e me disponibilizo para a ação.

Através da música faz despoletar sorrisos e permite às almas energéticas moverem-se em transe e entrarem em contato com elas mesmas até o amanhecer. É objetivo de URBA despertar em cada um a capacidade de retorno à sua origem, num encontro com o sobrenatural, no contexto de uma raiz mítica e pagã. Ela é o processo liminal onde se dá o ritual de passagem, seja através da música, dos desenhos, da luz e ou da imagem.

Aos rituais que são geradores para a vida comum, e áqueles que se situam na esfera do simbólico, Turner usou o termo de liminóide, esfera do simbólico, esfera onde se situa URBA. Se o liminar inclui

mensagens sagradas e recombinações lúdicas, os liminóides incluem arte e entretenimento popular.

O nome próprio URBA remete para o espaço urbano, terreno onde se move. FEAT trata-se da abreviatura de featuring, que é um termo recorrente no *hip hop(6)* e na dance music, utilizado quando se fazem parcerias entre artistas, como acontece em URBA FEAT e irá ser revelado mais à frente. Assim como é também uma alusão à remistura e às técnicas do *Copy Paste*, metodologia empregada pelos músicos que se baseiam na apropriação de sons existentes: repetição, justaposição e sobreposição (e todas as operações que os procedimentos informáticos permitem executar), também é uma dinâmica utilizada nas artes plásticas, tal como acontece na colagem, o recorte, fundição, etc.
Saliento que a invenção da colagem na primeira década do século passado foi um passo fundamental na história da arte do ocidente e que permitiu a extensão da arte do plano bidimensional para o plano tridimensional, desde as instalações, aos *site specific*, entre outros formatos. Assim sendo com esta proposta pretende-se que se dar seguimento ao processo criativo do *handmade* digital e sonoro.

Em suma, a *colagem* é em certa medida a ferramenta conceptual fundamental para o ofício e permite a passagem do estado liminar para que se dê a agregação de significados e símbolos, nos vários suportes.

2.1. O Xamanismo

Sendo o Xamanismo a plataforma que ativa o processo criativo em URBA e é também a matriz de todo o projeto segue-se uma contextualização histórica para a sua compreensão.

Entende-se por xamanismo como um fenómeno religioso Siberiano e Centro-Asiático, designado nos anos 80 por práticas mágicas, tribais, etnomédicas, religiosas (animista(7)) e de ordem filosófica (metafísica).

Muito sucintamente podemos associar a esta prática, rituais de transe e de êxtase, assim como de cura, e ainda, à crença na relação com espíritos, sejam eles de seres míticos, animais, xamãs do reino dos mortos, etc. A estas comunidades xamânicas estava-lhes associado um estilo de vida nómada, pelo qual estabelecem um elo de ligação pela natureza muito forte, prestando-lhe respeito e até mesmo culto. É a música a ferramenta principal que atua como mediadora entre homens e natureza, e é ainda através da qual o xamã restabelece a harmonia na comunidade.
Do ponto de vista europeu, o contato com o que se concebe como poderes invisíveis, nestes povos simples, como forma de restaurar o equilíbrio do paciente, deve ser entendido num sentido mais abrangente, e em muitos casos poder-se-á comparar ao que chamamos atualmente como uma prática terapêutica.

Ao longo da história da humanidade sucederam-se uma série de extermínios, que assentaram na falta de compreensão, de um sentimento irracional de estranheza e até mesmo de repulsa relativamente ao outro, como forma de manter a ordem pública. Tal como refer Evans Pritchard (1965): *Penetrar até à estrutura de uma mentalidade diferente da nossa é uma tarefa árdua; (...) é fora de dúvida, uma tarefa árdua, especialmente quando estamos lidando com assuntos difíceis, como: a magia primitiva e a religião.*

Entre muitas, também o xamanismo Siberiano foi mais uma das culturas e religiões afrontadas ao longo da história: *Durante os tempos históricos ele foi desafiado no sudoeste da região pelo Islão, no sudoeste pelo Budismo, e em toda a parte pelo Cristianismo. (...) Os monges Budistas arruinavam os altares pagãos e denunciavam o xamanismo com a mesma energia que aderentes de outras fés. A religião Cristã, foi a que teve mais impacto, simplesmente porque eram professadas pelo estado invasor Russo, (...) e os oficiais mais devotos e por iniciativa própria açoitavam os Xamãs, aprisionavam-nos e queimavam-lhes o seu equipamento.(8)*

Os primeiros escritos encontrados sobre esta matéria, chegaram-nos desde a Rússia, até então antiga União Soviética e foram escritos por Mircea Eliade(9) e Joseph Campbell,(10) no início do séc. XX, focando sobretudo nos xamãs da Sibéria.

Entre 1920 e 1950, o estado soviético adotou um programa que incluía a coletivização da economia nativa, a destruição do clã, a reeducação forçada das crianças e a perseguição de toda a expressão pública e religiosa. A prepotente superioridade dos povos ditos evoluídos e civilizados, tirando partido da sua força militar e tecnologias, tentaram minar a cultura aborígene, apelando a um desprezo pelas crenças tribais e deste modo colocaram em questão a sobrevivência dos magos. Durante a época Czarista o povoamento foi estritamente controlado pela autoridade central, mas só na época Estalinista é que foram finalmente submetidos à tutela do governo Russo, como foi o caso do povo Chuckchi.

Contudo devido à sua situação geográfica dos xamãs da Sibéria, às temperaturas extremas, assim como acesso difícil às planícies e vales, muitas destas tribos resistiram a este extermínio, dando continuidade à cultura, ao contrário de quase todas as tribos Americanas, da África e da Austrália, onde quase todos os povos foram destruídos pelo processo da colonização europeia. Em suma, mais ou menos um terço da população total continua representado por duas tribos: os Buriats e os Yakuts.

3. O neo- xamanismo

No nosso processo de ocidentalização atual, no que toca praticamente a todas as sociedades da terra, está a acontecer um violento desmembramento das raízes, da perda de valores tradicionais e das formas de subsistência e como tal a esta situação urge encontrar uma direção para uma nova cosmovisão. As práticas neo--xamânicas vieram fornecer a um nível mais prático, técnicas de redução de stress, terapias

curativas que consistem numa série de meditações e visualizações, assim como vieram contribuir para uma intensificação da criatividade.

O xamanismo desenvolveu um conjunto de técnicas que favorecem o contato imediato com o que chamamos de sobrenatural, o numinoso, o obscuro e todas as questões de caráter universal, relativas a uma procura constante do sentido mais profundo e transcendental da realidade do ser humano. É no inconsciente, a camada que contém a resposta para este mistério, cuja prática destas técnicas permitem o seu reconhecimento, atribuindo ao indivíduo a flexibilidade para se adaptar às mudanças produzidas no ambiente ou que o próprio concebe, como tal, o xamanismo é a terapia que se enquadra no processo social, cultural, político, em constante mudança.

Tem-se afirmado que o xamanismo é na realidade uma capacidade humana que ainda está viva e existe para além de determinismos culturais e históricos, colocando a hipótese da existência de uma *essência cognitiva universal*. Sendo que nos estados alterados de consciência, que o xamã domina, como o período mais rico para o desenvolvimento do imaginário mental, não só como uma prática a exercitar pelo próprio, como também pelo paciente a ser tratado.

Este é um tema de crescente importância dentro dos campos de investigação científica, da antropologia, da psicologia e da etnopsiquiatria, incluindo da botânica, das neurociências e da inteligência artificial. Como reflexo deste fenómeno, podemos encontrar diversos livros editados nas últimas décadas, um crescendo número de artigos de revistas à volta do tema, assim como uma procura exacerbada de workshops de xamanismo, de plantas curativas, entre outras tantas terapias.

Assim também se verifica nos últimos tempos no ocidente súbitos interesses multidisciplinares sobre as mais variadas religiões, sobretudo pelo misticismo e pela espiritualidade, colocando o xamanismo em voga.

4. O Processo ritual e o movimento espiritual da pirâmide em Kandinsky

Na história da antropologia foram vários os investigadores que se dedicaram ao estudo dos rituais, contudo Victor Turner(11) debruça-se num ritual específico, chamado de *rito de passagem* e é no livro *O processo ritual, Estrutura e Anti-Estrutura*, de 1974, que o mesmo desenvolve este fenómeno.

Alguns autores defendem o ritual de passagem como um ritual de distanciamento do indivíduo da estrutura social, para que depois, aquando o seu retorno, adquira um novo status, ou seja uma nova posição social relativa à sociedade onde o mesmo se encontra. Arnold Van Gennep(12) define o ritual de passagem como ritos que que acompanham toda a mudança de lugar , estado, posição social e de idade.

No fenómeno que acontece entre o distanciamento do indivíduo e a sua reaproximação, Turner dá-lhe o nome de fase liminar, onde o mesmo não pertence a *lugar* algum, nem possuí qualquer *status*. Após este afastamento do indivíduo com a estrutura hierárquica, este adquire um estado de comunhão intitulado por Turner de *Communitas*. A estes estados de transição Turner intitula-lhes de três fases: separação, margem (ou limen(13)) e agregação.

O ritual de passagem acontece também no processo criativo do artista:
- Poder-se-á dizer que no espaço-tempo do atelier há um afastamento deste, de uma estrutura social rígida e pré-estabelecida e de um distanciamento de um conjunto de condições sociais, e por isso o mesmo se encontra na primeira fase, a de *separação*.

- Na fase de experimentação e introspeção o artista estará na segunda etapa defendida por Turner de *margem*, cujo indivíduo se encontra num estado intermédio, onde convive com as experimentações e a necessidade urgente da materialização da obra, e esta se encontra num limbo perene do domínio cultural artístico.

- De seguida de uma força vital emerge a imagem, que até então só existia nas camadas mais profundas do seu inconsciente e assim realizada e assim se dá o ritual de passagem atingindo o estado de *Communitas*. A esta etapa chama-se de *reagregação*, posteriormente a esta passagem, encontra em si (objeto artístico) um estado aparentemente estável, definido e estrutural.

Como resultado da *reagregação* obtém-se responsabilidades acrescidas, com determinados padrões éticos e normas estandardizadas, posicionando-o socialmente num estado novo.

A este acontecimento podemos encontrar em Kandinsky(14) um paralelismo na teoria que o mesmo defende sobre o movimento espiritual da pirâmide, em que na sua ascensão resulta o pensamento independente e ilumina consciências.

Voltemo-nos para a definição do indivíduo(s) no(s) estado(s) liminar(es); são como seres híbridos que se encontram num limbo de ambiguidade e dificilmente se lhes encontra um padrão cultural.

O mesmo estado liminar encontramos em Kandinsky(15) na definição de seres iluminados, também estes excluídos da sociedade, são aqueles que contribuem para o movimento de ascensão da pirâmide onde acontece a evolução espiritual. Sendo que no extremo do vértice é ocupado por poucos e às vezes, até mesmo só por um homem. No lugar em que este se encontra há um grande vácuo na comunicação por quem está no degrau em baixo e consequentemente resulta uma falta de compreensão, como tal, é ridicularizado, enxovalhado e intitulado de louco.

Apesar desta ausência de luz por parte de quem está nas secções inferiores, às vezes dão-se os estados de liminaridade, em que alguns sentem conscientemente ou inconscientemente a necessidade de *fome de pão, espiritual. Este pão, é-lhes dado pelos seus artistas, e é dele que amanhã, a secção seguinte se irá alimentar.*(16)

Este movimento acontece nos dois sentidos, para cima e para baixo, sem uma ordem previsível. Como refere Sienkiewicz, num dos seus romances, *compara a vida espiritual à natação; aquele que não trabalhe sem descanso e não lute sem tréguas acaba por afundar-se irremediavelmente.*(17) No entanto, os visionários resilientes, mantêm-se firmes e fazem com que o triangulo espiritual continue a avançar.
Fazendo um parêntesis, invoco o xamanismo pelo seu contributo para a evolução do conhecimento, cuja preocupação se encontra na procura constante do sentido mais profundo e transcendental da realidade e do ser humano, desenvolvendo um conjunto de técnicas que, segundo muitos investigadores, favorecem o contato imediato com o que chamamos de sobrenatural, o numinoso,(18) o obscuro e todas as questões de caráter universal. Entrosado no ciclo natural da terra, reproduz a experiência humana do sagrado, abrindo portas às camadas mais profundas do nosso inconsciente antropológico, ativando o processo de metamorfose cognitiva.(19)

É esta prática foco de interesse nos dias de hoje e fonte de investigação na arte contemporânea baseada numa prática antropológica, como exemplo temos a Marina Abramovich, Joseph Beuys, entre outros. *Porque, na verdade, é ao nível da nossa ancestralidade e da nossa memória antropológica que podemos reviver ontologicamente a nossa própria cosmogonia, e nela assumir a antiga polimorfia da alma de que os antigos xamãs foram o seu símbolo mais perfeito.(20)*

Turner assinala o interesse do processo ritual como foco fundamental para compreender como se dá a estruturação das sociedades, assim como, etapa vital para o estudo dos episódios de anti-estrutura social de

liminaridade e communitas. *Os rituais revelam os valores no seu nível mais profundo... os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente e, sendo a forma de expressão convencional e obrigatória, os valores do grupo é que são revelados.*(21)

A este estado de liminaridade segue-se um outro modelo que é o da sociedade como um comitatus, uma comunidade de natureza espontânea e não estruturada, que se subjuga à autoridade dos rituais ancestrais, que para além de estabelecerem uma relação social, desenvolvem uma *área de vida em comum*,(22) num enlace profundo.
Em jeito de conclusão, nos rituais de passagem, o transitando viaja pelo estado sagrado para novamente voltar ao estado profano original. Ainda a acrescentar sobre communitas, a mesma não vive só por si, estando sempre subordinada à existência de um estado liminar do(s) indidivíduo(s), resultando num estado cíclico de renovação e contínuo de evolução, que Kandinsky define de movimento do conhecimento, à qual a arte pertence, atuando como um dos agentes mais poderosos da vida espiritual. *Qualquer forma que adquira, conserva sempre o mesmo sentido profundo e a mesma finalidade.(23)*

É a figura de xamã liminar por excelência e determinante na criação da personagem de URBA, que como mediadora é a responsável pela transferência de símbolos no ritual de passagem, entre os vários suportes e que passarei a descrever.

5. URBA FEAT – Projetos e metodologias

5.1. URBA FEAT ABRACADABRA SHOW

Primeira apresentação pública de URBA FEAT,(24) no evento 202020(25), no bar Plano B, no Porto, a 10 de Julho de 2010.

No espaço do atelier e em voz off, foi trabalhada a imagem de URBA FEAT, tanto na caraterização do universo da figura como xamã para os

registos fotográficos, assim como na realização de colagens digitais e ainda na seleção de objetos de arquivo, que remetessem para este universo e assim construir um corpo digital para a divulgação dos media com o propósito de promover a sua existência. Importa aqui desvelar a importância da imagem enquanto tal: Como defende Hans Belting, *precisamos das imagens, não só como materialização de uma ideia mas sobretudo porque precisamos delas para acreditar.(26)* Vivemos numa época em que precisamos de ver para crer, onde a imagem tomou o lugar da fé.

Retrocedemos então até à revolução pós-industrial, onde assistimos a uma valorização da desmaterialização da *coisa*, tendo em conta que em lugar da manufaturação do objeto se dá um veloz crescimento do setor de serviços, assim como a um rápido aumento da tecnologia da informação – a Era da informação. Definitivamente o paradigma muda, da produção do objeto, como sustento económico, para se focar toda a atenção na produção e manipulação da imagem.

Sendo que a noção de realidade tem vindo a mudar, também por consequência, o próprio conceito e manipulação das imagens lhes sucede o mesmo. Esta mudança implica outras atitudes de adaptação e arrasta consigo a necessidade de crença numa nova realidade. Como tal um acontecimento só existe enquanto imagem, que mais que oficializar o momento, a imagem tornou-se no próprio acontecimento.
A realidade passa a ser imagem, a existir quanto tal, tornando-se objeto incorpóreo de informação manipulada. Sendo que na realidade virtual, a materialidade das imagens não faz qualquer sentido, são as mesmas responsáveis por um mundo novo e determinam uma realidade paralela onde as fronteiras temporais desaparecem. Neste sentido a diferença entre o que é original e a sua reprodução se diluem, com o qual, o acontecimento físico apenas existe como matriz. Ainda nesta sequência, se esvai a noção de tempo e o presente deixou de ter importância. À realidade lhe pertence um espaço temporal híbrido e fugaz.

No plano do mundo digital as imagens adquirem uma nova dimensão, cuja realidade é ela mesma recheada de um carisma de fantasia que até então se alimentava a teologia.

5.2. URBA FEAT PROTORAGGIO

Atuações: Madrid, na associação cultural *La Tabacalera* e no Porto na associação cultural *Máus Hábitos*, e em Guimarães, na associação Casulo.

URBA FEAT PROTORAGGIO resulta da combinação de URBA com o personagem PROTORAGGIO, cujo ponto em comum é o som como elemento vital.

Protoraggio é o personagem criado pelo jovem cineasta Vasco Mendes, (27) para o filme *Sinfonia dos Loucos*.(28) *Ele é um ser andróide criado no Laboratório de Desenvolvimento Humano sediado na cidade do Porto. Desenvolvido para viversomente da música, a sua cabeça espelhada foi concebida para que cada espelho reconheça um estilo de música diferente. Evita sair durante o dia pois a luz que reflete da sua cabeça perturba os olhos de quem por ele passa e é durante a noite que Protorragio sai à rua e se sente aceite por todos. Consta que tem uma paixão por Anika, uma rapariga que se sabe ser surda. Protorragio gostaria de a reencontrar e anseia a noite em que dançará com ela.(29)*

À semelhança do que aconteceu no processo criativo em URBA FEAT ABRACADABRA SHOW, também foi feita uma preparação da *imagem,* com colagens digitais, para a divulgação dos eventos, contudo em URBA FEAT PROTORAGGIO e específicamente para o Dj Set do evento ABISMAL(30), em Madrid, a figura de URBA como xamã começa a tomar forma *real*:

- Para o xamã a indomentária e o equipamento estavam carregados de poder psíquico, como se fosse radioativo e demasiado perigoso para os não treinados, eram determinantes para o seu ofício, sem os quais não poderia executar as suas funções.

A indomentária respeitava habitualmente a utilização de uma veste de pele de animal com ornamentos dependurados em metal, que tilintavam enquanto dançava, como metáforas dos espíritos e dos guias animais do seu portador, assim como poderia representar o esqueleto do mesmo e do qual ele tinha renascido espiritualmente. O equipamento era completado por um gorro, normalmente feito em pele, com aplicações de penas, como símbolos do voo spiritual e outras vezes adornado com hastes ou cornos, como símbolo de força e de majestade. Para além destes elementos a indumentária era completada por uma máscara.

Neste sentido também surgiu a necessidade de realizar para URBA um equipamento com poderes mágicos e como tal foi feito um boné (adereço recorrente na cultura HIP-HOP) com chifres de veado como uma presença metafórica das capacidades sobrenaturais e de forma a estabelecer uma relação mais direta do público com o ritual induzindo-o na conquista do *dramatis persona(31)*.

De acordo com Turner é nas cerimónias e nas representações teatrais, o lugar onde se dá a consciencialização dos rituais de uma cultura e permitem experimentar um estado de consciência diferente do dia-a-dia, fazendo participar numa espécie de segunda realidade, transformando o eu num outro mais verdadeiro, temporariamente ou até mesmo permanentemente. *Os rituais não só expressam ideias como também as incorporam, são pensamentos em ação(32)*.

Ainda numa relação formal e concetual do objeto – o boné na sua atividade performativa e na relação com o utilizador, pressupõe em si ser um lugar de transformação, no desejo de promover um sentido coletivo e o de religar com a energia cósmica, com o propósito de estabelcer a harmonia natural. Para além desta função do artista como terapeuta, como um xamã nos dias de hoje, estamos diante dum dos elementos fundamentais para que aconteça uma performance, sem a qual não poderia existir – uma ação – onde ocorre uma transformação, um antes do acontecimento e um depois.

Performance must be construed as a "broad spectrum" or "continuum" of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on healing (fom shamanism to surgery), the media, and the internet. Before performance studies, western thinkers believed they knew exactly that was not "performance". But in fact, there is no historically or culturally fixable limit to what i sor is not "performance". Along the continuum new genres are added, others are dropped. The underlying notion is that any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a performance.(33)

Ao boné em URBA FEAT PROTORRAGIO no contexto da atuação como Dj também lhe é conferido um espaço para o lúdico e fantasioso. À sensação que se encontra no ato de brincar e traz consigo um sentimento que conforta e sustém uma pessoa ao longo da vida Winnicot(34) encontra a origem da criatividade.

A estes objetos com uma função híbrida, própria da linguagem da performance, Wuinnicot define-os como *objetos transitórios*, como sendo aqueles que não pertencem nem a um espaço nem a outro, são efémeros. Neste sentido são objetos indefinidos e encontram-se na esfera *liminar,* não se enquadradando em nenhuma estrutura mas permitem atingir possiveis estados de *communitas*.

Ainda no contexto do processo lúdico que é a preparação do set, da a escolha dos adereços à construção da sua imagem nas redes sociais que encontro um motor para o processo criativo num todo.

5.3. URBA FEAT CUMBIA

Atuação no evento de Performance e Arte efémera *Olhar o Vento*, realizado no Porto – no espaço público, a 12 de Agosto de 2011 e produzido por Albuquerque Mendes.

URBA FEAT CUMBIA surge com um propósito ativista e de resgate eco político.

Como já referi paralelamente ao processo criativo de URBA FEAT fui regularmente fazendo yoga, sessões terapêuticas com base em fundamentos xamânicos e exercícios de tensegridade, de forma a aflorar o meu autoconhecimento e trabalhar em mim a energia e o meu processo de transformação.

Na sequência exaustiva desta rotina permitiu-me atingir um determinado nível de consciência mais desperto, mais atento e conetado com a energia cósmica. Como consequência deste estado tive um sonho enquanto dormia:

- Apareceu-me claramente a imagem de uma palavra *K U N* A, ainda a dormir eu sabia que tinha que acordar urgentemente para descobrir o seu significado. E assim foi, despertei, corri para o meu escritório e pesquisei *KUNA: povo indígena, animista, matriarcal, do arquipélago de San Blas, no Panamá, fronteira com a Colômbia, tendo sido despejados das suas terras, aquando a invasão espanhola, e piorado a sua situação nos anos 70, aquando a construção de uma barragem, estavam agora a lançar aos media um pedido de ajuda. "Nós não temos nenhum beneficio pela barragem, porque para nós progresso não é ter hidrelétricas, nem interconexões. Nós estamos bem como estamos, porque na cosmovisão indígena dizemos que somos parte da Mãe Terra", referiu a dirigente Tania Edman, do Movimento da Juventude Kuna panamenha, na entrevista dada à radio mundo real (*http://radiomundoreal.fm*).*

Fiquei de seguida apaixonada pelas tradições deste povo: pelo artesanato, pelos colares e pelas pinturas corporais e mais, fiquei especialmente impressionada com a forte tradição dos cantares e do uso da flauta que iria recorrer.

Assim nasceu a proposta URBA FEAT CUMBIA – o live act *El despertar* com um sentido profundo em mim, com um propósito ativista e de resgate ecopolítico, cujo set foi construído num line-up com base numa raiz folclórica e no *digital cumbia*, onde incluí cantares KUNA e

mensagens sobre a necessidade de respeitar as tradições indígenas e por conseguinte a própria natureza.

Em URBA FEAT CUMBIA a estratégia para a ação foi construída numa plataforma multimodal: do som, ao video documental, estendendo-se a um convite cibernético feito à comunidade facebookiana por um teaser. Este método de trabalho enquadra-se no que Schechner considera como processo performativo, na medida em que é uma sequência no espaço e no tempo de proto-performance, performance e *aftermath(35)*.

A proto-performance é o que antecede e dá origem à performance; pode ser um cenário, uma partitura, um conto, uma tradição, um ritual, etc. Pode até ser uma forma como a performance transforma o seu corpo em algo não ordinário, algo especial para a performance, que é o que Eugénio Barba(36) chama de *pré-expressão*. Outras proto-performances são completamente fora do âmbito, tais como, desenhos, pinturas, planos, diagramas, entre outros. Pode igualmente ser um evento future como um ritual de iniciação, assim como um acontecimento passado, revisto, reconstruido, revisitado ou simplesmente usado como ponto de partida para a performance acontecer.

No contexto da proto-performance em URBA FEAT CUMBIA foi realizado um video teaser *Malaca teaser(37)* explicativo de como fazer maracas caseiras, a modo de convite à participação no live act. Seguiu-se a realização e expansão da imagem de URBA FEAT nos media: flyers, arquivos de imagens, fotografias, etc, onde utilizei imagens do povo KUNA para as colagens digitais.

A facilidade com que lidamos com as imagens e a relação que temos com as outras culturas vem do seguimento do processo de globalização, quer através do colonialismo, imperialismo, internet e comunicação repercurtindo-se na prática da performance num contexto intercultural e do domínio da antropologia.

Enquanto de proposta de DJ o set foi selecionado para a construção de uma narrativa de ordem xamânica num line-up com base numa raiz folclórica(38) e no *digital cumbia*, remisturado numa plataforma do dubstep(39) e do hip-hop, prevalecendo uma sonoridade sobretudo étnica, sobretudo com influência na música tradicional argentina.
Inteseressou-me focar no set a *digital culmbia* pela sua caraterística liminóide, como integradora de uma cultura ancestral:
- Curiosamente, em Buenos Aires, a cumbia até então for a vista culturalmente como má música, semelhante ao que poderia ser na *nossa perspetiva* o rancho folclórico, ou até mesmo a *música pimba*. Contudo jovens produtres e Djs, apoioados pela ZZK records(40), reinventaram o estilo cumbia, revisitando seus antecessores, em alguns casos mais analógicos e tradicionalistas, outros e no caso de *Chancha Via Circuito(41)*, notam-se influências do dubstep e do downtempo, semelhante às paisagens sonoras e atmosféricas do produtor londrino Burial(42).

Segundo o jornalista Mike Powell(43) o primeiro album do album do produtor Argnetino Pedro Canale, com o projeto Chancha Via Circuito – Rio Arriba, surge com uma sonoridade neo-primitiva, onde coabitam o som de flautas de pan, com guitarras folk, e uma bacteria eletrónica explosiva, assemelhando-se a um ambiente xamânico, como uma interpretação moderna do som originalmente forjado na Colombia, durante a ocupação dos Espanhois e a escravatura Africana.

Como resultado, mais que produção musical, a digital cumbia, tornou-se num estilo de vida e num movimento cultural e artístico, ao ponto de incluir a população local gerando-se não só clubs(44) desta nova tendência como também surgem parcerias com artistas, tais como a Paula Duró(45), Alejandro Sordi(46), Santiago Salvador(47), entre outros, tanto para as produções de VJ como para as ilustrações dos álbuns e flyers.

Têm sido muitos os artistas a explorar as questões que implicam a interculturalidade, no sentido de explorar as possibilidades criativas, jogar com as fronteiras nacionais, culturais, artísticas e pessoais. Podemos verificar a génese deste processo nas primeiras performances relativas ao ultimo terço do séc. XX(48), onde muitos artistas independentes(49), como coletivos de artistas, tais como os artistas de Vienna(50) e o grupo Fluxos(51), surgiram como uma resposta de mudança não só artística como também inteletual da época; na medida em que a partir de uma nova consciencialização do próprio corpo como campo de batalha, se iniciou num processo de uma reformulação de conteúdos, quer metafóricos, assim como de ordem simbólica e do campo da semiótica.

O artista que pratica o hibridismo desta forma poderá ser ao mesmo tempo um insider ou um outsider, especialista a cruzar fronteiras, um membro temporário de múltiplas comunidades, um cidadão de duas ou mais nações. Estamos aqui perante um conceito declaradamente liminar, cujos atributos são ambíguos e indeterminados – *A period of time when a person is "betwixt and between" social categories or personal identities. (52)* – expressando-se numa rica variedade de símbolos, tanto nos rituais sociais, como nas transições culturais, como lugares onde se dão transformações.

De acordo com Turner a contra-cultura dos anos 60 foi em certa medida uma tentativa de recuperar a união e a força da liminaridade tradicional, assim como moderou a propagação de religiões e medicinas alternativas, incutiu uma maior preocupação pela ecologia e ainda contribuiu para o aumento pela tolerância de estilos de vida alternativos. As ações e performances desta época contribuiram para a gestão de conflitos, tanto de situações de poder, questões de espaço, como de género, e na resolução das crises individuais como coletivas. É então o ritual o espaço para a cura!

Compreender o processo ritual como um espaço e tempo liminares, onde se dá a suspenção de determinadas regras e onde prevalece um

estatuto de anti-estrutura são um terreno fértil para a inovação, tanto do campo artístico, como da esfera social, ou até mesmo da dimensão política.

Tanto nos rituais como nas performances o espaço diminuto do liminar é expandido para um outro mais amplo e conceptual, onde se dá o local da ação, mantendo a qualidade de provisório e de passagem.

Para concluir, o set orquestrou-se com maracas artesanais, de acordo com o teaser e ilustrado pelo video documental *El Despertar(53)* . Este video resultou numa filmagem da fonte da Praça dos Leões, local da atuação, do lixo e numa gravação exaustiva das várias nuances da luz do dia e da noite. Pretendendo-se com isto alertar par o desrespeito para com o património, assim como pelo ambiente e ir ao encontro do propósito deste projeto de ordem ativista e de resgate eco político necessários à sobrevivência do planeta, do local ao global.

Curiosamente após uma semana foi públicado um artigo do Jornal de Notícias, dia 21 de Agosto de 2011, sobre o mesmo assunto: *Movida deixa ruas da Baixa cheias de lixo – Porto, plástico e muitas garrafas de vidro espalhadas na zona dos Clérigos.*

Com isto encontro uma sintonia cósmica, que uma vez mais só pode surgir da sequência das técnicas de revisão pessoal, juntamente com os movimenntos de tensegridade realizados diáriamente e me perimitiram encontrar um estado de consciência mais desperto, em sincronicidade e livre de ataduras sociais e biológicas que limitam.

5.4. P. O. R. T. A. L. # 1

Exposição coletiva, *mental.physical.temporary(54)* na galeria JUP, Porto, curadoria por Hugo Soares, 5 de Novembro de 2011.
Colaborações: Gil Sousa Pinho, Locus Horrendus Body Suspension e Pauliteiros de Sendim.

P.O.R.T.A. L. # 1(55) enquadra-se no que Schechner define por processo performativo, como uma sequência no espaço e no tempo de: proto-performance, performance e *aftermath(56)*.

Do ponto de vista relacional da performance, a própria não pode ser entendida como um objeto, inerte, mas antes como um corpo vivo e flexível, onde os limites se esbatem numa natureza liminar e híbrida no contexto processo ritual onde se dá o local da ação, mantendo a qualidade de provisório e de passagem. A performance é antes de mais ação!
Como uma sequência no espaço e tempo irá ser explorado o conceito de *aftermath,* em URBA FEAT, como um processo contínuo de uma performance.

No processo performativo em P.O.R.T.A. L. # 1, no contexto da proto-performance, ou seja, aquilo que antecede e ou dá origem à performance, recorri ao meu arquivo de diários gráficos de criança: ao encontro do que são as práticas xamânicas é na infancia que se estabelece uma ponte com as experiências visionárias, vistas como experiências místicas iniciais e naturais e que permanecem na nossa memória consciente ou inconsciente.

Na senda da procura encontrei um desenho de uma menina circense ornamentada com losangos, assemelhando-se a um arlequim. Esta imagem atraíu-me de seguida, visto que segundo Piers Vitebsky é nesta figura cujos truques do xamã sobrevivem na cultura popular(57).

Este desenho que intitulei de *O Circo, 1989* era mais uma de muitas personagens que costumava desenhar, na sua grande maioria figuras femininas, com diferentes idades e retratavam em geral determinadas ações, profissões, etc.; seriam estas representações possivelmente projeções do ego, diálogos internos nos quais ainda hoje revejo na minha prática artística, no processo criativo.

O Circo, 1989 foi importantíssimo para a construção de toda a narrativa da performance: na senda do processo liminar que é a transferência de imagens e significados, aspeto relativo à caraterística da performance enquanto ação, já pronunciada. Do desenho *O circo* foi usurpado a figura do losango, para ser integrado no lugar do colar de espelhos, *objeto de poder* e assim adquirir uma linguagem própria enquanto signo. *Os signos ou não são imagens ou são imagens abstraídas que, para se tornarem signos, foram fortemente esquematizadas e desmaterializadas e caíram assim sob o domínio da linguagem. A cruz era um signo/sinal exclusivo, que só os Cristãos consideravam e tinham de considerar sagrado: remetia para o corpo de Jesus, que outrora nela estivera suspenso. O corpo podia permanecer invisivel e portanto, subtrair-se à imagem, porque er evocado este signo.(58)*

P.O.R.T.A.L. # 1 é o *aftermath* de URBA FEAT, mas independente desta, ou seja, da personagem liminóide de URBA passamos a uma nova consciência que agora existe por si e se integra, tal como Schechner confirma o *aftermath* de uma performance é ilimitado podendo gerar novas performances.

Segundo Schechner esta consequência de uma performance poderá ser estendida por anos e até mesmo séculos – na verdade é indefinida e persiste em evidências físicas, respostas críticas, arquivos e memórias. Algumas consequências são efêmeras e asseguradas pelos jornais, média em geral, e na passagem oral da informação e outas são duradouras no tempo e espaço e estão asseguradas pelos críticos e revisores e pela crescente utilização à fotografia, vídeo e registos digitais. Desta forma a informação poderá ser acedida e estudada posteriormente.

P.O.R.T.A.L. # 1 trata-se de uma performance ritual onde é explorado numa suspensão pelo cabelo, os limites do corpo e da mente, na busca de uma espiritualidade. A ação é conduzida pelo rufar do tambor e pelo cântico tradicional da *Rebela do Douro* ao ritmo do tambor e dos pauliteiros(59) de Sendim e permitem induzir estados alterados de consciência e processos de transformação, tanto na performer como no público.

Sobre a experiência do que foi a performance P.O.R.T.A.L. # 1 a suspenção só pode acontecer após os meses de exercícios de preparação mental e física que me permitiram encontrar um nível de consciência de forma a ultrapassar o nível da dor e transgredir.

Espaço/tempo – suspenção – ação ritual:

Final da tarde, já o sol estava posto e eu estava nervosa, fria, aguardando o momento onde me colocaria debaixo da árvore, no lugar para o portal. Soou o tambor, o meu *corcel mágico(60)*, e a voz da cantiga da Rebela do Douro e eu concentro-me. A energia começa a correr em mim, sinto o público, o deslizar lento da corda a acompanhar o balançar do meu corpo. Respiro. Fixo a ladainha, que soa como uma reza que se apressa e o bater dos pauliteiros que me circundam e entoam em mim. Nos movimentos cada vez mais rápidos das ações deixo-me elevar num estágio entre *o céu e a terra*, onde não existe tempo, nem dor, nem corpo, mas a suspenção de tudo. E me transcendo onde o outro tem o seu lugar e se sente participar nesse espaço/tempo, integrando-se tudo num todo onde o que só existe é o presente.

Revejo nesta experiência o relato de Hutton sobre o ritual xamânico em que é descrito como uma espécie de circuito elétrico humano, no qual o xamã é aquele que fornece a carga e no momento em que o xamã está a ter sucesso o efeito que este produzia sobre os espetadores era mesmérico, gerando-se um ambiente de total concentração, do qual o próprio se nutria. Assim também descreve Marina Abramovic a performance como espécie de uma construção mental e física onde o performer salta em frente ao público e transmite diretamente uma energia indescritivel. Refere que quanto mais público mais energia se gera no espaço/tempo da performance.
Como resultado das várias viagens(61) de Abramovic, da convivência com outras formas de viver e sobretudo da relação da experiência entre o corpo e a mente, obtém respostas, nomeadamente como a dor física é utilizada nos rituais de mutilação. O elo comum entre estas diferentes práticas é sempre a crença de que a dor física nos oferece a

possibilidade de dar um grande salto, em termos mentais. Para isto à que entrar pela porta do corpo. A dor física é a guardia do corpo mental.

É nos sets de Dj e nas performances que encontro uma relação direta com o público e onde consigo
Trabalhar estes estados de energia que não noutra disciplina das artes plásticas.

Performer, with capital letter, is a man of action. He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside genres. Ritual is performance, an accomplished action, an act. (…) Essence interests me because nothing in it is sociological. It is what you did not receive from others, what did not come from outside, what is not learned. (…) One access to the creative way consists of discovering in yourself an ancient corporality to wish you are bound by strong ancestral relatios. (…) Starting from details, you can discover in you somebody other – your mother. A photo, a memory of wrinkles, the distant echo of the color of the voice enable you to reconstruct corporality. First, the corporality of somebody known, and then more distant, the corporality of the unknown one, the ancestor. Is it literally the same? Maybe not literally – but yet as it might have been. You can arrive far back. As if your memory awakes (…) as if you recall performer of the primal ritual. (…) with the breacktrough – as in the return of an exile – can one touch something wish is no longer linked to beginnings but – if Idare say – to the beginning? I believe so!(62)

6. Conclusões

Inicialmente o projeto URBA FEAT surge com o propósito de conciliar no processo criativo, a imagem e o DJ, num contexto performativo e antropológico, num método de trabalho desenhado sobretudo para o *dancefloor* e com foco na criação da personagem liminar URBA. Tendo como atividade paralela à produção, mas fundamental para o processo criativo e como *input*, o yoga, os movimentos de tensegridade e as sessões terapêuticas.

No seguimento do processo criativo em URBA FEAT pode-se verificar que a personagem URBA foi-se transmutando ao longo das propostas, culminando em P.O.R.T.A.L. # 1 como um simulacro dela própria e transformada em simbolo. Podemos desta forma verificar em URBA FEAT um conceito declaradamente liminar, cujos atributos da mesma no descorrer do processo são ambíguos e indeterminados – *A period of time when a person is "betwixt and between" social categories or personal identities. (63)* – expressando-se no seu decorrer numa rica variedade de símbolos e onde se dão as transformações. Apesar do sucedido manteve-se sempre o propósito inicial da figura de artista como xamã, no desejo de promover um sentido comunitário e o de religar com a energia cósmica, com o propósito de estabelecer a harmonia natural.

Nas funções do artista como terapeuta e como um xamã nos dias de hoje, estamos diante dum dos elementos fundamentais para que aconteça uma performance, sem a qual não poderia existir – uma ação – onde ocorre uma transformação tanto pessoal como coletiva, inserindo URBA FEAT numa dimensão performativa de ordem intercultural integradora, onde se mistura o xamanismo, num contexto urbano, artístico e contemporâneo, situando este projeto na era da globalização, nos dias de hoje.
Posto isto é na procura constante do sentido mais profundo e transcendental da realidade que revejo a importância do artista como xamã, no processo de ocidentalização atual, onde vivemos uma época na qual se perdeu o contato com a dimensão sagrada da realidade. Como refere Fericgla, trabalhar em prol deste fato é trabalhar para aportar um maior sentido da existência e do auto-conhecimento, e como tal evitar doenças, tais como parte de toxicodependências, compulsões e dependências tanto psicológicas como físicas, entre outras. Friederich W. Nietzche afirmou que o séc. XIX, foi um século em que o ser humano buscava a *salvação*, sendo que o séc XX seria o século, em que todos iriam buscar a *cura*, ainda que com o mesmo fervor e atitude que o anterior(64).

Assim também é a função do artista, como ser visionário que é, a de projetar a luz nas profundidades do coração humano, tal é a vocação do artista(65) e assim fazer com que o movimento do conhecimento da pirâmide de Kandinsky ascenda.

Foram as técnicas de desenvolvimento pessoal já enunciadas que pude verificar transformações em mim onde o processo de metamorfose cognitiva foi acontecendo: um sentido de auto-consciência mais atento, a percepção da realidade mais desperto: *En este sentido, las práticas chamánicas habitualmente actuán como fuente de revelación interior que oferece alguna respuesta a estas grandes incógnitas por medio de los estados disociados de la mente, estados inducidos por el consume de drogas enteógenas, por trances rítmicos, o de otro origen. (…) Con ello, pues, el chamansimo se convierte en el primer sistema histórico organizado para buscar el equilibrio psíquico y físico del ser humano.(66)*
A realização deste projeto, da experiência direta à prática e da reflexão constante da inscrição deste no território cultural, permitiu compreender como se dão as transferências liminares e simbólicas de conteúdos, sendo o xamanismo a plataforma de atuação. Em suma, pode-se dizer que URBA FEAT se insere no domínio de um projeto artístico de cariz eco-politico no sentido de contribuir para o equilíbrio do bem estar comunitário e de lhe devolver um caráter sagrado e mais profundo, baseado na inserção de um estilo cognitivo e permite criar uma realidade específica, reforçando a habilidade para exercer um determinado efeito sobre a mesma. *É a ciência do concreto, do aqui e do agora, da vida e da morte.(67)*

No propósito de dar continunidade ao sentido de espiritualidade e da transcendência que encontrei em URBA FEAT, pretendo agora estabelecer uma ponte mais clara e constante entre a performance como ritual de passagem e as dimensões da pintura e do desenho, incorporando como constante a meditação, o yoga e os movimentos de tensegridade – é com este pressuposto que acontece o *aftermath* - Entre o Céu e a Terra.

Notas

1. BEUYS, Joseph, apud.: RIBEIRO, Diniz Miguel de Almeida Cayolla, Jogar de Negras, Contribuição para a discussão do(s) Primitivismo(s) na arte em Portugal", Dissertação apresentada por Ribeiro, para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Arte, orientada pelo Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida e co-orientada pelo Professor Doutor José Gabriel Pereira Bastos. Porto, Junho – 2009, p. 74 e p. 189.
2. Conhecidos como passes mágicos desenvolvidos até então por indis xamãs, oriundos do México e anteriores à conquista Espanhola. Tais movimentos de tensegridade tornaram-se sobretudo conhecidos com o antroplólogo Carlos Castañeda, nos anos 70, como resultado do contato com o índio mexicano Don Juan Matus e descritos no livro como um manual dos *passes mágicos*, como movimentos praticados com o objetivo de redistribuir e canalizar a energia interna.
3. Rizoma é o conceito atribuído por Gilles Deleuze (1925-95) e Félix Guattari como modelo descritivo ou epistemológico.
4. Do latim *Religare*, no sentido religioso da palavra, como conjunto de sistemas culturais e de crenças, assim como de pontos de vista, faz a ligação entre os símbolos que relacionam a humanidade com a espiritualidade e também os valores morais de cada um.
5. SCHECHENER, Richard, *Performance Studies, An introduction, ed. Routledge*, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p. 304.
6. Um estilo musical de origem Afro-Americano que se estende à música rap, break-dancing, Graffiti, moda, entre outras vertentes. As letras das músicas têm uma forte componente política, incidindo sobretudo no racismo social. O hip-hop apela a um aspeto cultural transversal, tendo sido assimilado por vários músicos, sobretudo de uma faixa etária jovem e diferentes nacionalidades.
7. Animismo, def.: Sistema dos que consideram a alma como causa de todos os fenómenos vitais. Teoria criada por E. B. Taylor, em 1871, segundo o qual os povos naturais atribuem a todos os seres da natureza uma ou várias almas.
8. HUTTON, Ronald, *Os Xamãs da Sibéria*, ed. Estratégias Criativas, V. N. Gaia, 1999, p. 39.
9. ELIADE, Mircea -Pensador e romancista romeno (1907-1986). Licenciou-se em filosofia e em 1933 fez o doutoramento com uma tese sonre o Yoga. Trabalhou na embaixada romena em Lisboa até 1944, como adido cultural.
10. CAMPBELL, Joseph – Escritor norte Americano (1904 – 1987). Desde cedo se interessou pelas tradições populares ameríndias procurando no decorrer das suas investigações, estabelecer um paralelismo entre os elementos fundamentais dos ciclos arturianos e as lendas ameríndias. Em 1948 foi publicada aquela que é considerada a sua melhor obra, The Hero With a Thousand Faces, na qual só procurava divulger as ideias de Carl Jung, como também dar a entender ao mundo que todos os povos partilham determinados símbolos e intenções no cumprimento dos seus rituais. Assim, dando exemplos de mitos de tradições tão diferentes como as hindus, dos maias, dos Vikings,

dos gregos, dos budistas e das lendas arturianas e bíblicas, Campbell tentou demonstrar a similitude entre os *rituais de iniciação* pelos quais o *herói* tem que passar tradicionalmente para ascender espiritualmente.
11. TURNER, Victor (1920-1983), antropólogo britânico, dedicou-se à investigação dos rituais e ritos de passage, assim como aos símbolos. Trabalhou com Clifford Geertz e Richard Schechener.
12. Gennep, Arnold Van, 1960, Apud: Turner, Victor W., *O processo Ritual, Estrutura e Anti-Estrutura*, Ed Vozes LTDA., Rj Brasil, 1974, p.136.
13. Do latim limiar.
14. KANDINSKY, Wassily, (1866-1944), artista plástico Russo, professor na escola Bauhaus e introdutor do movimento artística o Abstracionismo.
15. KANDINSKY, Wassily, *Do espiritual na Arte*, ed. Publicações Dom Quixote, Lda, 5ª ediçao, 2002 Lisboa.
16. Ibid., p. 29
17. Ibid., p. 31
18. O numinoso (expressão Jungiana) – indiferentemente quanto a que causa possa ter – é uma experiência do sujeito independentemente da sua vontade. O numinoso é tanto uma qualidade pertinente a um objeto visível, como à influência de uma presença invisível que causa uma peculiar alteração do consciente.
19. Cognitivo, def.: ação de conhecer, função da inteligência ao adquirir
20. HUTTON, Ronald, *Os Xamãs da Sibéria*, ed. Estratégias Criativas, V. N. Gaia, 1999, p. 10.
21. TURNER, Victor W., *O processo Ritual, Estrutura e Anti-Estrutura*, Ed. Vozes LTDA. Rj Brasil, 1974, p. 19.
22. Ibid., p. 118
23. Ibid., p. 21
24. http://www.soniacarvalho.com/projects/urba-feat-dancefloor/, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
25. http://www.anothercollective.pt/PT/projects/vinte-vinte-vinte-2014/, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
26. BELTING, Hans, *A verdadeira imagem, Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*, tradução Artur Morão, coleção IMAGO, Editora Dafne, Porto, 2011.
27. http://p3.publico.pt/cultura/filmes/3284/vasco-mendes-o-jovem-realizador-viciado-em-musica-que-quer-fazer-mais-videoclipe, consultado a 25 de Fevereiro, 2017.
28. https://vascomendes.wordpress.com/2010/06/14/diario-de-cinema-11/, consultado a 25 de Fevereiro, 2017.
29. MENDES, Vasco (1987), jovem cineasta, produz sobretudo vídeos documentais e musicais.
30. http://www.abismal.net/eventos.html, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
31. Na tragédia grega, o dramatis persona é o espaço próprio criado pelo autor (aqui o lugar do performer) onde se desenrola o drama. Na fase introdutória o observador/público sendo como um estranho à ação assume um papel de voyeur, contudo com o

desenrolar da narrativa, há um momento com o qual se identifica, estabelecendo desta forma um diálogo íntimo, é então que se dá a catarse. Tornando-se um elemento integrado na ação e criando desta forma o seu espaço próprio, ou seja o drmatis persona, cujo espaço/lugar encontra-se entre os Deuses e os humanos e assim adquire um caráter sagrado.

32. SCHECHENER, Richard, *Performance Studies, An Introduction*, ed Routledge, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p. 56.

33. SCHECHENER, Richard, *Performance Studies, An introduction, ed. Routledge*, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p.2.

34. WINNICOTT, Donald Woods (1896-1971): Psicanalista e psiquiatra inglês estudou medicina revelando desde logo um interesse especial pela infância. Winnicott foi um dos primeiros autores a hierarquizar o papel da mãe no funcionamento mental da criança. Ele considerou que a mãe intervém como ativa e construtora do espaço mental da criança.

35. SCHECHENER, Richard, *Performance Studies, An Introduction*, ed Routledge, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p. 225.

36. BARBA, Eugénio (1936), é diretor, investigador e autor de teatro. Criador do conceito de Antropologia Teatral, é o fundador e director do Theatrum Mundi Endemble e do Odin Teatret e criador da ISTA.

37. http//www.soniacarvalho.com/projects/malaca

38. O folclore é parte integrante de uma cultura é a sua identidade social, onde através da dança, música, artesanato, lendas, contos, mitos, transmitem as tradições e usos populares. Em meados do séc. XVIII e XIX o interesse pelo folklore cresceu sendo muitas vezes a contra resposta cultural à cultura erudite cultivada pelas elites e instituições oficiais. Embora a sua cultura se enraíze em tradições ancestrais, a sua influência transforma-se no contato entre culturas distintas, nas migrações, com o evento do colonianismo, etc., e nos dias de hoje também através dos meios de comunicação mais propriamente na internet. Prova disso foi a extensão em meados so séc. XIX para o novo mundo, mais concretamente nos E.U.A. onde as suas ações foram apoiadas pelas universidades ganhando autonomia definindo assim novas fronteiras metodológicas.

39. Dubstep: surgido em Londres, no início de 2000. Com base no *Drum and Bass* e no *Breakbeat*. Música declaradamente eletrónica e do *Dance Music*, com influências das sonoridades e ritmos do *Dub* dos anos 80 e do ritmo *2-step*. O estilo consolidou-se em 2006 com o produtor Burial, Skream, MRK1 e de seguida coma artista visual M.I.A., como grande difusora do ritmo.

40. http://www.zzkrecords.com, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.

41. http://zzkrecords.com/artist/Chancha_Via_Circuito, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.

42. https://burial.bandcamp.com, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.

43. http://pitchfork.com/artists/29582-chancha-via-circuito/, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.

44. https://www.facebook.com/ZZKRecords/, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
45. http://www.nodefinitivo.com/paula_duro.htm, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
46. http://zzkrecords.com, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
47. http://lampiask.blogspot.pt, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
48. A partir dos anos 60 domina o fenómeno de anti-arte caraterizado por um anti-formalismo e por uma postura política de anti-mimesis.
49. Carolee Shneemann, Yoko Ono, Piero Manzoni, Yves Klein, Orlan, Adrian Piper, entre outros.
50. O accionismo de Vienna foi fundado em 1965 por Hermann Nitsh. As fortes referências deste movimento são, Hermann Nitsh, Chris Burden, Otto Muehl, Paul Macarthy, Mike Kelly, Rudolf Scwarzkogler e Gunter Brus. Onde se inaugural um corpo revelador de imagens e cujas ações se desenvolvem Segundo estratégias de catarse blasfemas e violentas. As ações Viennenses traduzem uma vontade de exorcizar uma cultura e uma sociedade pós-fascista e pós-nazi, não só questionando os valores de uma sociedade conservadora, assim como do próprio campo artístico, cujos cânones de beleza são aqui substituidos por um gusto mórbido e eficaz pelo fragmento e pelo grotesco.
51. O grupo Fluxus (*fluxo* em latim), caraterizado por um coletivo de artistas provenientes de diferentes áreas, adotaram uma estratégia de intervenção declaradamente política proveniente da influência Dadaísta, contra o objeto artístico visto como mercadoria. Inicialmente organizado pelo Lituano George Maciunas, estendendo-se a vários mentores, tais como George Brecht, John Cage, Jackson Mac Low, entre outros.
52. SCHECHENER, Richard, *Performance Studies, An Introduction*, ed Routledge, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p. 66.
53. http://soniacarvalho.com/projects/el-despertar/, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
54. http://mentalphysicaltemporary.blogspot.com/, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
55. http//www.soniacarvalho.com/projects/portal/, consultado a 25 de Fevereiro de 2017.
56. SCHECHNER, Richard, "*Performance Studies, An introduction*", ed. Routledge, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p.255.
57. VITEBSKY, Piers, *O Xamã - Viagens da alma, Transe, Êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*, edt. EVERGREEN,
Singapura, 2001, p.90.
58. BELTING, Hans, *A verdadeira imagem, Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*, tradução de Artur Morão, coleção IMAGO, Editora Dafne, Porto, 2011, p.147.
59. Pauliteiros: são os praticantes da dança guerreira portuguesa, caraterística das Terras de Miranda, chamada de dança dos paus, representativa de momentos históricos locais acompanhada com o som da gaita-de-foles.

60. HUTTON, Ronald, *Os Xamãs da Sibéria*, ed. Estratégias Criativas, V. N. Gaia, 1999, p. 36.
61. Projetos inseridos no contexto de viagens: *Great Wall Walk* Marina Abramovic e Ulay, 1988, a série *Continental Vídeo*, Marina Abramovic e Ulay, 1983-86, *Transitory Objects*, 2001, etc.
62. GROTOWSKI, Jerzy, *Discovering the beginning*, 1997 (1988), *Performer*, 374-377, apud.: SCHECHNER, Richard, "*Performance Studies, An introduction*", ed. Routledge, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p.297.
63. SCHECHNER, Richard, "*Performance Studies, An introduction*", ed. Routledge, Taylor & Francis Group, NY, USA, 2006, p.66.
64. NIETZCHE, apud. Josep Mª Fericgla, em *Los chamanismos a revision, de la vida del éxtasis a Internet*, edt.: Kairós, Barcelona, 2000, p. 16.
65. HUTTON, Ronald, *Os Xamãs da Sibéria*, ed. Estratégias Criativas, V. N. Gaia, 1999, p. 33.
66. FERICGLA, Josep Mª, *Los chamanismos a revision, de la vida del éxtasis a Internet*, edt.: Kairós, Barcelona, 2000, p. 26-7.
67. FERICGLA, Josep Mª, *Los chamanismos a revision, de la vida del éxtasis a Internet*, edt.: Kairós, Barcelona, 2000, p. 49.

PAINTING PRACTICE IN LAB: BODY KNOWLEDGE AND COLOUR THOUGHTS

~ Susana Ribeiro ~

Faculty of Fine Arts, University of Porto
susanaribeiro001@gmail.com

Keywords: painting, colour, human body, cognitive education, self-reflection.

Abstract

Related to the Ph.D project, this research workshop, aim to summarize and discusses the process that occurs in human perception: sensory impressions, organizing process, and interpretative process of Visual Perception and Dermo-Optical Perception (DOP). The participants of the 5th Encounter on Practices of Research in Art and Education were invited to analyze their cognitive perception during the contact with "primary blue" colour with the intent to investigate the dialogues between body and colour during the practice of painting, through self-experience and self-analysis. This research workshop attempts to abstract oneself from their own experience, wherein the methodological process is to investigate how participants create their own methodology which led their actions/experiences with colour.

Introduction

This research workshop is a project of an ongoing Ph.D research in Artistic Education that I am calling 'Lab Color Sense' and is being conducted in an academic context. This study focus on emotional and physiological experimental approaches to cognitive perception. These are united with the traditional visual literacy approaches used in painting. With such a framework, applied to colour, the participants were asked in this workshop to deal with colour and appreciate different cognitive processes, with the intent to understand perception

as an active process that involves the search for corresponding information.

Working as an artist and as a researcher in both, painting and artistic education, the research attitude towards this study comes down only as a mediator and researcher in action of this dialogic process of interaction with perception, concepts and materials. This action research attempts to abstract oneself from their own experience, wherein the methodological process was to investigate how participants create their own methodology which led their actions/experiences with colour. In this process, the methodology, as an individual creation, is not replaceable or teachable, instead it consists of procedures that generate a methodology. This fact is well exploited by Weber and Mitchell (1999), and quoted by Hernández (2008, pp. 85-118). For this workshop a path is necessary, which is built as we articulate our own relational procedures with colour during the action of painting. The analysis of the reflexivity process, which artistic self-expression reveals aspects of self and puts us in full connection with our emotions. This gets us to a multisensory response that gives rise to a type of learning at the level of the senses. In this direction, questioning the accuracy required to scientific investigations when applied to education, it is possible to consider that principles and procedures of artistic activity may transform educational practices.

Perception

In the 19th century, perception was studied as a passive stamping done by exterior stimuli on the retina. It would then reach the visual cortex, the zone of the occipital cortex that receives stimuli generated in the retina, resulting in an identical image (isomorphic) as the primary stimulus. Modern psychology refutes this notion and views perception as an active process that involves the search for corresponding information, the differentiation of essential aspects of an image, the comparison of these aspects with each other, the formulation of appropriate hypotheses and the comparison of these hypotheses with

the original data (Bruner, 1957). Telford (1970) differentiated sensation from perception in that the first comprises a simple conscience of the dimensions of experience, whilst perception implies the sensation and the meanings that are attributed to the experience. Theories about perception tend to emphasize the role of either sensory data or knowledge in the process. Some theorists have adopt a data-driven or bottom-up stance, or synthetic approach, according to which perception is direct: visual data are immediately structured in the optical array prior to any selectivity on the part of the perceiver proposed by Hering (1964), Gestalt theories, and Gibson (1979). Others adopt a constructivist, top-down or analytical approach emphasizing the importance of prior knowledge and hypotheses, defended by Berkeley (1709), Helmholtz (1925), and Bruce, Green and Georgeson (2003). The human brain has been studied in many details, and one way of organizing the study of different functions of the brain, was to divide it in areas.

Processes of Primitive Vision considered bottom-up by neuroscientists, which are processes that do not require previous knowledge and are not determined by learning or experience, are the perceptions of movement, depth, form and colour vision. Findings in neuroscience have mapped the visual pathways (Zeki, 2000) and have determined that perception occurs through a neural cascade, activating areas of the brain that are often very far apart. Perception does not occur through isolated processes in the brain, our eyes perceive only a limited part of the electromagnetic spectrum which, in daylight, reveals to us the colours and shapes of our environment. The skin is sensitive to a wider range of this spectrum, as shown by tanning due to the ultraviolet radiation of the solar spectrum or the sensation of the accompanying heat due to infrared radiation. However, even if invisible, this radiation surrounds us totally and it would be surprising if it had no influence on our actions. Electroencephalographic recordings have proved that DOP is not located in the vision center of the cortex in the rear part of the brain, but in the centers of tactile and thermal sensation. They also showed that every subject had the same electroencephalographic

results, which confirms that DOP is inherent to every human being (Campbell, 1998).

It should be pointed out that the word "dermal" does not mean tactile in the sense of directly touching a surface, as the coloured surface can cause reactions even if it is under a transparent or opaque screen and the subject is a certain distance from it. It is indeed necessary to distinguish unconscious dermo-optical effects from their conscious perception by differential, but not absolute, subjective impressions.

Methodology

The processes of interaction/observation/recording of the phenomenological analysis of perception related to colour in this painting practice context, was recorded with no other ambition than to describe these process as accurately as possible, based on both the participants verbal analysis and their descriptive texts. All sessions were photographed and video recorded. This action research workshop attempts to abstract oneself from their own experience, wherein the methodological process was to investigate how participants create their own methodology which led their actions/experiences with colour. This gets us to a multisensory response that gives rise to a type of learning at the level of the senses.

Subjective impressions between Visual Perception and DOP

The first phase implied technical evaluations using instruments and objective parameters, in order to access the emotions and cognitive symptoms of the participants during painting practice. This analysis was mainly based on observation of the dynamic between participants and colour performance, through the following instruments:

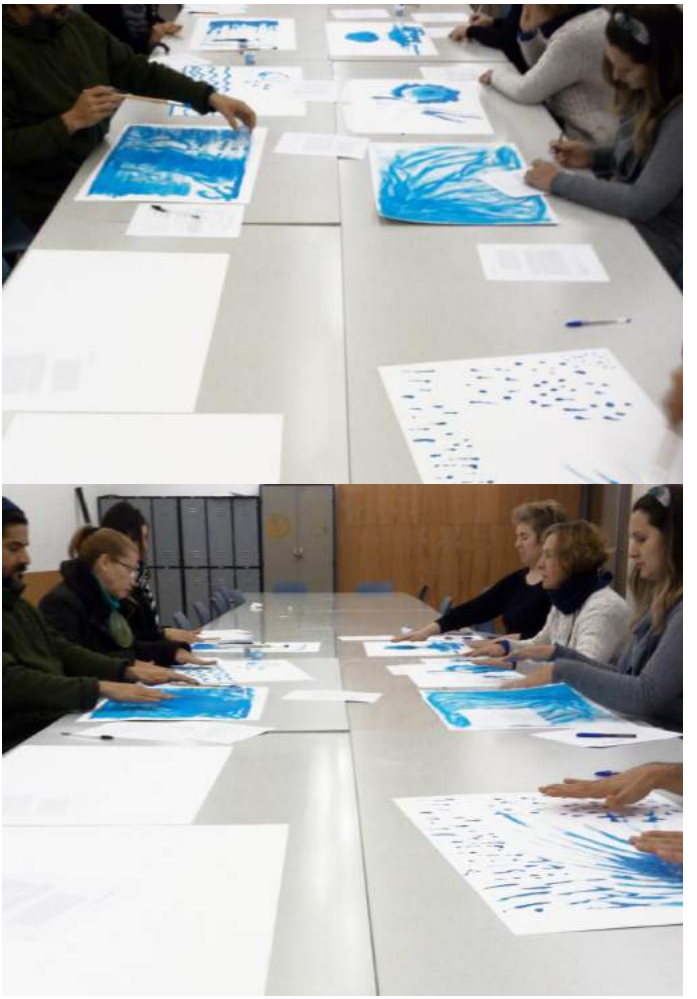


Fig. 1: Visual Perception on painting practice experience.
Fig. 2: EPRAE participants in the classroom during the DOP in "Primary Blue" experience.

- Offset paper (50x70cm), tempera ink on "primary blue" colour, brushes.
- Questionnaire.
- Video and photo cameras.

This case was aimed at collecting reports about the cognitive perception of the participants during painting practice and after. In particular the study comprised:

- A colour based survey: an experimental visual stimulation where seven participants (10% male and 90% woman) were asked questions about visual and DOP, the last one under indirect observation.
- A multimedia based survey: an experimental survey based on four videos and photographs.

The results of the experiment were analyzed and used to gather:
- Understanding of the correlation between expression emotions and cognitive symptoms in each colour.
- Dermo-optical subjective impressions; participants were invited to participate in this experience in order to investigate DOP in contrast with the Visual Perception; they were asked to close their eyes during five minutes in this experience.
- Critical insights based on the social experience of colour perception during painting practice for optimizing and improving other ways of feeling and seeing colour.

Conclusions

Despite colour's basis in wavelength, the apparent norms of developing colour terms in language development, and the physiology of the human eye, cultures do interpret and use colour in different and distinctive ways, the ability to discriminate some colours is extremely variable, and the interpretation and linkages between objects and their colour are multifarious. The writings of the participants who made

their interest in colour are very important to see what 'colour thoughts' might be in the insights of them in attempts to understand something of the substance and nature of colour. But most importantly was examine that painting practice with a particular focus on colour, can add to self-knowledge.

Some examples how participants defined the "primary blue" colour in the Visual Perception and DOP experience as:

Participant A:

- Visual Perception: "Colour we find in various elements of "nature" and other unnatural elements; Associated with calm; Cold colour; Emits electricity / light; It is summer colour in the Mediterranean countries; It was the colour of the official stamps ..." (Fig. 1).
- DOP:" After five minutes, with eyes closed, trying to perceive the colour blue through dermo-optic perception, initially felt warmth in the hand on the white surface and cold on the blue; At this stage the blue colour was present in my head; After some time, the cold- heat sensations changed: the hand "over" the blue heated and the hand over the white cooled; In this second phase (within five minutes) my thoughts wandered through a multitude of pending issues that had nothing to do with the situation, but one of the subjects was related to the sea ...". (Fig. 2).

Participant B:

- Visual Perception: "Formal colour, cold in contrast to red, refers me to space, infinite, infinite opaque or transparent, is great for reaching the green of nature, but only when the yellow (pigment colour) is added." (Fig. 1).
- DOP: "The sensation was to feel warmth in the palm of the hand, which produced a pleasant sensation. I could not help but think it was the colour blue and it should be cold, but it felt like heat. Perhaps the relation to the colour blue, when we say: "the colour blue is cold" is a

myth, fruit of our education. In fact colour can create sensations. I could only feel and think about the temperature and wondered about it." (Fig. 2).

Participant C:

- Visual Perception: Freedom, heaven, peace, enlightenment, birds, peaceful sensation." (Fig. 1).
- DOP: "I felt that the blue colour emitted a source of cooler air, the right hand in the white colour remained stable, however the blue colour in the left hand, made me feel that there was something cold, a sensation of cold, a sensation of cold in the hand . Feeling of peace and tranquility." (Fig. 2).

There is a collision of understanding about colour, with knowledge of the workings of light waves sitting uncomfortably alongside the perception of colour by variable physiologies, and the propensity to interpret colour in relation to external objects and emotions. The exploration will be of whether this is a challenge or unsolvable debate, or a space of creative engagement in which both sides can benefit and which provides a basis for intrigue and fascination which might lead to a reconciliation of the subjective and objective positions that have traditionally characterized the approaches to art and science. I aim to search the range of interests within current academic and practitioner activity in the colour arena of the visual arts, and to draw interested colleagues together to initiate future projects to explore the field more systematically.

References

BERKELEY, G (1709), Berkeley Selections. New York: Scribner's.

BRUCE V, Green P and Georgeson M (2003), Visual Perception, Hove: Psychology Press.

BRUNER J (1957), On perceptual readiness, Psychological Review, 64 (2), 123-152.

CAMPBELL, Scott S. & Murphy, Patricia J. (1998, 16 January). Extraocular circadian photo transduction in humans. In Science, 279, 396-399.

FREIRE, Paulo (2001). Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. (20 ed.). São Paulo: Paz e Terra.

FREIRE, Paulo (2003). Educação como prática da liberdade. (27 ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GARDNER, Martin (1966). Dermo-optical perception: a peek down the nose. In Science, 151, 654-657.

GIBSON, J (1979), The Ecological Approach to Visual Perception. Boston: Houghton-Mifflin.

HELMHOLTZ, H (1925), Treatise on Physiological Optics: The Perceptions of Vision, New York: Optical Society of America, Ithaca.

HERING, E, Hurvich LM and Jameson D (1964). Outlines of a Theory of the Light Sense. Cambridge: Harvard University Press.

HERNÁNDEZ, Fernando (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensarla investigación en educación. In Educatio Siglo XXI: Revista de la Faculdade de Education, ISSN-e 1699-2105 (26).

MITCHELL, Claudia, WEBBER, Sandra (1999). Reinventing Ourselfs as Teachers: Beyond Nostalgia. London: Falmer Press.

TELFORD, Charles (1970). Psicologia. São Paulo: Cultrix.

ZAVALA, Albert; Van Cott, Harold P.; Orr, David B. & Smal, Victor. H. (1967). Human dermo-optical perception: colors of objects and of projected light differentiated with fingers. In Perceptual and Motor Skills, 25, 525-542.

ZEKI, S, (2000). The architecture of the colour centre in the human visual brain: New results and a review. European Journal of Neuroscience, 12 (1), 172-193.

O FRACASSO COMO INSTRUMENTO INTRÍNSECO À PRÁTICA DA PINTURA CONTEMPORÂNEA

~ Susana Rocha ~

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa/Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, Pintura, Portugal
Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Bolsa Individual de Doutoramento)
susanavrocha@gmail.com | cargocollective.com/susanarocha

Keywords: Fracasso, Pintura Contemporânea, Paradoxo

Abstract

A prática da pintura contemporânea nunca poderá ser pensada fora do universo maior da arte contemporânea. Contudo, num esforço de circunscrição, que contempla questões próprias à pintura enquanto médium, o presente texto explora a instrumentalização do fracasso na prática da pintura, bem como enquanto referência estética e possibilidade de narrativa. Primeiramente, o fracasso é visto como o espaço que medeia a intenção criativa e a criação efectiva de uma obra, permitindo que o processo que decorre de um estado e outro, mantenha um grau de imprevisibilidade que acrescente interesse e humanize a produção pictórica. De seguida é pensado enquanto referência para a criação de alusões ou aproximações concretizadas pela própria materialidade da pintura. E, por fim, o fracasso é considerado enquanto uma narrativa que se desdobra em preocupações sociais prementes, objecto de constante atenção da arte e da pintura contemporânea. Deste modo, o fracasso revela-se paradoxal, pois perdendo a sua carga negativa, é impulsionador e participante da prática da pintura.

1. Introdução

Na década de 50 do séc. XX, era ainda possível pensar a arte no contexto das suas grandes categorias, das quais são exemplo a pintura, a escultura ou a fotografia. Porém, a transformação no pensamento artístico que se seguiu foi evidente, e este sistema de categorização rapidamente desmoronou, oferecendo-nos um campo expandido de produção artística e uma progressiva desmaterialização da arte.

Entre outros exemplos, o título do livro de 1973, de Lucy Lipard, "Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972", torna claro que esta foi uma transformação rápida mas intensa no universo artístico; que na verdade se vinha a pouco e pouco construindo desde o inicio da abstracção.

Com uma crescente conceptualização da arte, anunciou-se o que ficou conhecido como a "morte da pintura", embora se possa verificar que esta continuou bem viva e um médium muito relevante no contexto de vários novos desdobramentos, formais e estéticos, tendo ganho novo fôlego nas plataformas expositivas desde a década de 80.

Sobre estas questões muito foi escrito, não parecendo haver particular necessidade de revisão. É comummente aceite que, na verdade, se constata que a própria pintura se conceptualizou e foi para além de qualquer limite, mantendo-se um forte fenómeno no contexto da arte contemporânea, sendo hoje (como sempre foi) desadequado pensá-la como uma expressão periférica ao centro da actividade artística. Porém, tornou-se igualmente inapropriado pensar a pintura como uma categorização estrita e fechada, negando desse modo a realidade das suas amplas transtextualidades.

Estamos hoje perante uma pintura que foi para além dos limites tradicionais, e que se revela objecto contaminador e contaminado, o que a meu ver acrescenta valor à própria pintura enquanto resultado do tempo presente.

Simultaneamente, a arte contemporânea apresenta-se como filha e testemunha do seu tempo. Recuando um pouco, tomamos consciência que o trauma de uma II Guerra Mundial, e as tensões sociais e geopolíticas que se seguiram, alimentando inúmeros outros conflitos durante as décadas seguintes, não poderiam nunca ser inócuas, obrigando o artista a uma redescoberta tensa e lúcida da condição humana, que se perpétua até hoje (parecendo da maior importância, num momento em que o mundo parece estar a regressar a velhos hábitos segregadores, confrontando-nos com um panorama, já antes visto com horror, de uma sociedade em convulsão).

Deste modo, e talvez como consequência, parece-me possível identificar na arte, e na própria pintura contemporânea, estratégias formais e narrativas ou preocupações conceptuais que têm o fracasso como assombração; um fracasso implícito sobre a natureza do homem, e não sobre a natureza da arte, que não procura de nenhum modo explicar toda a produção artística contemporânea, mas antes contribuir para a compreensão da sua natureza.

Equacionando esta possibilidade (a de uma atracão pelo negativo que designo de fracasso), parece oportuno compreender em maior profundidade como permeia a arte nos dias de hoje. Focar-me-ei, no contexto deste primeiro ICOCEP, numa visão ampla da pintura contemporânea, na sua prática, na sua materialidade e nas suas narrativas, quando de algum modo associadas a um carácter destrutivo, revelador de colapso, falência, ou fracasso, que os artistas contemporâneos parecem hábeis em tornar num forte motivador e instrumento intrínseco à prática artística.

2. A Prática da Pintura

> "*A própria luta para atingir o cume, basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.*" [1]

Procurar caracterizar a pintura contemporânea, é um exercício complexo sem um resultado definitivo, logo à partida. A primeira dificuldade consiste em perceber o que se entende por "contemporaneidade", que habitualmente é o período compreendido genericamente entre o pós II Guerra Mundial e o presente. Aceitemos que, temporalmente, este hiato de já mais de 60 anos nos oferece algum balizamento. A pergunta seguinte parece ser, porquê?

No seu carácter indissociável da demais arte contemporânea, a pintura deste período, insere-se numa visão de continuidade, no que respeita às preocupações ou às questões conceptuais que alimentam a prática artística, e que são relevantes hoje, como eram há 60 anos atrás.

Com o fim da Modernidade, e com a conceptualização da arte, assistimos a uma crescente preocupação que pode ser definida como social, por oposição a estética. No seu livro "The Exile's Return: Towards a Redifinition of Painting for the Post Modern Era" (1993), o crítico Thomas McEvilley, faz a seguinte afirmação: "*The formalist view of art as a series of historically necessary development sequences was more than discredited; insofar as it had functioned as a kind of cover story for the claim of the superiority of Western culture and the centrality of its history within the whole, that view of art came to seem not merely misguided but positively harmful and, in puritanical abreaction, a kind of force of evil. Painting seemed, as it were, caught red-handed." [2] Acrescenta de seguida: "To salvage what it could of the wreckage of Modernism, it incorporated elements of Conceptualism, as of a redeeming ichor. As if to demonstrate its awareness of its past sins, it returned from exile with a self-critical manner."* [3]

Deste modo, podemos formular uma ideia de pintura contemporânea que se desdobra, não apenas com base em questões estéticas (que são

de uma voraz e saudável amplitude nos dias de hoje), mas também com base numa "atitude" crítica, não só sobre a sua própria prática mas, de forma atenta e perspicaz, sobre a imagem ou discurso que constrói do mundo - sem perder, porém, sofisticação pictural.

Consequentemente, as diferentes explorações do médium, os diferentes modos de fazer pintura, ao invés de ficarem limitados pela sua conotação histórica, libertaram-se desse cunho, permitindo observarmos obras tão diversas como as de Glenn Brown, John Currin, Peter Döig, Garry Hume, Laura Owens, Elizabeth Peyton, Neo Rauch ou Luc Tuymans, numa mesma geração, ou assistirmos ao desenvolvimento da prática omnívora de Gerhard Richter.

Não almejando encontrar um identificador comum a todos os artistas contemporâneos, ou sequer a todos os pintores, nos discursos de muitos é possível encontrar o que anteriormente chamei de fracasso, e que aqui pretendo explorar enquanto instrumento convocado à prática da pintura. Esqueçamos portanto o carácter pejorativo da palavra fracasso, pensando-o antes como fenómeno que contribuiu para o adensamento da experiência de fazer pintura, e que consiste num hiato entre a intenção com que se começa e o resultado que acaba por se revelar.

Este construir de uma imagem pictórica para além das estruturais questões estéticas e narrativas, que analisarei posteriormente, compreende uma relação importante da pintura com o processo de pintar e de saber ver pintura, questões essas que por vezes parecem ser esquecidas e que guardam pequenos momentos de "fracasso" (ou de acaso) que se imprimem de modo mais ou menos consciente na superfície da tela, oferecendo uma forte sedução visual.

Em entrevista, Philip Guston, dizia: *"It is not always given to me to know what my painting 'look like.' I know that I work in a tension provoked by the contradictions I find in painting. I focus on an image until the time comes when these*

paradoxes vanish and conscious choice ceases to exist. I think of painting more in terms of the drama of this process than I do in terms of 'natural' forces." [4]
Esta constante procura de uma imagem, onde o processo de criação confere drama, ou onde um combate de tensões paradoxais dentro da materialidade da pintura lhe confere alma, mesmo que para isso uma dinâmica destrutiva tenha que ser usada, é explanado em maior detalhe: *"Destruction of paintings is very interesting to me and almost crucial. Sometimes I find that what I destroyed five years ago I'll paint now, as if when the thing first appears you're not ready to accept it. There's some mysterious process here that I don't even want to understand. The first thing [that one paints] always looks good, then you start doubting it. Do you understand? Well, I started this painting a few days ago; it went alright. It was almost finished in... I don't know, in a day. But I came in late that night and well... I liked the left part. I didn't like the right part. Then, I started changing the right part and something happened – that looked better than the left part, so then I changed the left part and before I knew it, the whole painting had vanished! The painting that was almost finished didn't look bad; it looked alright but it looked almost too good. It was as if I hadn't experienced anything while doing it."* [5]

Guston parece identificar um momento de clarividência: o momento em que os fracassos, as contingências inesperadas ou não programadas do fazer da pintura, lhe conferem uma profundidade que evoca a experiência da condição humana, aumentando a sua qualidade pictórica. Peter Döig faria referência a este mesmo evento, numa diferente formulação: *"Someone asked me why it takes me so long to finish a painting. I think it's not about the amount of time spent on the painting, but about the time it takes to come to terms with the thing before you allow it into the studio. It takes a lot of time to come to terms with the intensity of the colour, all the different elements in the painting... and they have to be right. It's about getting the feeling right in the painting."* [6]

O sentimento certo que Peter Döig refere, parece ser nada mais que a experiência densa de pintar, gravada na superfície da tela, a que também Guston faz referência. Se mais exemplos fossem necessários, teríamos Gerhard Richter referindo-se ao acaso na pintura como uma forma de

honestidade ou naturalidade pictórica: ”To let something arise, instead of creating it – without assertiveness, constructions, formulations, inventions, ideologies – to gain access to everything that is genuine, rich, more alive: that is beyond my understanding [...] Using chance is like painting nature – but what eventual chance, of all the innumerable possibilities?” [7]

Teriamos ainda Cy Twombly, que estabelece uma relação directa entre a busca de algo na pintura, que surge através do sistema nervoso, e se traduz no traço: *“It's instinctive in a certain kind of painting, not as if you were painting an object or special things, but it's like coming through the nervous system. It's like a nervous system. It's not described, it's happening. The feeling is going on with the task. The line is the feeling, from a soft thing, a dreamy thing, to something hard, something arid, something lonely, something ending, something beginning. It's like I'm experiencing something frightening.”* [8]

Embora o modo como estes artistas se referem à experiência da pintura pareça díspar, é comum o facto de que todos a caracterizam como um mistério, no qual forças ou tensões externas participam, levando-nos a acreditar que se tratam sobretudo da própria psique do pintor, que em sintonia com o que cria, se abstrai ao ponto de colocar na experiência da pintura, mais do que consegue verbalmente explicar: colocar nela a experiência da condição humana, pontuada pelas suas inúmeras tensões e fracassos, impossíveis de prever ou evitar.

Donald Kuspit estaria assim certo, quando afirmou que: *“The perception of contemporary painting is thus a process of conversation to a consciousness of life and self that is otherwise absent and unavailable in everyday life and may seem illusory from its perspective, however much they may be intimated – never with any great certainty – by some lives and selves. As such, contemporary painting preserves the impulse to transcendence (…) in a secular society that denies that there is any.“* [9]

A prática da pintura pode deste modo ser a procura de algo maior, permeada de actos falhados (como Freud os caracterizou), que

conduzem a um encontro (transcendente) não com uma espiritualidade centrada numa entidade externa, mas sim a um encontro com o eu; um eu predominantemente ansioso, estimulado por pulsões de morte, ou por uma propensão para o fracasso, que se traduz de forma sub-reptícia, acredito, na maioria dos artistas contemporâneos. Na verdade, a arte contemporânea parece apresentar-se como *"(…) a realm of parapraxis, na intamate space where what is unconscious becomes conscious as a symptome – na obscure but telling sign. (…) This art may not be self-conscious about death, and thus may have na incomplete sense of self, but the thought of its own mortality appears repeatedly in its disequilibrated manner; its fascination with incongruity, ambivalence and irony."* [10]

Isto não é o mesmo que afirmar que não podemos encontrar obras de pintores contemporâneos onde a pintura é um trabalho clínico, quase maquinal, e de um rigor à prova de qualquer acção experimental. Porém, mesmo nessa pintura, parece ser por vezes possível identificar uma postura terapêutica, como se num mundo para lá do nosso controlo, se procurasse encontrar alguma forma de fiabilidade. O fracasso acaba por defini-la muitas vezes enquanto conceito diametralmente oposto, que esta atitude obsessiva de rigor pictórico procura eliminar. A título de exemplo, Kuspit, em "The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century", estabeleceria uma relação entre a obsessão pela grelha e a recusa do corpo, que inversamente é activamente instrumentalizado na criação de pinturas não premeditáveis. [11]

3. Referências Estéticas ao Fracasso na Pintura

Para além das vivências experimentadas pelo pintor, no acto da sua praxis, como pode quem externo ao processo de criação, identificar esta pulsão de fracasso gravada na superfície de uma pintura?

Uma vez mais o fracasso deverá ser pensado enquanto instrumento que permite provocar respostas para além da premeditação, possibilitando a analogia, o erro, o acaso, gerando ansiedade, sugerindo destruição ou

ruína… enquanto elementos participadores de um resultado final visualmente estimulante, conseguido através do próprio médium e do modo como as suas qualidades são manipuladas, conjugadas ou intensificadas, quer na construção de formas, quer no tratamento da superfície pictórica.

Neste sentido alguns pintores contemporâneos têm, através do médium pintura (mais precisamente, através da tinta e do modo como a usam), procurado criar associações, ou transmitir impressões que visualmente se tornam metafóricas. Através de uma estética disjuntiva, destrutiva ou desagregadora, constroem elementos pictóricos que alimentam um constante pressentimento de falência.

Esta intenção é por vezes motivada por aproximações tão simples quanto aquela que refere Peter Döig: "*At the time I was tinking about how the effect of a material could be use to describe conditions of weatheer or to suggest weather.* (…) *The surface is an abstraction of the memory of being in a certain frame of mind under certain weather conditions and in certain places.*" [12].

É o que faz em "Cobourg 3 + 1 more" (Figura 1). A velatura branca anula a possibilidade de ver com maior clareza a construção pictórica prévia, do mesmo modo que a neve e a neblina nos negam a possibilidade de ver com maior alcance, criando uma espécie de cegueira parcial, com a qual lutamos também na imagem.

A evocação da memória enquanto uma abstracção por Döig é interessante pelo seu carácter não absoluto: a memória é, como bem sabemos falível, incompleta e sugestionável. É uma impressão. E se Döig nos remete para condições climáticas, Luc Tuymans remete-nos para a memória em si: "*Every image is incomplete, like memories are incomplete*" [13].

Fig. 1. Peter Döig, "Cobourg 3 + 1 more", 1994, Óleo sobre tela, 200x250 cm.
Fig. 2. Luc Tuymans "The Architect", 1997, Óleo sobre tela, 113x144,5 cm.

Fig. 3. Glenn Brown, Christina of Denmark, 2008, óleo sobre papel, 165x119 cm.
Fig. 4. Glenn Brown, "The Phantom Suns", 2014, óleo e acrílico, 26x18,5x16 cm.

Gerando imagens por vezes ambíguas, que parecem traduzir um esgotamento da visão, Tuymans cria pinturas cujas qualidades pictóricas inegáveis se sobrepõem frequentemente à figuração, predominando o carácter frio da cor, presente numa névoa que parece cobrir a imagem e que nos distancia dela. Em "The Architect" (Figura 2) isto é visível. Porém quando as figuras na imagem nos remetem para narrativas identificáveis (como as que referirei mais à frente) este modo de fazer pintura ganha uma força renovada.

Óscar Muñoz, embora não se identifique como "pintor", em "Projecto para um Memorial" pintaria também colombianos assassinados. Usando apenas água sobre pedra quente, o que conduzia à quase imediata evaporação da pintura, Muñoz aludia ao esquecimento das vítimas de um prolongada guerra civil.

Se por vezes estas metáforas estéticas aludem discretamente a um fracasso (como a imprecisão da memória), outras vezes as intenções do pintor no uso do médium adquirem leituras que, de forma iminentemente plástica, nos remetem para realidades muito mais evidentes. É o caso de Glenn Brown.

Deixemos de lado as suas evidentes apropriações e permanentes referências à história da arte, bem como o seu ocasional carácter *kitsch*, para nos fixarmos no modo como trata os corpos que representa. Apesar da suavidade da superfície das suas pinturas, Brown representa corpos que parecem decompor-se, numa amálgama decadente de carne viscosa, numa coloração artificial que remete contudo para um estado de decomposição.

Por vezes leva-os ao limite, como em "Christina of Denmark" (Figura 3) onde a própria ideia de corpo desapareceu, restando apenas um pedaço, talvez de carne. Brown afirma: "*Fleshy is a good word to use because these paintings are very much about the discrepancy between the brush mark and flesh, and often the relationship between living and dead flesh as well. A lot of the colors are quite repellent, and the rather tormented, irritating surface has a degree of*

unpleasantness about it. (…) *Even when I paint flowers, they always come out rather unpleasant and smelly looking.*" [14]

Nos últimos anos Brown criou ainda o que formalmente designa de esculturas, como "The Phantom Suns" (Figura 4), que são na verdade amálgamas de tinta que tornam tridimensional o que já antes podíamos ver representado bidimensionalmente. Considero porém que continuam a ser pintura, onde a metáfora de um informe visceral se torna ainda mais evidente na sua associação com o fracasso.

Não pretendendo alongar-me demasiado nas exemplificações possíveis de como o fracasso pode ser metaforizado na própria materialidade da pintura, contudo usaria como último exemplo algumas pinturas abstractas de Gerhard Richter.

Permitindo que o acaso seja um factor determinante na construção das suas pinturas abstractas, Richter recorre, frequentemente, ao uso de uma trave de madeira que lhe permite raspar a tinta, ainda fresca, da superfície da pintura. O efeito de arrastamento criado, mostra uma superfície extraordinária de cor e matéria em ruína, onde as camadas pictóricas prévias se confundem e revelam outras debaixo de si.

Gerhard Richter, explica: "*For about a year now, I have been unable to do anything in my painting but scrape off, pile on and then remove again.* […] *If I apply, if I destroy and if I build up layers, it's only to refine the process of elaborating the painting.*" [15]

Através desta agressão intencional à superfície da pintura, Richter instrumentaliza o fracasso como modo de eliminar a premeditação, aceitando, ainda que de forma controlada, que o resultado final destas pinturas implica num dado momento prévio, a criação através da destruição.

Fig. 5. Gerhard Richter, "Abstract Painting [869-3]", 2000, Óleo sobre alu dibond, 50x35 cm.

4. Fracasso como Narrativa na Pintura

Para além da conceptualização presente, no modo não inócuo como o pintor escolhe usar o seu médium… Quais são afinal as narrativas da pintura contemporânea? Uma questão sem resposta única, naturalmente… Contudo, é possível, como até aqui, identificar tendências. Dado o título deste texto é fácil supor que a propensão que acredito identificar é a da narrativa geral de fracassos; fracassos esses que pertencem ao domínio privado/individual, mas sobretudo ao domínio social/colectivo, e cuja representação ou mera evocação permitem uma atitude activa do pintor para com o mundo que o envolve, revelando nesse diálogo algumas das ansiedades que o preenchem.

Pensemos em Neo Rauch. Entrar nos universos das suas pinturas, pode ser certamente descrito como entrar num reino de narrativas nostálgicas, por vezes bizarras, e frequentemente sisíficas – é entrar no que Werner Spies chamou de zona proibida à felicidade [16]. Conseguimos identificar influências do Barroco, do Surrealismo, da banda desenhada, dos livros infantis ou da colagem, e no entanto as referências não são específicas; não é através dessas associações que a narrativa se constrói. Ultrapassado esse primeiro olhar, conseguimos pressentir uma tensão entre personagens quase sempre dedicadas a actividades quotidianas mas desprovidas de contexto perceptível. Pressentimos a mesma tensão no espaço fragmentado, de organização impossível, tornando-se evidente que a memória e o sonho (ou o pesadelo, como Rauch prefere referir) têm um papel na construção da pintura. Há deste modo uma sensação atemporal, como se estivéssemos a ver imagens incompletas, apenas no sentido de que lhe falta um sentido: o que acaba por transformá-las transversalmente em representações deste sentimento de estranheza, desadequação… mas intensa familiaridade.

Luc Tuymans, joga também, como vimos, com a falência da memória, porém remetendo-nos para evocações históricas fracturantes que

contemplam o Holocausto judaico, as políticas relativas ao Congo Belga ou prisioneiros de guerra. Tuymans afirmaria: "*The ultimate idea of reality is to be confronted with the hardness and the impossibility of psychological penetration. I wanted to depict sickness not in its obviousness. Sickness should appear in the way the painting is made, and have it throw sickness back at the viewer.*" [17]

Esta lógica de confronto que se induz na afirmação de Tuymans, existe também na confrontação que Marlene Dumas cria, com o público e consigo mesma. Explorando sobretudo o retrato individual, a artista constrói uma longa narrativa de tormentos sociais: tortura, suicido, violência, morte, prostituição, discriminação, fragilidade… Profundamente marcada pelo apartheid que testemunhou na África de Sul, Dumas revela no seu discurso e nas imagens que cria, maioritariamente relacionadas com morte e sexualidade, um dilema moral: qual *a coisa certa* a fazer perante uma situação limite. É *a coisa certa* fazer uma pintura?

A criação de pinturas que lidam com as questões apontadas, não pode ser irresponsável: "*You can't TAKE a painting – you MAKE a painting*" [18], ou seja, o uso das imagens criadas pode ser distorcido, do mesmo modo que o podem as nossas acções, falhando e acabando por glorificar ou perpetuar sobre a forma de imagem o que desejamos combater: "*Now that we know that images can mean whatever, whoever wants them to mean, we don't trust anybody anymore, especially ourselves.*" [19] Assim Dumas pinta-as de forma crua, contudo humanizando-as o mais possível, e não permitindo que a imagem seja tomada pela coisa representada: "*Painting is about the trace of the human touch. (…) A painting is not a postcard. The content of a painting cannot be separate from the feel of its surface.*" [20]; esperando assim que a sua pintura seja sobretudo um acto de consciência e denuncia.

Mesmo numa abordagem muito distinta como é, por exemplo, a de Gary Hume, podemos pressentir o fracasso sob forma de uma melancolia latente, que não sendo evidente, está lá. Hume põe-nos no

caminho certo: "*I want to paint something that's gorgeous, something that's perfect. So that it's full of sadness*" [21] Para Gary Hume, é o próprio carácter imaculado das suas pinturas, que nos transporta para um sentimento de tristeza, um sentimento negativo, como outros já referidos, agora acentuado por motivos efémeros: pássaros, flores, silhuetas… E por uma representação clínica que parece remeter-nos uma vez mais para uma mágoa difusa na memória.

É impossível nomear uma narrativa única para a pintura contemporânea, do mesmo modo que é impossível afirmar a transversalidade do fracasso enquanto participante da pintura em qualquer outro aspecto. Porém, este revela-se uma assombração mais ou menos presente, mais ou menos evidente, sob as mais diversas formulações.

Os exemplos dados no decorrer deste texto são uma ínfima amostra das possibilidades de nomeação de pintores que de um modo ou outro denunciam a força do fracasso enquanto instrumento consciente ou não, que participa da criação artística.
Procurei em todos os momentos que o fracasso fosse pensado fora da sua conotação pejorativa, e lido como uma atracção pelo negativo que ora gera a vontade de criação, ora influência o modo como a criação se desenvolve e concretiza.

Esta dinâmica permite ao artista libertar uma tensão psicológica interna, que nunca é realmente resolvida, sobre os seus fracassos e os fracassos que vê ao seu redor. Sendo apenas momentaneamente aliviada pelo processo criativo, a ansiedade originada pela identificação de fracassos acaba por impelir à criação da próxima obra. Como Sísifo, o pintor (ou o artista) vê-se obrigado a recomeçar, uma e outra vez; e a obra que parece importar é apenas a que acabou de iniciar.

O que está ainda por dizer é que esta noção paradoxal de fracasso permite que a pintura viva, do que em tempos chamei, de uma "*extraordinária ausência de constrangimento em arriscar assumir o erro, o acidente,*

o processo. […] *nenhuma outra forma de criação artística se propõe a ser tão honesta. Se propõe a ser tão reactiva sem se tornar sensacionalista.*" [22]

A pintura tornou-se uma extraordinária forma de liberdade, um último reduto de uma expressão plástica sem regras a não ser aquelas que o processo da sua criação lhe imprime. Ainda assim apresenta, à semelhança te outras formas de expressão, uma consciência acutilante do mundo que a rodeia, com as tensões e fracassos que compõem a condição humana da qual todos nós, cedo ou tarde, tomamos profunda consciência.

A pintura poderá não ser capaz de dizer tudo isto de forma evidente, mas parece certo que um olhar atento revela muitas vezes que, muitas pinturas, dizem sempre muito mais, se procurarmos por aquele lugar escondido que é a fenda entre a intenção de fazer pintura e a sua efectiva criação, entre a intenção de comunicar e o que é verdadeiramente comunicado; aquele lugar escondido a que chamo fracasso.

Notas

1. Camus, Albert: O Mito de Sísifo: Ensaio Sobre o Absurdo, p. 127. Livros do Brasil, São Paulo (2002)
2. McEvilley, T: The Exile's Return: Towards a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era, p. 5. Cambridge University Press, Nova Iorque (1993)
3. McEvilley, T: The Exile's Return: Towards a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era, pp. 6-7. Cambridge University Press, Nova Iorque (1993)
4. Guston, Philip: Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations, p. 20. University of California Press, Londres (2011)
5. Philip Guston in the Studio. In: San Francisco Museum of Modern Art, http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/178
6. The Closer You Get: an Interview with Peter Doig. In: Canadian Art, http://www.canadianart.ca/features/2014/01/30/peter-doig-interview
7. Richter, Gerhard: The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993, pp. 119-120. Thames & Hudson, Londres (1993)
8. Sylvester, David: Interviews with American Artists, p. 179. Chatto & Windus, Londres (2001)
9. Kuspit, Donald: The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century, p. 5. Cambridge University Press, Nova Iorque (2000)

10. Kuspit, Donald: Sigms of Psyche in Modern and Post-Modern Art, pp. 163-166. Cambridge University Press, Nova Iorque (1993)
11. Kuspit, Donald: The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century, pp. 2-4. Cambridge University Press, Nova Iorque (2000)
12. Searle, Adrien: Peter Döig, p. 14. Phaidon Press, Nova Iorque (2007)
13. Luc Tuymans – When Spring Time is Coming. In: Haus der Kunst, http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/luc-tuymans-when-springtime-is-coming-1/
14. Gleen Brown: Interview. In: Art in America, http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/interview-glenn-brown/
15. Gerhard Richter: Abstract art that flirts with figuration. In: ArtViactic, http://www.newsoftheartworld.com/gerhard-richter-abstract-art-that-flirts-withfiguration/?lang=en
16. Galerie EIGEN+ART: Neo Rauch: Para, p. 7. DuMont, Colónia (2007)
17. Luc Tuymans Room 2. In: Tate Modern, http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/luc-tuymans/luc-tuymans-room-2
18. Dumas, Marlene: Marlene Dumas: Miss Interpreted, p. 34. Van Abbemuseum, Eindhoven (1992)
19. Dumas, Marlene: Marlene Dumas: Suspect, p. 18. Skira, Milão (2003).
20. Dumas, Marlene: Marlene Dumas: Measuring your own grave, p. 151. The Museum of Contemporary Art, Los Angels (2009)
21. Hume, Gary: Profit and Gloss. In: The Guardian, http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/oct/12/gary.hume
22. Rocha, Susana: O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura. In: Sabino, Isabel: And Painting? A pintura contemporânea em questão, p. 169. CIEBA/FBAUL, Lisboa (2014)

A ARQUITETURA DA PINTURA

~ Zalinda Cartaxo ~

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO,
Departamento de Cenografia, Rio de Janeiro, Brasil
z.cartaxo@uol.com.br

Keywords: pintura, espaço, arte contemporânea

Abstract

Segundo Georges Didi-Huberman, em seu livro *La Peinture Incarnée*, a pintura pensa. Nesta, o autor discorre sobre a estrutura da pintura colocando-a no patamar de *ser pensante*. Para Huberman, a sua dinâmica temporal sustenta e alimenta a sua *hipótese pictural* garantindo a sua integridade estética. A estrutura pulsante da pintura podemos, aqui, chamar de *arquitetura da pintura*. Sua tectônica envolve cumulativamente todos os preceitos da tradição (composição, equilíbrio, veladuras, valores cromáticos etc.), assim como, experiências individuais que, de algum modo, transformam e revigoram aqueles do passado. Tomando a História da Pintura Ocidental podemos concluir o quão relevante é para o fazer pintura o caráter construtivo da obra, seja ela figurativa ou abstrata. A *arquitetura da pintura* mescla-se de forma indissociável com a *poética* da obra, como condição *sine qua non* da sua própria existência. De outro modo, Patrick Vauday, em seu livro *La Peinture et l'Image : Y at-il une peinture sans image?*, indica a interseção entre a *pintura* e a *figura* ao afirmar que *a pintura está na figura* e *a figura está na pintura*. Tal indiscernibilidade nos faz remeter ao conceito de subjétil. Surgido no século XV, no âmbito da pintura, autores como Derrida, Jean Clair ou Didi-Huberman, retomaram-no na atualidade para a reflexão da espessura da pintura, ou, de outro modo, da sua arquitetura pictural. Pintar significa construir poeticamente e racionalmente uma estrutura plástica cujo resultado irá definir se a sua hipótese pictural foi bem sucedida ou não. A *arquitetura da pintura refere-se*, aqui, não apenas à

estrutura construtiva e constitutiva dos materiais empregados, senão, também, pela estrutura teórico-reflexiva do pintor que materializa, na forma de uma pintura, *seu* conceito sobre o que é uma pintura. A pintura como *ser pensante* indica a condição de pesquisador-investigador do artista-pintor. Ontem e hoje.

1. Introdução

Localizamos no início dos anos de 1960 um discurso crítico sobre as práticas pictóricas daquele momento. Tal questionamento estendeu-se por várias geografias, mantendo, sempre, uma questão em comum: a avaliação sobre a manutenção de determinados preceitos da tradição da pintura europeia nas práticas contemporâneas. Esta discussão ganhou força especial ao não se restringir à crítica de arte atuante, senão, também, aos próprios artistas interessados no exercício crítico das suas pesquisas picturais. O artista-pintor, como pesquisador-investigador, conciliou de forma premente *poética* e *técnica*.

Para Joseph Kosuth, com o surgimento do *ready-made*, a arte deixou de focar a forma da linguagem (problema de morfologia) para se concentrar no que seria dito (problema de função), ou seja, na transferência da ênfase da *aparência* para a *concepção*. Ainda segundo o artista (1977, p. 921), toda arte depois de Duchamp é, por natureza, conceitual, visto que, "a arte só existe conceitualmente."(1)

Em 1965 Donald Judd publica seu texto *Specific Object*, em que constata que a maioria das melhores obras realizadas naqueles últimos anos não era nem pintura nem escultura, dado o seu hibridismo. O artista esclarece que tal produção não caracteriza a existência de um movimento, de uma escola ou de um estilo, afirmando que o desinteresse pela pintura e pela escultura (conforme o modelo tradicional) foi uma decorrência do desejo de não recomeçar a mesma coisa. Nesse texto, o artista apresenta os motivos pelos quais a pintura abandonou seus meios e espaço tradicional em prol da adoção do espaço real. Para Judd (1975), o emprego das três dimensões seria uma

solução evidente, visto que "as três dimensões são o espaço real" (p. 184).(2) oferecendo, assim, maiores possibilidades: "o espaço real é intrinsecamente mais poderoso e específico que a tinta sobre uma superfície plana" (p. 184).(3) A sua pratica não significaria o fim da pintura ou da escultura, contudo, o autor admite que o novo trabalho "é mais forte que a pintura" (p. 181).(4)

Se Clement Greenberg, em seu artigo *Pintura Modernista*, fazia a defesa de uma arte pura (em que a pintura deveria valer-se de seus próprios meios recusando o ilusionismo da tradição, endossar a planaridade do suporte, para, finalmente, diferenciar-se da escultura), observamos, em plena década de 1960, a recusa de tal purismo e dos limites definidores do *ser pintura* e do *ser escultura*. A distinção entre as categorias pintura e escultura tornou-se difusa prevalecendo o sentido de realidade da obra ao adotar-se o espaço real (as três dimensões).

Se o discurso de Judd é da ordem da constatação, o do poeta e crítico de arte brasileiro Ferreira Gullar (1987, p. 237), em sua *Teoria do Não-Objeto*, de 1960, que o antecede, constitui-se pelo comprometimento na defesa e esclarecimento das bases da arte naquele momento (ainda que fundado num discurso construtivista tardiamente vigente no Brasil), em que "toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento". Para o artista brasileiro Hélio Oiticica (1986, p. 38), "essa necessidade de nossa época da transformação e absorção do suporte, não nasce só de comparações analíticas nem da dialética da evolução pictórica, mas de uma aspiração interior irresistível. Isso antes de mais nada".

Para Joseph Kosuth (1977, p. 920), em 1969, torna-se clara a posição assumida pela grande maioria dos artistas, ainda nesta década, no que se refere à extinção das categorias artísticas como especificidades limitativas, e na adoção de uma linguagem conceitual destinada ao pensamento: "ser um artista, hoje, significa questionar a natureza da

arte. Se questionamos a natureza da pintura, não podemos questionar a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), ele aceita a tradição que a acompanha. Isto devido ao fato que a palavra 'arte' é geral e a palavra 'pintura' mais específica. A pintura é uma espécie de arte. Se pintamos quadros, aceitamos sem dificuldade (sem esforço) a natureza da arte. Aceitamos, portanto, a natureza da arte como sendo a tradição européia de uma dicotomia pintura-escultura".*(5)*

Para Arthur Danto, a passagem da narrativa vasariana à greenbergiana pode ser definida como a transição da obra vista sob sua dimensão de *uso* àquela considerada pela sua capacidade de *funcionamento*, ou seja, pela passagem da sua *significação* (semântica) para o seu *ser* (sintaxe). No momento em que a pintura deixou de ser o eixo principal do desenvolvimento histórico da arte, passou a dividir seu espaço com outros meios assimilando-os. A constatação deste hibridismo trouxe à tona a questão da *morte da pintura*. De acordo com o autor, tal contaminação significa, menos o indício de seu *falecimento*, e mais o fim da pintura como vetor exclusivo da História da Arte, em que o tom apocalíptico e destrutivo do anúncio da *morte da pintura* significa o consentimento no seu discurso fundamentado no desenvolvimento progressivo.

Segundo Georges Didi-Huberman, em seu La Peinture Incarnée (1985), a pintura *pensa*. Nesta obra, o autor discorre sobre a estrutura da pintura colocando-a no patamar de *ser pensante*. Para Huberman, a sua dinâmica temporal sustenta e alimenta a sua *hipótese pictural* garantindo a sua integridade estética. Complementando esta questão, Yve-Alain Bois discorre sobre "o que significa pensar para um pintor?" a partir do livro Fenêtre Jaune Cadmium, de Hubert Damisch. Segundo Bois, Damisch se concentra na localização de duas estruturas complementares: a do pensamento da pintura; e a de quem escreve o pensamento pictórico. Ambas inscrevem-se numa reflexão sobre a pintura ser uma prática teórica.

2. Desenvolvimento

De acordo com Georges Didi-Huberman (1985), a noção de *quadro vivente* opõe-se aos equívocos históricos de uma prática pictórica que através de artifícios, como o virtuosismo e o ilusionismo, ocultava a natureza do suporte-tela. A pintura que *pensa* lida com a questão do *incarnat*. O autor questiona a natureza do *in*: é o dentro ou o em cima? Historicamente os pintores se referem à carne como o seu *outro*, a pele. Contudo, não seria a carne o interior do corpo em oposição à sua superfície? O *incarnat* seria, portanto, não uma justaposição ou superposição das camadas de matéria sobre um suporte, mas sim a sua interpenetração que não permitiria a distinção das suas partes, ou seja, está vinculado a uma categoria definida pelo autor como o *entre-dois*: entre a superfície e a profundidade. Caracteriza o *entre-dois* uma *louca dificuldade*: a loucura reside no risco do artista atingir a superfície através do olho corrompido pela vaidade da sabedoria; a dificuldade estaria na resposta da sua sabedoria no exercício da pintura. O *incarnat* seria, portanto, uma trama temporalizada composta pela superfície e pela profundidade, configurando uma dialética imprevisível de aparições (*épiphasis*) e de desaparecimentos (*aphanisis*).

Este movimento oscilatório de uma dupla travessia, da superfície em direção à profundidade e o seu retorno, configura aquilo que o autor denomina de *um-dentro-do-outro*. Deste modo, a pintura deve ser entendida como uma dinâmica, como uma estrutura da dobra. Finalmente, a pintura como *incarnat* se livra do estigma da pele deixando de constituir-se como uma superfície. Sua própria estrutura se responsabilizaria pelo diálogo entre a sua existência de suporte (o debaixo: *sub*), a sua existência material (o que é lançado sobre o suporte: *jectus*) e a sua existência significante (sua indiscernibilidade: *subjétil*). O conceito *subjétil* surgiu no século XV, no âmbito da pintura. Autores como Derrida, Jean Clair ou Didi-Huberman, retomaram-no na atualidade para a reflexão da espessura da pintura, ou, de outro modo, da sua arquitetura pictural.

Didi-Huberman considera relevante abordar o conceito de *subjétil* na reflexão da problemática da pintura. *Subjétil* é: 1. o ato do *jet*, ou seja, de uma projeção material sobre um suporte; 2. aquilo que foi lançado sobre o suporte e que se configura como uma exigência do visível e que fundamenta a própria hipótese pictural; 3. uma *conversão*, visto que *coloca no lugar*, *substitui*, implicando na conversão da própria visibilidade; 4. a *sugestão* e/ou *insinuação* de outra coisa, aquilo que resta debaixo e que participa do todo; 5. e, finalmente, um *atraso*, visto que é *jet*, ou seja, um *acrescentar*, um *colocar após*, um *fazer continuação*. Somadas tais implicações relativas ao *subjétil* o que restaria seria um perpétuo afastamento (desvio) que é, justamente, a perturbação e a divisão que experimentamos quando estamos diante de uma pintura. A dimensão do *subjétil*, complexa em si, produz a devolução do projeto que mantém, contudo, suas qualidades de *extensum*, ou seja, de *profundeza implicada*.

Patrick Vauday (2002) propõe a denominação *de espaço imaginal* para aquele espaço diferenciado que deixa claro o *próximo* e o *distante*, a *representação* e o *meio*. Para o autor o ponto de vista da pintura não é o *ou* (alternativa disjuntiva), mas sim o *e* (simultaneidade conjuntiva). Tal espaço, nada mais é, senão, um espaço de contração e de dilatação, em que qualquer elemento pode vir a se relacionar com o outro, criando, deste modo, o debate da *trança no plano*: é no plano (e o seu conceito geométrico admite a profundidade) que a 'trança' pode operar, daí a sua 'função' de *lugar* do debate pictural, em que descontinuidade e indivisibilidade se entrelaçam. O conceito de plano trançado resgata a questão do *um-dentro-do-outro* que pela sua topologia seria o *um-dentro-do-outro-do-um-dentro-do-outro*. Segundo Vauday, independentemente do seu caráter materialista ou representativo, a pintura é, antes de tudo, uma dinâmica que possibilita a percepção da 'figura na pintura' e da 'pintura na figura', isto é, o *entre-dois* da estrutura da pintura e de suas figuras que constituem um *vai-e-vem* do olhar na superfície pictórica.

3. Conclusão

A *arquitetura da pintura refere-se*, aqui, não apenas à estrutura construtiva e constitutiva dos materiais empregados, senão, também, pela estrutura teórico-reflexiva do pintor pesquisador-investigador que materializa, na forma de uma pintura, *seu* conceito sobre o que é uma pintura.

O historiador Giulio Carlo Argan, em seu artigo *Arquitetura e Arte Não-Figurativa*, confronta as estruturas poéticas da pintura e da arquitetura modernas. Ao comparar as obras do arquiteto Bramante e do pintor Rafael, conclui a existência de um "fundamento cultural comum" que "leva necessariamente à personalização ou identificação da forma, ou, antes, da raiz formal, com o objeto coluna, arco, cúpula ou com o objeto madona, santo, alegoria" (2001, p. 138).

Para o historiador uma premissa é necessária: a arte não figurativa, "não se colocando como representação (e não entendo apenas representação de objetos reconhecíveis, mas também de conceitos objetivados: por exemplo, o espaço), não aspira a ter uma realidade em si: é real e existe apenas na experiência que determina" (*ibidem*, 139). A arte não figurativa "não existe sem o observador, do mesmo modo (...) como a arquitetura moderna não existe sem o morador" (*ibidem*, 139). Argan afirma que "o primeiro fator comum entre arquitetura e pintura e escultura modernas somos portanto nós" (*ibidem*, 139) alertando o caráter inconcluso das obras de arte. Para o autor, "a aparente incompletude da obra de arte, seu não poder ser senão como ser-no-mundo, seu colocar-se como *Dasein* e não como *Sein*, se manifestam na arquitetura moderna" (*ibidem*, 140) alertando sobre a "substituição das perspectivas pela planta como momento essencial não só da funcionalidade, mas do valor estético do edifício. E é claro que a planta é essencialmente uma geradora, uma condição, uma possibilidade de espaço" (*ibidem*, 140). Conclui que "um quadro de Mondrian é antes de mais nada uma planta ou, se se quiser, o projeto de uma função" (*ibidem*, 141), visto que, sua estrutura pictórica está fundada na

"redução metódica das três dimensões perspectivas a uma dimensão única" (*ibidem*, 141).

A *arquitetura da pintura,* aqui, condiciona o fazer pictórico, em todas as suas dimensões, à própria realidade, entendida aqui, como campo de experiência do *ser-no-mundo*. Sua estrutura construtiva (não se referindo ao modelo histórico), seja ela, geométrica ou informal, figurativa ou abstrata, reverbera potencialmente o mundo.

Notas

1. *"L'art n'existe que conceptuallement."* (tradução do autor).
2. *"Three dimensions are real space."* (tradução do autor).
3. *"Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface."* (tradução do autor).
4. *"The new work exceeds painting."* (tradução do autor).
5. *"Etre un artiste, aujourd'hui, signifie questionner la nature de l'art. Si l'on questionne la nature de la peinture, on ne peut pas questionner la nature de l'art. Si un artiste accepte la penture (ou la sculpture), il accepte la tradition qui l'accompagne. Cela est dû au fait que le mot 'art' est général et le mot 'peinture' plus spécifique. La peinture est une* ***sorte*** *d'art. Si l'on peint des tableaux, on accepte d'emblée (sans la questionner) la nature de l'art. On accepte donc la nature de l'art comme étant la tradition européenne d'une dichotomie peinture-scul-pture."* (tradução do autor).

Referências

ARGAN, G.C.: Arquitetura e Arte Não-Figurativa. In: Projeto e Destino, pp. 137-148. Ática, São Paulo (2001).

DANTO, A.: L'Art Contemporain et la Clôture de l'Histoire. Éditions du Seuil, Paris (2000).

DIDI-HUBERMAN, G:. La Peinture Incarnée. Les Éditions de Minuit, Paris (1985).

GULLAR, F, Teoria do Não-Objeto. In: Cocchiarale, F., Geiger, A.B. (orgs.): Abstracionismo Geométrico e Informal. A vanguarda brasileira nos anos cinqüenta, pp.. 237-241. Funarte, Rio de Janeiro (1987).

GREENBERG, C.: Pintura Modernista. In: Ferreira, G., Contrim, C.(orgs.): Clement Greenberg e o Debate Crítico, pp. 101-110. Jorge Zahar Editor / Funarte, Rio de Janeiro (1997).

JUDD, D. Complete Writtings 1959-1975. New York *University Press*, New York (1975).

KOSUTH, J.: L'Art Après la Philosophie. In: Harrison, C., Wood, P.: Art in Théorie 1900-1990, pp. 916-927. Édition Hazan, Paris (1997)
OITICICA, H.: Aspiro ao Grande Labirinto. Rocco, Rio de Janeiro (1986).
VAUDAY, P.: La Peiture et L'image: y a-t-il peinture sans image? Éditions Pleins Veux (2002).

OVER THE EDGE

~ Žofia Dubová ~

Academy of Fine Arts and Design, Painting department, Bratislava, Slovakia.
zofia.dubova@gmail.com

Keywords: edge, margin, horizon, freedom, landscape, painting

Abstract

The main theme of this work is *the edge* of the painting. There are many different sides to the edge, which is the objective of my research. The first side is imaginary - the horizon, incorporated into the landscape: an open, limitless space full of possibilities and various paths, things, phenomena, realities and ideas. The second aspect is the physical reality of the edge of a painting, which I transfer from the margin to the attract attention of the visual and conceptual field to the main body of the painting. This is how the new configuration is created: redefining the traditional form, creating new confrontations, dialogues and associations that might be surprising or unexpected. Sometimes the margins can tell about the whole more than its center. It is the creation of the structure, that translates abstract and conceptual ideas into the actual paintings, poems - with all it's ambiguities and charms, into the pictures.

Introduction

Below you'll find some quite unusual text. As when holding a cube or an object and you can always turn it and see it from the other side, you can switch, skip or turn separate paragraphs of this text. But in order to have a complete idea, you need to see all of them. Each side attempts to describe the essence of one work. It consists from a mixture of phenomenology, poetry, the formal description of the process of

painting and the conceptual insight to my interests, which refers mostly to the landscape and freedom. Unfortunately you will be still missing one piece: the original paintings. That's why you need to imagine more.

The Kaleidoscope of Thoughts

The Edge is the unknown area, the white spot on the map; it is the place where energies intersect. It is the place, where the system was interrupted – a system, which was closed off and absolute in it's isolation. The isolated system is about to disappear.(1) As characters from literature, the characters or places of these paintings are locked, frozen in time. Their stories, fates, moods and emotions are doomed for infinite repetition. They are stuck in their being, as the future can't grab them, as they were always trying, but could never break the limit of presence.(2) Here the edge becomes possible. The edge can bring new viewpoint and new life to something already dead or soon to be. "The Edge" is the line that brings a new dimension and enriches the painting with new reality. It is the line that has power to define the space and the edge, as well as the line, is in-between.

Being in-between is quite tricky thing. Like the border or the zip, dividing or connecting. You even belong to both sides or to none. Stuck somewhere on the way. When is something in-between, it has to be at least in-between two things. Between the painting and the wall. Between the beginning and the end. Between the sky and the land. Between the valley and the mountain. Between two people. Between life and death. As the flowing river, that is taking from the both sides, similar and different all at once.(3) The mutual process of pushing and pulling heralds the balance. It is the very special state of things : what is up, what is down.(4) And it doesn't matter if it is the reflection in the water or the falling rain. Because they carry the essence, which is hidden deep inside. I am writing the text, but I see the painting. I am painting, and I think about freedom. I think that there are so many sides to freedom, everyone sees it differently. For one person it is the luxury or the resistance, for someone else, rather, banality or indispensable necessity.

It can be engraved very deep into ones soul and being, so strong, that it influences every decision, every action, every thought. And as the freedom itself, what am I trying to say might be hidden between the lines, lying in the spaces and the rests, lurking for the right moment. It is something very shy, recalcitrant, immeasurable and infinitely free. It has to show up to be seen, it can't be caught, as the wind can't be. Nevertheless humans invented the sailing boat and using the wind they sailed around the whole world.

The edge is no mans land. It is an unrevealed mystery, empty space, asked question, question without an answer. It is the silent voice coming up from behind the forgotten corner. Mysterious things are always particularly attractive. I want to explore them, reveal them, understand them. I always want to know what is behind the next curve. What can I see behind the next wall, tree, hill or page? Sometimes I can't stop myself, in my mind is pure curiosity. What if I find something magical and charming, something that is worth continuing? And will my sight damage it? Unrevealed mystery is no more a mystery. The question is, if sight alone can reveal it. And here we have a fork in the road. I see the dichotomy of sight: either I am looking faraway, *to* the distance, and look is dreamy, somehow absent, projective, almost fading as the bluish shades of the horizon. Or I can look *from* the distance, trying to include and define everything, organizing it. Also dichotomous is the fact, that sight is in-between observer and observed. (5) But sight itself is no one's, traveling back and forth, between you and I, between here and there, always on the way.

The way that the formal composition of the painting is made establishes the edge with bigger freedom. It has different inner organization, different setting, because it *was* the edge, the margin. It has totally different starting point and has the power to show us the same thing from different sides, to make it more complex.(6) In the beginning the edge is completely forgotten, what happens there is just a spontaneous, accidental product of the moment and the act of

Fig. 1. Tetons, mixed media on canvas, 190 x 336 cm, 2016.
Fig. 2. Over the mountain, mixed media on canvas, 190 x 165 cm, 2016.

painting. Therefore it doesn't have high expectations, if any at all, like the painting has. It can be overworked, while the painting can as well.

But it can be folded, cut out, sewed back, extended, exchanged for some other part or for something totally different. The variability of possibilities is evident and crucial. I move the margin and the edge with all its accretions from the side to the center. Something that was totally uninteresting becomes a vital part of the painting.

The edge can be understood as well as a comment. A comment is an addition, explanation or extension of the original work. The accretion of time and circumstances or unique touch of originality and charm of the person, who comments and with this in some way finishes, forms, influences. It is also repeated thought, but regarding new connections and realities, which defends its meaningfulness. The comment usually mediates something very difficult and complex, it is a step towards the spectator. Sometimes it tries to fill the gaps or exclude double meanings, sometimes to stretch or enrich strict or direct thoughts and ideas. One way or the other, the comment exceeds the original, and it might understand it even better than the original understands itself. The question arises here: who or what needs and allows this "scrounger"? As well as in the society there exists big themes and stories that determine the sense and meaning of the world,(7) there are big themes in art, too. These subject matters and interests vary widely, but they have something common: the person. I believe it is mostly due to its seriousness and respectability that they are asking for the comment. The comment is a shift between the primary and secondary text, that allows the new discourses to be established, unlimitedly. This projection of the primary text, its plasticity and fluidity remind us of the possibility to update and upgrade, anytime, show us multiple or hidden sense and finally point out the open possibility to speak. Paradoxically the comment says, for the first time, what was already said and tirelessly repeats what wasn't said before.(8)

The question of the frame is also important in this work. The frame, from this point of the view, is definitely not only the ornament on sides, it needn't to be separated from the actual painting at all, it can be the direct part of it. Due to Louis Marin(9), frame is the presentation of representation. This means, that the frame isolates the panting form the rest of the space around, it establishes the territory and arrange its autonomy. It dictates what is inside and what is outside. It assures us that we are looking at a piece of art, and that it is part of this artistic world. It makes us look at the painting in the way it wants us to. It's manipulative and determined, and reminds us of the rules that are here. Rules that are *different*, that it has its own being. It says that *here* the painting ends and *there* the wall starts, those surroundings, that *here* is the light of the painting and *there* is the light of reality. The frame is a very active player in this game, concentrating the eye, creating the tone. Why is it not needed anymore? Plainly because the role of the frame was taken by the gallery itself, by those white walls telling us, that what we are looking at is surely some precious piece of art. The frame is the interaction between the painting and the viewer, it is the indicator of the process of reading, of the way and directions. Based on Nicolas Poussin's theory, it changes *aspect* to *prospect*. *Aspect* is the simple looking at things, as we usually do. However *prospect* is very attentive and thoughtful noticing, pure contemplation. It is the state, when you are sucking out everything that is inside the painting. It is mainly the frame, that changes the quality of the sight and in a way command the direction of it. As you maybe suspect it, the edge can work as a frame.

While thinking about the edge I have to mention the horizon. Horizon is the infinite line running through the country, space and painting, the line that evokes the absolute width of the world, the line that is impossible to reach. It is the never-ending possibility and special place, new but still hidden, as it was looking at us from the future. Showing itself from behind a curtain, that is only made out of clouds, air and distance. The horizon is a border, which is sometimes concealed and sometimes not, as it was always moving in permanent transformation, but with this the only fixed point, the constant. Maybe because of that

are the eyes again and again turning to the horizon, in the act of looking up. And this act is nothing less than the search for answers, the search for measure, searching for what make humans human(10). Some might call it the quest for God or faith, while others might call it poetry or painting.

One of my biggest interests, maybe somehow referring to freedom, is the vastness of the country. If I am inside of such a landscape, the way I sense it is usually fragmented. The whole view consists of thousands of small sights, little thoughts. The attention goes through all those partial pieces, little by little and only by connecting them is it possible to get the whole picture. Because when changing the image, just for a short moment, maybe a second or two, those images overlay. The first image becomes the foundation for the one that comes next. Therefore the whole image, which consists from small parts and memories exists only in my mind. The existence of the fragment only refers to the existence of the whole. It is a fact, that even in a common, daily life we use this technique, we complement the reality. And the absence of that unseen part doesn't bother us, otherwise it helps us in the present moment by eliminating the unnecessary information, therefore we are able to focus on the necessary.

The technique of complementing reality is definitely not new. For example, during the Renaissance they knew few techniques for creating visual perspective, for creating the whole image from the several parts. And it even looked naturally. It was the reduction of the view to few main layers, with totally accidental and unrealistic perspective. Look at Sandro Botticelli's Birth of Venus and focuse on the vawes and the shore, that doesn't have anything to do with the realistic view, but through all it looks to us even more realistic than the reality itself. The other way, how to achieve required sense of space was using only a minimum number of objects in painting, but objects with special charms, because they allowed the viewer to imagine the depth, that was based only on the perception of surface.(11)

Some of my paintings also consist of smaller parts, fragments, which overlay and finish each other and continue to the emptiness (which was the edge before it became a part of the painting). They are projecting themselves into the empty space, giving sense to this emptiness, which arises from the formal opening of the painting and re-stretching on the bigger frame. Every step is important and none can be exempted. Emptiness can be an embracing peace or wishful oblivion, which is of the same importance as the memory itself. This emptiness, or blank space, is vital for this work. It can hide thoughts or let them shine, it can show just a little, nothing or everything. The emptiness is just playful freedom. The important thing is the way we look at it.

Overall, the edge refers to a lot of things, with even more associations. It is the emptiness, comment, frame, horizon, extension and continuation of a painting. It arises from different ways of composing, and, therefore, is able to give us different insight into the theme. But most of all, the edge is part of the painting. It is an almost-revealed mystery, showing its secrets only to those who look carefully.

Notes

1. The system in general. It can be understood f.e. as a painting, person, society, tangible reality. As a box, that you can't open, what is inside is not able to interfere with the rest and therefore can't progress, develop itself, survive.
2. LEVINAS, E. Reality and its shadow. In : *Collected Philosophical Papers*. Dordrecht : Martinus Nijhoff Publishers, 1987.
3. Every river has two sides, and while flowing, which always is, it is taking small pieces of the land with it. And this sides are similar – if you are looking at it as they are of the same river, but different if you look at it from the view of every one separately.
4. MALDINEY, H. Náčrt fenomenológie umenia. In : SUCHAREK, P. (et al.) *Fenomenológia stretnutia*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2015.
5. FRONTISI-DUCROUX, F. *Du masque au visage*. Paris : Flammarion, 2012.
6. This is based mainly on the traditional way of the paintings creation. It is the knowledge and the intention of the paiting, that in the end it intends to be a piece of art. With this knowledge the process is different from the very beginning.
7. ASSMANN, J. *Cultural memory and early civilization : writing, remembrance and political imagination*. New York : Cambridge University Press, 2011.
8. FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard. 1971.

9. MARIN, L. *On representation*. Stanford, California : Stanford University Press, 2001.
10. HEIDEGGER, M. *Básnicky bydlí člověk*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1993.
11. FRANCASTEL, P. *Peinture et société : Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au Cubisme*. Lyon : Audin, 1951.

References

ASSMANN, J. *Cultural memory and early civilization : writing, remembrance and political imagination*. New York : Cambridge University Press, 2011.
CÍLEK, V. Krajiny vnitřní a vnější. 2.vyd. Praha : Dokořán, 2010.
FINK, E. Bytí, pravda, svět. Praha : OIKOYMENH, 1996.
FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard. 1971.
FRANCASTEL, P. *Peinture et société : Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au Cubisme*. Lyon : Audin, 1951.
HEIDEGGER, M. *Básnicky bydlí člověk*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1993.
HELD, K. Na cestě k fenomenologii světa. In *Fenomén jako filosofický problém. Sborník prací k filosofii Jana Patočky a Eugena Finka*. Praha : OIKOYMENH, 2000.
LEVINAS, E. Reality and its shadow. In : *Collected Philosophical Papers*. Dordrecht : Martinus Nijhoff Publishers, 1987.
MALDINEY, H. Náčrt fenomenológie umenia. In : SUCHAREK, P. (et al.) *Fenomenológia stretnutia*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2015.
MARIN, L. *On representation*. Stanford, California : Stanford University Press 2001.