

Sobre Pintura

Edição
Sofia Ponte

Revisão
Domingos Loureiro
Sofia Torres

Boa Hora

Curadoria da Exposição
Francisco Laranjo

Ficha Técnica

Edição
Sofia Ponte

Revisão
Domingos Loureiro
Sofia Ponte
Sofia Torres

Design
Track Y

i2ADS
Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto

Tiragem: 100 exemplares

ISBN: 978-989-746-124-8

abril 2017
Núcleo de Arte e Design
i2ADS — Instituto de Investigação
em Arte, Design e Sociedade
www.i2ads.org
i2ads@fba.up.pt

Todos os textos estão publicados na língua original do autor ou conforme enviado pelo mesmo (nos textos em português, nas versões brasileiras e portuguesa, com ou sem acordo ortográfico). Todas as citações foram objeto de tradução livre. O copyright das imagens reproduzidas nos artigos é da responsabilidade do seu autor.

© 2017 Direitos Reservados.

Índice

Parte I — Artigos

- 5 Prefácio
Sofia Ponte
- 7 Sublime Now — Breve Excurso
sobre o Conceito de Sublime no Pensamento
e na Prática Artística
Abigail Ascenso
- 23 Do Sopro para o Caule – ou como Trazer as Ações
para as Imagens
Tiago Madaleno
- 39 A Pintura Enquanto Meio de Relação com
o Natural — Paisagem
Joana Patrão
- 57 A Influência do Conceito de Arte Simbólica
na Pintura Autorreferencial
Daniela Pinheiro
- 75 Loucura como Resistência na Pintura
de Yayoi Kusama: Ser Mulher, Artista
e Japonesa no século XX
Mariana Poppovic
- 91 Renovar Paradoxos: Pintura Contemporânea
na “Sociedade do Espetáculo”
Ivan Postiga
- 109 Reflexões sobre a Representação da Paisagem na
Pintura Contemporânea no Contexto Português
Carolina Vieira

Parte II — Exposição

- 125 Apresentação
Francisco Laranjo
- 127 Exposição — Ficha Técnica
- 129 **João Alves**
- 131 **Bárbara Ferreira**
- 133 **João Martins**
- 135 **Samuel Ornelas**
- 137 **Arantza Pardo**
- 139 **Daniela Pinheiro**
- 141 **Pedro Poscha**
- 143 **Ivan Postiga**
- 145 **Mariana Poppovic**
- 147 **Regina Ramos**
- 149 **Daniela Ribeiro**
- 151 **Carolina Sales Teixeira**
- 153 **Benedita Santos**
- 155 **Guilherme Sousa**
- 157 **Carolina Vieira**
- 159 **Diego Xavier**

Prefácio

Sofia Ponte

Esta publicação reúne artigos de estudantes do Mestrado de Pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto desenvolvidos no âmbito das unidades teóricas *Pensamento e Prática da Arte Atual* (PPAA) e *Teoria e História da Pintura* (THP) entre os anos letivos 2014/2015 e 2016/2017. A organização das reflexões exploratórias destes jovens artistas pretende, por um lado, dar a conhecer a Pintura que os move, por outro, dar a conhecer a Pintura que praticam. A partir dos conteúdos discutidos em aula, os estudantes delimitaram um campo de pesquisa e desenvolveram hipóteses, teorias e pensamento sobre questões históricas e programáticas da Pintura, dando relevo a alguns debates do campo da arte contemporânea.

Na organização deste volume privilegiou-se uma noção de Pintura simultaneamente dinâmica e plural. Abigail Ascenso reflete sobre várias materializações do conceito de Sublime. Tiago Madaleno oferece uma ideia singular de Pintura e performatividade. Daniela Pinheiro analisa a Pintura a partir do desenvolvimento de estratégias formais que aprofundam estratégias plásticas. Ivan Postiga propõe uma (des)instrumentalização da Pintura contemporânea através do seu trabalho. Joana Patrão investiga o conceito de Paisagem. Mariana Poppovic contribui para esclarecer a presença do feminino na Pintura contemporânea. E Carolina Vieira analisa a Pintura Conceptual no contexto Português.

Uma sala de aula gera inúmeras possibilidades reflexivas. A disposição e o envolvimento dos estudantes para com a prática da investigação foi sem dúvida um forte estímulo para materializar esta publicação. Agradeço vivamente aos estudantes o seu entusiasmo na concretização deste volume. Agradeço igualmente o voto de confiança do Professor Francisco Laranjo, bem como a pronta colaboração dos Professores Domingos Loureiro e Sofia Torres.

**Sublime Now — Breve Excurso
sobre o Conceito de Sublime no Pensamento
e na Prática Artística**

Abigail Ascenso

O conceito de sublime possui uma história complexa e acidentada, cruzando campos vários: a filosofia, a mística, a psicanálise – e a arte. O presente artigo propõe uma brevíssima sistematização da evolução conceptual do sublime e, ao mesmo tempo, uma tematização do seu lugar na Pintura, do Romantismo ao Expressionismo abstracto, e do seu fulgurante reaparecimento no discurso da arte contemporânea.

Palavras-chave

Sublime, Imersão, Pintura, Estética, Experiência

*The sublime is not so much what
we're going back to as where
we're coming from.*

Jean-Luc Nancy

Uma abordagem à categoria do sublime pode implicar a formulação de duas perguntas contraditórias, isto é, perguntas que se excluem mutuamente nos seus pressupostos: “Será que *ainda* se pode falar de sublime na arte?” e “Será que *só agora* se pode falar de sublime na arte?”. É entre estes dois pólos – o “ainda” e o “só agora” – que se desenvolve esta reflexão sobre a problemática do sublime. Aplicamos o termo problemática intencionalmente, porque se trata de um nó de problemas, um feixe de questões, no qual se cruzam questões filosóficas, psicológicas e espirituais e também, evidentemente, práticas artísticas. Em favor da pertinência da primeira hipótese – será que *ainda* se pode falar de sublime? –, lembremos que o sublime não é uma novidade conceptual: foi no século XVIII que recebeu uma cunhagem que se tornaria canónica. Na estética kantiana, o sublime designa a percepção daquilo que é absolutamente grande acima

de toda a comparação. No pensamento de Edmund Burke, o sublime sintetiza energias psíquicas extremas: uma combinação particular de terror e maravilhamento, de fascínio e temor, uma violenta perturbação do espírito, gerada pelo espanto. Mas o conceito é ainda mais remoto, enraizando-se nos escritos de Pseudo-Longinus, um autor anónimo do primeiro século da nossa era, de que, curiosamente, se publicou muito recentemente uma tradução em Portugal¹. Tendo em conta esta vasta genealogia, faz sentido perguntar: será que ainda se pode falar de sublime?

Em favor da segunda hipótese – será que *só agora* se pode falar de sublime? – invoquemos o ensaio que Barnett Newman publicou em 1948, quase duzentos anos depois dos postulados de Kant e das definições de Burke, um ensaio cujo título constituía uma afirmação categórica: “The Sublime is Now”. Neste ensaio, o artista reclama uma nova arte de “emoções absolutas” que consiga produzir uma nova imagem sublime, livre de obsoletas proposições estéticas do passado. (Note-se que esta posição pressupunha uma clivagem entre Belo e Sublime: o Belo pertence ao domínio da ordem, do programado, do estável, enquanto o Sublime se afigura uma forma superlativa de emoção, uma força disruptiva que tem o poder de transformar.)

Vivemos numa época vertiginosa. Deparamo-nos constantemente com realidades de uma complexidade que a nossa mente não parece preparada para apreender. Os astrónomos supõem agora, por exemplo, que o universo visível contém mais de 100 biliões de galáxias e que cada galáxia consiste em biliões de estrelas, emitindo raios de luz em incontáveis variações de cor, dos bruxuleantes vermelhos e laranjas aos vibrantes azuis e brancos. Como traduzirá a criação

¹ *Do Sublime*. Uma edição da Imprensa da Universidade de Coimbra (novembro, 2015), com tradução do grego, introdução e comentário de Marta Várzeas.

artística contemporânea a nossa reacção a tais insinuações de infinitude?

No início deste século, o sublime parece estar na ordem do dia, ganhar um fôlego novo. Um indício está, por exemplo, na exposição “No Limiar da Visibilidade”, de Wolfgang Tillmans, apresentada pelo Museu de Serralves (30 de janeiro a 25 de abril de 2016), onde encontramos constelações imensas, céus nocturnos e (nas palavras da curadora, Suzanne Cotter) “abstrações sublimes criadas a partir do impacto da luz no próprio processo fotográfico”. Mas podemos também mencionar a exposição do Centre Pompidou em Metz “Sublime: The Tremors of the World” (11 de fevereiro a 5 de setembro de 2016), onde estão em jogo questões relacionadas com catástrofes ambientais, todo um mundo natural em colapso. Tendo em conta a candência com que o tema reaparece, é legítimo perguntar: será que *só agora* se pode falar de sublime? Esta reflexão visa, por um lado, sintetizar a evolução do conceito de sublime no pensamento e na filosofia e, por outro, tematizar o modo como foi explorado na produção artística e o papel que parece assumir na arte contemporânea. Ao mesmo tempo que se efetua uma espécie de balanço do passado, procura-se perceber as ramificações do sublime no presente.

1. Breve Revisão Histórica

Etimologicamente, a palavra “sublime” vem do Latim *sublimis* (“alto”, “elevado”), que deriva da preposição *sub* (“sob”) e, segundo algumas fontes, *limen* (limiar, entrada ou soleira de uma porta), enquanto outras referem *limes* (fronteira ou limite).

Na Idade Média, *sublimis* foi convertido no verbo *sublimare* (“eivar”), que os alquimistas empregavam para descrever o processo através do qual as substâncias, expostas a uma fonte de calor, se transformam em gás, para passarem novamente ao estado sólido, depois de arrefecidas. A química moderna ainda se refere à “sublimação” das substâncias,

mas já sem a conotação mística da alquimia, segundo a qual o processo de purificação envolvia uma transmutação para um estado mais elevado da existência.

No século XVII, a redescoberta dos escritos de Pseudo-Longinus, autor anónimo da era romana, infundiu no conceito de sublime as primeiras ressonâncias de algo incompreensível e incomensurável. Segundo Simon Morley, a primeira tradução do trabalho de Longinus, *Du Sublime* (1674), por Nicolas Boileau, desencadeou um renovado interesse pela investigação dos “poderosos efeitos emocionais na arte” (Morley, 2010: 14). No século I, Longinus declarara que a verdadeira nobreza na arte e na vida resultaria do confronto com o ameaçador e o desconhecido, detendo-se nos modos como a criação artística desafia a nossa capacidade de compreensão e nos remete para a admiração e o espanto. Segundo Longinus, o artista sublime seria uma espécie de super-humano, capaz de emergir de uma experiência penosa e ameaçadora e produzir uma arte mais nobre e um estilo mais refinado.

Estas noções, contudo, produzirão diferentes reverberações no século XVIII, numa altura em que se instala uma nova consciência acerca da condição profundamente limitada do homem face ao cosmos. O espírito Romântico e as sombrias experiências de reverência e assombro perante aquilo que poderia ser sentido como absoluto, inapreensível e incontrolável, começavam já a desafiar os equilibrados limites dos sistemas estéticos anteriores. Neste alvoroço conceptual e emocional, o Sublime afigurava-se apto a fornecer uma flexibilidade semântica capaz de satisfazer tais inquietações.

Em *Uma Investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo* (1757), Edmund Burke (1729-1797) situa a questão do sublime na fronteira indecisa de um prazer perverso, entre o medo

e o deleite, perante uma natureza que se apreende como imensa e obscura. Há acontecimentos que, por colocarem o indivíduo sob a ameaça de um perigo extremo, constituem uma espécie de encontro mudo com tudo aquilo que está para além da nossa compreensão e provocam uma excitação desmedida, uma violenta perturbação do espírito. Para Burke, o sublime é esta força irresistível, uma paixão suprema gerada pelo espanto, ou melhor, pela estupefação. “A paixão provocada pelo grande e pelo sublime na natureza, quando tais causas operam de forma mais poderosa, é a estupefação; e a estupefação é esse estado de alma no qual todos os movimentos são suspensos, com algum grau de horror.” (Burke 1757: II, 1, 101)

A inovação estética de Burke propõe um deslocamento assinalável, desviando a atenção do objeto para a experiência. Decorrendo da perturbação de uma ordem estável e da disrupção das coordenadas de tempo e espaço, a experiência sublime prevalece sobre o belo, que é remetido para uma esfera tendencialmente decorativa e interpretado como a auto-contenção perfeita (Bell, 2013). Ao contrário, a experiência sublime, enquanto forma superlativa de emoção, tem o poder de transformar e, como Longinus, Burke vislumbrou nobreza nessa excitação impregnada de terror, como se o desafio colocado por alguma ameaça servisse para fortalecer o ser (Morley, 2010: 15).

Também para Immanuel Kant (1724-1804) (*Crítica da faculdade de julgar*, 1790), esta estupefação “confina com o pavor, o horror e o estremecimento sagrado” (Kant, 1992: 167-168) e irrompe perante o espetáculo sedutor e terrível da natureza, que, “no seu caos ou na sua desordem e devastação mais selvagem e desregrada”, torna “a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante” (Kant, 1992: 140; 158). Todavia, na esteira da mudança de ênfase operada por Burke, Kant não elabora uma concepção material de sublime – como se este emanasse da qualidade intrínseca de um determinado fenómeno natural – mas antes uma concepção subjetiva, que tem na mente a sua sede e se apodera de nós quando a racionalidade entra

em falência e perdemos a capacidade de apreender algo desmedido. E semelhante experiência não pode deixar de ter consequências ao nível da consciência: a nossa incapacidade de formar uma percepção clara e coerente de um acontecimento de especial magnitude, insusceptível de ser dominado, torna-nos conscientes da insuficiência da nossa inteligência e do enorme fosso que separa a experiência em si e o pensamento que temos acerca dela. “Tal experiência permanece, assim, indiscernível, inominável, indecível, indeterminável e irrepresentável” (Morley, 2010: 16). É esta súbita consciência de falha que gera o sentimento do sublime, tal como descrito por Kant. Um sentimento paradoxal, na medida em que a uma frustração se associa uma conquista: o descontentamento produzido pelo reconhecimento da nossa insuficiência é, por assim dizer, indemnizado pelo facto de tais experiências-limite permitirem estabelecer, de forma mais sólida, as nossas competências intelectivas no seu legítimo (ainda que confinado) domínio.

Os contributos para a evolução das concepções modernas de sublime foram diversos. No início do século XIX, Friedrich Schiller – *Sobre o Sublime* (1801) – descrevia o sublime como revelação do demónio que habita o ser humano. Para Friedrich Hegel – *Conferências sobre a Filosofia da Religião* (1827) –, o sublime representava um momento de fusão com o absoluto e era a manifestação concreta do divino no mundo natural. Arthur Schopenhauer – *O Mundo como Vontade e Representação* (1819) – deteve-se sobre a forma como o confronto do ser humano com um temível abismo interior lhe confere uma espécie de grandeza sombria. Friedrich Nietzsche – *O Nascimento da Tragédia* (1872) – conduziu estes argumentos a um total abandono da razão e lançou o verdadeiro sublime individual como a opção consciente de alguém pelo frenesim e pela loucura da intoxicação dionisíaca, em detrimento da ordem e do equilíbrio da racionalidade apolínea. Chegados ao século XX, encontramos reflexos

do sublime na noção de *uncanny* – ou, mais exatamente, *Unheimlich* – proposta por Sigmund Freud, em 1919. Num plano que excede o âmbito filosófico, Freud (2003) apresenta o seu conceito de “sublimação” e defende que a estabilidade psíquica do ego assenta numa supressão de impulsos indesejáveis e memórias traumáticas, transformando-os em formas moralmente e socialmente aceitáveis. O *Unheimlich* ocorre nos encontros do ego com essas forças psicológicas desestabilizadoras, apenas parcialmente reprimidas, e caracteriza-se por um sentimento inquietante, uma espécie de medo originado por algo conhecido e remotamente familiar. Entretanto, encontramos conotações de sublimidade na abordagem psicanalítica de Carl Jung. Através do estudo de textos místicos e alquímicos, Jung explora uma progressão da psique no sentido de uma maior auto-consciência, daquilo que designou como “individuação”. Também Georges Bataille (1988), a propósito de Nietzsche, referiu o registo, nos tradicionais textos místicos, de momentos em que o ser é forçado a permanecer num “intolerável não-conhecimento”, que não tem outra saída que não seja o êxtase. Em 1948, Barnett Newman propõe ativamente uma revisão da tradição estética europeia, demasiado fixada na conceção de belo inventada pelos gregos. No ensaio *The Sublime is Now*, o artista reclama uma nova arte de “emoções absolutas” (Newman, 1990) que consiga alcançar uma nova imagem sublime, livre das obsoletas proposições estéticas do passado. Na sequência de diversas revoluções artísticas, em marcha desde as inovações no campo do sublime evocadas por Newman em 1948, surge, no início dos anos 1980, uma nova interpretação das suas teorias. Em *A Condição Pós-Moderna* (1979), Jean-François Lyotard apresentará uma noção de pós-modernidade marcada pelo colapso das “grandes narrativas” (vide Bell, 2013) totalizantes, fundadas na crença no progresso e nos ideais iluministas de igualdade, liberdade e fraternidade. Tal colapso abalara a todos os níveis os regimes político, cultural e epistemológico, confrontando-os com os seus limites de

operacionalidade. Lyotard encontra na obra de Barnett Newman este potencial de confrontação e, conectando-a com Paul Cézanne (1839-1906), Marcel Duchamp (1887-1968) e Kazimir Malevich (1878-1935), recupera o conceito teorizado por Kant para propor uma arte do sublime que consiste em “apresentar o inapresentável”.

2. Tradição Pictórica — Do Romantismo ao Expressionismo Abstrato

O sublime é um conceito e, enquanto tal, pertence primeiro ao domínio da teoria e da filosofia. Contudo, a prática artística não deixou de assimilá-lo, contestando a perspectiva de Burke segundo a qual a poesia, com a sua sugestiva obscuridade, seria a expressão artística mais capaz de se aproximar do sublime, afetando-nos de uma forma mais profunda do que aquilo que representa, enquanto a pintura, associada ao prazer da imitação, apenas nos poderia afetar pelas imagens que apresenta. Tão ambíguo e irracional quando os sentimentos que procurava descrever, o sublime tornou-se recurso conceptual para os artistas e abriu caminho na arte através da pintura do Romantismo Alemão do século XIX, especialmente nas grandes paisagens de Caspar David Friedrich (1774-1840). Explorando a ideia de que “a natureza é, em si mesma, a substância da religião” (Bell, 2009: 307), encontramos o tremendo sublime nas geologias escarpadas ou na imensidão interminável do mar que povoam as suas pinturas. Por outro lado, as opções de composição intensificam a separação entre o mundo interior – a imaginação do artista – e o mundo exterior que ele tenta apreender. Da mesma forma, Joseph Mallord William Turner (1775-1851) coloca-nos no centro dessa explosão de “energia interior” e no vórtice das inquietações debatidas pelos teóricos do sublime. Julian Bell descreve a *Tempestade de Neve: Aníbal e o Seu Exército Atravessando os Alpes* (1812) como um “espetáculo sublime”, afinado para fazer ressoar a todos os níveis diversas memórias, sugerindo “indubitavelmente que o mundo atravessa uma época

conturbada e que o comum dos mortais (...) estava à mercê de forças vastas e avassaladoras. (...) Foram as energias da imaginação que fizeram avançar a *Tempestade de Neve*, permitindo que os acontecimentos, as montanhas e os ventos dela emergissem.” (Bell, 2009: 310)

Muitos outros pintores procuraram dar expressão visual a esse poder descontrolado que caracteriza o sublime, contestando aquilo que Burke considerava a paralisia da imagem bidimensional. Disto é exemplo o conjúrio de uma força primordial da natureza através da explosão de luz resplandecente, provocando um efeito óptico avassalador, no *Vesúvio em Erupção, com uma Vista sobre as Ilhas na Baía de Nápoles* (1776-80), de Wright of Derby; ou a composição desconcertante e a escala descomunal de *Gordale Scar* (1812-14), de James Ward (1769-1859), que suspende o observador na vertigem da presença de um abismo.

O conceito de sublime parecia ter ficado confinado às fronteiras mais ou menos definidas do romantismo, mas, em meados do século XX, Robert Rosenblum (*O Sublime Abstrato*, 1961) preconiza a ideia de que a essência do sublime se mantém latente no trabalho de artistas como Vicent Van Gogh (1853-1890), Edvard Munch (1863-1944) e Paul Klee (1879-1940), e se expande até aos expressionistas abstratos, que retomam um interesse pelos mais profundos mistérios da existência. Rosenblum descreve um sublime pictórico que se tinha constituído durante dois séculos, como forma de procura do sagrado no secularizado mundo moderno. Mas se a escala desmesurada dos trabalhos se mantém, como estratégia de imersão do espectador, há agora uma síntese no vocabulário, que assume formas mais abstratas e elementares. Contudo, instala-se no observador a mesma sensação de suspensão perante o incomensurável. Diante das pinturas de Clyfford Still (1904-1980), faz notar Rosenblum, movemo-nos fisicamente como um turista pelo Grand Canyon ou numa viagem ao centro da terra.

De repente, uma parede de rocha negra é rasgada por uma fenda de luz incandescente. Estamos perante o sublime dos “objetos informes” e da “imensidão” de que falava Kant. Imensidão que é também convocada em *Terra sobre Azul* (1954) de Mark Rothko (1903-1970). À semelhança de Caspar David Friedrich no seu *Monge ao Pé do Mar* (1809), Rothko coloca-nos no limiar dessa vastidão informe.

O minúsculo monge, em Friedrich, estabelece um pungente contraste entre a infinita imensidão de um Deus panteísta e a infinita pequenez das suas criaturas. Segundo Rosenblum, na linguagem abstrata de Rothko, este pormenor literal – uma ponte de empatia entre o espectador real e a apresentação de uma paisagem transcendente – já não é necessário; nós próprios somos o monge diante do mar, permanecendo silenciosos e contemplativos na presença desta imagem enorme e muda, como se estivéssemos a olhar para um pôr do sol ou uma noite de luar. As camadas horizontais de luz velada em *Terra sobre Azul* parecem ocultar uma remota presença de absoluto, que podemos apenas intuir. Diz Rosenblum que estes vazios incandescentes e infinitos nos transportam para a esfera do sublime, de uma tal forma que apenas nos podemos deixar absorver pela sua profundidade irradiante, submetendo-nos a ela num puro ato de fé.

Rosenblum reconhece também nos trabalhos de Jackson Pollock (1912-1956) o turbilhão sublime das forças primordiais representadas nas paisagens de Turner ou de John Martin (1779-1854). Na linguagem metafórica da abstração de Pollock, somos mergulhados na fúria divina, como em Turner e Martin, de tal forma que a nossa mente é incapaz de qualquer sentido de orientação. Barnett Newman (1905-1970) é apresentado por Rosenblum como o quarto mestre do sublime abstrato. Trabalhos como *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) conseguem um resultado desconcertantemente complexo, através de um

vocabulário reduzido ao elementar – uma cor e uma divisão estrutural –, e reportam-nos ao vazio, simultaneamente atemorizante e estimulante, que caracteriza as paisagens da tundra ártica. Robert Rosenblum salienta ainda que a imersão neste novo conceito de espaço, criado por superfícies de luz e cor, não podia ser suscitada apenas por necessidades formais, mas também por imposições emocionais que, no contexto das ansiedades da era nuclear, subitamente pareciam corresponder à tradição romântica do irracional e do temível, assim como ao seu vocabulário de energias ilimitadas e espaços infinitos. Estes artistas procuravam uma espécie de mito privado que pudesse corporizar o poder sublime do transcendente.

3. O Sublime na Arte Contemporânea

No artigo *Contemporary Art and the Sublime*, Julian Bell começa por abordar a questão do sublime enquanto artista e autor de uma obra que tem sido frequentemente associada à tradição deste conceito – *Darvaza* (2010), a representação da cratera ardente que visitou no deserto de Karakum. Julian Bell fala-nos das suas opções de composição e das técnicas para a representação de tal cena apocalíptica e reconhece ter tocado uma espécie de alteridade – “algo não completamente voluntário e humano” (Bell, 2013). A escala descomunal da cratera, como que procurando engolir o espectador num “abraço escaldante”, presta-se ao objectivo do artista: criar um impacto contundente. Aqui é introduzida a ideia de que o espetáculo pode estar associado à criação do sublime. O próprio Turner prestava-se a esse papel na Royal Academy, provocando os concorrentes com a encenação dos últimos retoques nas suas magníficas cenas marítimas, às quais atribuíam títulos que denotavam uma suposta condição de testemunha ocular. Mas se a escala sempre caracterizou a pintura sublime, na arte contemporânea ela atinge proporções cada vez mais esmagadoras, como se movida pela intenção opressiva de constranger o observador (ou participante). Na obra *A Matéria do Tempo* (2005) [Richard Serra (n.1939)],

somos levados literalmente para dentro de uma grande e intimidante *coisa outra* que se desdobra continuamente, diz Julian Bell, enquanto a instalação *Marsyas* (2002) [Anish Kapoor (n.1954)] lembrava bocas gigantes, capazes de engolir tudo à sua volta. Mais uma vez, o sublime irrompe aqui, entre o medo e a vertigem, na confrontação do espectador com a sua própria escala diminuta. Confrontação face ao planeta, na marcha imparável de destruição que lhe tem sido imposta pela ação humana. Face à abstração suprema que é o capitalismo global, uma realidade que verdadeiramente se pode tornar objeto do nosso medo, nas palavras do crítico de arte americano Thomas McEvelley (*vide* Bell, 2013). Face a uma nova espécie de mito, que transporta as primitivas noções de Bem e de Mal, ainda que sem as implicações da crença religiosa. Algo que abrange as questões morais envolvidas nas grandes catástrofes humanas, abordadas por artistas como Anselm Kiefer (n.1945). Em última instância, face à imensidão inapreensível do Universo. Eis alguns dos *topoi* que fornecem matéria combustível ao sublime contemporâneo e que tocam as noções de horror e estupefação tematizadas por Burke, ao mesmo tempo que possuem um sentido de urgência que nos altera profundamente. Em última análise, “o sublime contemporâneo é fundamentalmente sobre o *imane*nte *transcendente*, sobre a experiência transformadora que é entendida como acontecendo no aqui e agora.” (Morley, 2010: 18)

Conclusões

Simon Morley diagnostica uma contradição irresolvida na conceção dominante no pensamento contemporâneo, segundo a qual os valores culturais são algo socialmente construído, mais do que o resultado de uma essência intemporal (uma conceção fundada nas teorias marxistas, psicanalíticas e feministas que dominaram os discursos sobre arte nos anos 1970 e 1980). Mesmo que, sob o influxo da secularização, tenhamos deixado de reconhecer uma essência eterna dos valores,

sentimos que a nossa vida é secretamente movida por forças que estão para lá do nosso controlo e que determinam formas de pensamento e de representação.

É precisamente aqui, advoga Morley, que reside a importância do conceito de sublime nas discussões contemporâneas sobre arte. “O sublime define o momento em que o pensamento chega a um limite e nos defrontamos com aquilo que é *outro*. Como consequência, os discursos sobre o sublime apresentam mais questões do que respostas.” (Morley, 2010: 18) Neste excursão, ponderámos caminhos que a arte contemporânea tem percorrido, alcançando resultados que Edmund Burke poderia ter reconhecido como participando do domínio do sublime. E sinalizámos determinados tópicos que podem estar aí implicados. Julian Bell refere-se à arte contemporânea como um “saco” gigante, um “massivo covil cultural” (Bell, 2013). De tal forma que, adianta, quando falamos de sublime contemporâneo, estamos genericamente a falar da forma como os artistas têm tentado preencher esse “saco” com problemáticas e objetos descomuns. Mesmo que a noção de sublime nem sempre seja para os criadores uma motivação objetiva e emirja mais frequentemente nos mecanismos curatoriais e nos discursos da crítica de arte.

Segundo Simon Morley, o sublime é uma experiência que conheceu diversos contextos ao longo do tempo e pode servir muitos interesses. Cabe-nos, no momento presente, decidir o que ele reserva para o futuro. Em 1948, Barnett Newman afirmou: “O sublime é agora.” Mais de meio século transcorrido, a máxima parece manter-se válida.

Referências Bibliográficas

- Bataille**, Georges [1943] (1988): *Inner Experience*, State University of New York Press, Nova Iorque
- Bell**, Julian (2009) *Espelho do Mundo – Uma Nova História da Arte*, Orfeu Negro, Lisboa.
- (2013): *Contemporary Art and the Sublime*, in Nigel

Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>,

- Burke**, Edmund [1757] (1998) *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, (Org. David Womersley, Penguin Books, Londres.
- Freud**, Sigmund [1919] (2003): *The Uncanny*, Penguin Books, Londres
- Kant**, Immanuel [1790] (1992) *Crítica da Faculdade de Juízo*, Trad. António Marques, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Morley**, Simon (ed.) (2010) *The Sublime*, Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres.
- Newman**, Barnett (1990) "The Sublime is Now", in *Barnett Newman: Select Writings and Interviews*. John P. O'Neill (ed.), Berkeley e Los Angeles: University of California Press, pp. 171-173.
- Rosenblum**, Robert (2003) "The Abstract Sublime", in *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. Ellen Landau (ed.), New Haven e Londres: Yale University Press. pp. 273-8.

Sobre a autora

Abigail Ascenso, Maceira-Liz, 1979. É licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, onde frequentou cursos práticos de pintura e de ilustração e presentemente se encontra a realizar o mestrado em Pintura. Ilustrou livros de Ana Luísa Amaral, Jean-Pierre Sarrazac, José Viale Moutinho, Luísa Ducla Soares, D. Manuel Clemente, Maria Teresa Maia Gonzalez, Matilde Rosa Araújo, entre outros. Destaque-se *Bíblia – A Mais Fascinante História*, com textos de Sílvia Zanconato, publicada simultaneamente em Portugal, Itália e Brasil (Paulinas, 2014). Desde 2005, vem realizando exposições individuais de ilustração e, desde 2012, tem participado em exposições colectivas de Pintura.



Anish Kapoor, *Marsyas* 2002. PVC e aço. Dimensão variável.
© Anish Kapoor.

Do Sopro para o Caule – ou como Trazer as Acções para as Imagens

Tiago Madaleno

Este artigo reflecte, através da prática, sobre um conceito de performatividade para as imagens: como contornar uma dimensão constatativa, contemplativa, cristalizada, aproximando-as de um conceito de ação e de fragmento dinâmico; Através da minha exposição *Do Sopro para o Caule* (2016) no Lugar do Desenho, em Gondomar, apresenta-se uma abordagem multimodal, que repensa as imagens enquanto experiência medial, como um processo de acumulação de experiências. Pondera-se o potencial interventivo das imagens na criação e manutenção de um evento performativo – evocando o rumor e o fragmento – assim como o papel da montagem, como ferramenta de revitalização e alargamento de possibilidades exploratórias.

Palavras-chave

Pintura, Performance, Visualidade mediada, Rumor calculado, Montagem

1.

Em *Meditações sobre um cavalo de brincar* (1963), E. H. Gombrich propôs que a origem da representação poderia estar enraizada numa ideia de substituto. Mais que imitação ou problema de semelhança (imagem = realidade) representar equivaleria a uma projecção de determinadas características num objecto/imagem com o intuito de cumprir uma dada acção. Tal como a criança imagina um cavalo no cabo de vassoura para poder cavalgar ou o polegar se transforma num peito para poder ser sugado, Gombrich refere-se a este impulso como uma necessidade biológica da representação. Representar corresponderia à capacidade que o objecto possui para receber esse gesto e à vontade existente em cumpri-lo.

Motivado pela tentativa de evitar uma relação ilustrativa com a produção de imagens, de contornar

um discurso constativo (Phelan, 1998) — que somente descreve um dado fenómeno ou confirma o evento que lhe deu origem — o projecto procurou repensar possibilidades para a Pintura ao aproximar as imagens de dinâmicas accionais — tornando-as não só registos de um gesto, mas elementos munidos de um potencial performativo em si mesmas.

O projecto advém da tentativa de responder a três perguntas: 1) como tornar a presença do gesto, do meio, dos processos utilizados na construção da imagem, parte essencial para a compreensão da mesma - como “tornar os verbos visíveis”? (Tuft, 1997 cit. por Almeida, 2013, p. 73) Como escapar a uma ideia de imagem final, única e irrepitível? Como evitar uma relação ilustrativa com a produção de imagens, encontrando “ (...) uma resposta que já não é contemplativa, mas acional” (Almeida, 2013, p. 72)?

Para considerar estes pontos da investigação recorro à exposição individual *Do Sopro para o Caule* (2016), que realizei no Lugar do Desenho, em Gondomar, e problematizo as suas abordagens e métodos, assim como as respostas sustentadas pelos trabalhos apresentados.

2.

Tendo em vista esta associação das imagens a uma dimensão performativa, dois pontos de partida motivaram a produção de trabalho para esta exposição: por um lado, a criação de um vínculo à instrumentalização — tentativa de ligação entre imagens e gestos através do estipular de funções, do comprometimento com procedimentos específicos; por outro lado, a criação de um campo da visualidade mediada (Weibel, 2010), como método para o desenvolvimento de um elo relacional entre imagens e meios: que permitisse reflectir sobre a sua importância na elaboração de um contexto visual.

Mas também; que analisasse o papel determinante dos meios na construção e recepção de uma imagem; que considerasse os seus processos e características como estratégias pictóricas com um potencial simbólico e narrativo. Ou seja, ter em conta a experiência das imagens como uma experiência medial (Belting, 2014).

Recorrendo a uma abordagem multimodal, que promove a coabitação no mesmo espaço de imagens de teor protocolar/especulativo, apresentam-se desenhos, pinturas, fotografias, objectos e textos, que exploram uma narrativa em torno da construção de um dispositivo que permite coincidir o crescimento do caule de um girassol com o gesto de soprar.

Esta abordagem procura pensar neste espaço que Weibel designa de *Immedia*¹ (2010): uma espécie de imagem em estado líquido, que não prima pela materialização numa forma única, mas pela migração e contágio entre múltiplos meios. Trabalha-se uma ideia de imagem-entre (Weibel, 2010) em que esta vai sendo descrita de diversas formas pelos meios por onde vai passando, ampliando as suas possibilidades simbólicas e pictóricas consoante os diversos contributos. As imagens como que assumem um carácter de ‘reminiscência’ (Belting, 2014, p. 65) reverberando as características deixadas pelos meios onde ‘estiveram’, permitindo a observação dessas transformações, e reflectindo criticamente sobre os processos utilizados. Ver uma imagem corresponde ao movimento de acumulação de experiências².

¹ É possível encontrar paralelos entre esta ideia e a forma como Rancière (2007, p. 88) encara o conceito de meio: não como expressão de uma técnica específica ou um material, mas como um espaço de conversão, um local de equivalência e articulação entre diferentes maneiras de fazer e de conferir visibilidade - um local que “ (...) antecipa as defigurações visuais que ainda estão por vir.” Como notara Weibel (2010, p. 62) “serve para reforçar o jogo livre entre meios e códigos.”

² Peter Weibel (2010, p. 50) numa análise à Pintura da década de 90 reflecte preocupações semelhantes: “Como criar uma perspectiva própria de uma imagem individual se esta está invariavelmente

Evitando uma conclusão, a fixação numa só imagem, adopta-se uma postura de constante revisão, em que cada repetição, cada reformulação, cada proposta apresentada por um meio diferente, cada tentativa de compreender o gesto de uma outra forma, desencadeia um novo potencial exploratório:

“ (...) cada ensaio concluído abria possibilidade de um novo ensaio, uma nova iteração (...) e a sua presença poderia constantemente ir mudando (...) ” (Ferguson, 2008, p. 12).

O trabalho apresentado nesta exposição decorre da tentativa de perceber como realizar um gesto, sem nunca o cumprir verdadeiramente. Recorre à repetição, ao ensaio permanente – *rehearsal* (Ferguson, 2008) como estratégia paradoxal: por um lado, deposita a tentativa de confirmação do gesto não na sua realização mas na insistência de produção de material que o documente – relatos, vestígios, imagens, ... - definindo-o como um evento, uma performance. Procura-se “que as palavras repetidas se transformem em falas performativas (...)” (Phelan, 1998, p. 176). Por outro lado, a constante repetição, a circulação das mesmas imagens por diferentes meios e as diferentes propostas que estes vão fazendo, vão gerando novas possibilidades de construção, novas imagens, instrumentos e histórias, atribuindo ao evento uma dimensão fabulística, indefinida, não totalmente apreensível, que o aproxima do rumor. Nesse sentido, registam-se dois movimentos constantes: um movimento revisionista, de apreensão do que ‘supostamente’ foi o evento, de tentativa de o descrever

dissolvida, deslizando numa série de outras imagens?” Já que “ (...) a base de uma imagem é em si mesma uma imagem (...) ” (Ibidem, p. 51), já que estas não surgem provenientes de uma relação com a natureza, mas em diálogo com demais imagens anteriores, é necessário assinalar a importância deste campo da visualidade mediada (Weibel, 2010) valorizando a importância da mediação no processo de recepção e construção das imagens.

“melhor” e um movimento de expansão assente no desvio, nas suas possibilidades interpretativas.

Tendo esta dinâmica de trabalho como estratégia considerem-se três propostas presentes na exposição:

(1) A criação de objectos com o intuito de cumprir uma acção específica. Objectos definidos pelo gesto que produzem, que deixam vestígios desse gesto e que possibilitam ao espectador através da percepção de quais os objectivos e intenções subjacentes, desencadear uma representação mental da acção neles contida (Almeida, 2013). Estipulando dessa forma, quer através do uso, quer da projecção, uma relação de comprometimento com o performativo (Stiles, 1998). O que Kristine Stiles (1998) denominou de comissura – a cadeia de relações que os objectos estabelecem com as acções que protagonizaram e de onde o seu significado advém, e que permitem ao espectador a reconstituição desse momento performativo originário.

Tome-se como exemplo, o momento proposto pelo trabalho *Estudo* (2015) que dá o mote ao projecto: posicionado entre uma instrução ilustrada, que recorda os livros escolares de ciências naturais, e os desenhos resultantes da execução da acção, encontra-se uma mala, com um sistema de alavancas que permite a deslocação e posicionamento de um bocal que convida à execução do gesto de soprar para uma folha de papel vertical.

O trabalho desenvolve-se segundo dois momentos diferentes: num primeiro, como forma de pensar através de verbos, recorre-se a uma transferência-de-uso (Almeida, 2008): a descontextualização da aplicação comum de um gesto (neste caso o gesto de soprar) como forma de potenciar o alargamento do campo semântico dessa acção, como um incentivo à hipercodificação. O gesto de soprar/respirar coincide com um movimento de nascer/crescer; aparece não apenas como a presença do corpo enquanto traço, mas também como elemento de comunhão com o natural, invocando os rituais da pintura oriental. Ao mesmo

tempo, estes procedimentos instituem uma espécie de narrativa para o olhar, as imagens advêm do comprometimento com o procedimento previamente instituído – 1) construir um dispositivo para cumprir uma acção, 2) realizar a acção, 3) resultado: a imagem – e necessitam, para ser compreendidas, do revisitamento mental de todos estes passos.

Num segundo momento pretendia-se problematizar a percepção temporal do gesto através do momento de apresentação. Ao invés de reproduzir o evento, opta-se por reconstruí-lo através dos diversos momentos que o compõem – a antevisão do gesto através da simulação na instrução; a sua presença enquanto objecto/instrumento que permite o gesto, e o momento posterior ao gesto, através das imagens resultantes da acção. Ao não ser visível a acção em tempo real, ao recorrer à simulação de um “rasto” do evento, alimenta-se uma sensação de indefinição da performance, abrindo o potencial para o campo especulativo. Considera-se a criação de um contexto visual, espécie de diorama, para problematizar a percepção de uma acção, os diferentes tempos que possui e as suas possibilidades de expansão enquanto imagem.

O trabalho torna-se um “espaço virtual de realização” (Almeida, 2013, p. 81), em que se estabelece uma relação de compromisso com o espectador, através do convite à repetição mental daquele gesto presente nas imagens. A performance surge condensada, enquanto jogo de linguagem, sempre que o espectador a revise mentalmente³, ultrapassando noções de espaço ou de tempo em que supostamente havia sido realizada.

³ O trabalho invoca como exemplos “Jump into the void” (1960) de Yves Klein (1928-1962), a série de fotografias “Connotations Performance Images 1994-1998” (1998) de Hayley Newman (n.1969), ou “3 action” (1965) de Rudolf Schwarzkogler” (1940-1969) que produzem a encenação de performances através de “falsos documentos” como estratégia para problematizar a importância da mediação na percepção e memória de um gesto. Partindo de

(2) A exploração de imagens cujos processos de produção, cujos meios utilizados, dialogam com o seu conteúdo. Como dissera Hans Belting (2014, p. 23):

“O conceito de imagem só pode enriquecer-se se falarmos de imagem e meio como as duas faces da mesma moeda, que são impossíveis de separar, embora estejam separadas pelo olhar e signifiquem coisas diferentes.”

Tome-se como exemplo, a série fotográfica presente na exposição *Sete registos solares* (2016): após o estudo do crescimento de um caule de girassol (que envolveu medições, produção de desenhos e fotografias, apelando a uma organização pseudocientífica do conhecimento), produziu-se uma série de maquetas de madeira que pretendiam sintetizar sete momentos-chave desse crescimento em sete modelos replicáveis, constantes. Estas maquetas viriam a ser posteriormente colocadas ao sol, juntamente com papel fotográfico, deixando que a incidência de luz e a rotação solar queimassem a imagem sobre o papel, dotando-a de uma particularidade que até então somente existia no objecto de estudo – o seu movimento, a sua necessidade de luz como alimento, a presença de um comportamento biológico.

A ideia para o trabalho consiste em tentar tirar partido das características associadas a um meio como a fotografia, desde logo, a sua correspondência com a realidade – o facto de ser “... fisicamente forçad[a] a corresponder ponto por ponto com a natureza” (Peirce, 1955 cit. por Krauss, 1977, p. 63), esta garantia de um “documento de inegável veracidade” (Krauss, 1977, p. 59) - como estratégia para dotar a representação dessa mesma organicidade natural.

Benveniste, Paulo Luís Almeida (2008, p. 39) refere que “o performativo emerge como um enunciado que não se caracteriza pelo resultado obtido, mas pelas condições da sua enunciação”.

As imagens surgem como “a manifestação física de uma causa” (Ibidem); ao invés de serem entendidas como signo produzidos por um corpo exterior, elas apresentam-se como traço, vestígio de um movimento: “... há uma alteração fundamental na natureza do signo. O movimento deixa de funcionar simbolicamente e passa a assumir-se como índice” (Ibidem). Neste sentido, a fotografia aparece como o elemento que determina a forma como a imagem deve ser vista: através da ilusão de correspondência entre real e representação, entre significante e significado, explora-se a sua ligação ontológica à realidade para dotar aquela imagem de características dessa mesma realidade; para que possa ser tida como um bocado do real ao invés de uma representação.

Outro exemplo desta exploração das possibilidades concedidas pelo meio é possível encontrar numa das fotografias presentes na exposição: o registo do momento mais inicial do crescimento da planta. Ao colocá-la na parede sem qualquer fixador fotográfico, permitindo que a incidência de luz fosse progressivamente queimando o papel, a imagem ia-se alterando, crescendo no papel, produzindo novas formas e movimentos até ser consumida no mesmo tom escuro amarelo que determinava o seu fim – a sua impossibilidade de visualização.

O suporte promovia progressivamente o apagamento do traço, determinando um período de durabilidade para a imagem. Desta forma, se relevava a não neutralidade dos meios, o seu contributo simbólico e narrativo, a sua influência na produção, e recepção das imagens.

(3) A exploração de processos de montagem e a possibilidade da “terceira imagem”.

Através da revisão, da crítica ao momento anterior, da alteração do contexto de aplicação das imagens, experimentava-se a reformulação narrativa, o

alargamento das possibilidades do que fora ou poderia ter sido aquele evento. Esta era uma forma de evitar o seu congelamento numa estrutura/imagem final, única, assinalando a necessidade de novas possibilidades de imagens.

Utilizando um atlas no centro da sala, composto por fotografias, pinturas, desenhos e textos reflectia-se sobre a forma como as imagens eram organizadas, como se relacionavam, como davam acesso à narrativa, como definiam novos contextos visuais. Pensava-se o problema da montagem: a “ (...) capacidade de interligar as imagens para além das suas simples relações de causalidade” (Didi-Huberman, 2013, p. 244). Através da analogia, do contágio, do quebrar com o tempo narrativo sequencial, problematizava-se a justaposição de duas imagens provenientes de contextos distintos como forma de chegar a uma “terceira imagem⁴”. Como propusera Panterburg, quando recorre ao pensamento de Engell, trata-se de explodir as cadeias de causa e efeito entre as imagens e de assegurar “que essas duas imagens permitam a inserção de uma diferente terceira imagem entre elas” (Engell, 2003 cit. por Panterburg, 2015, p. 84). Trata-se de uma estratégia para a heterogeneidade.

Explorava-se o que Rancière (2007) denominou como o terceiro poder das imagens - a sua capacidade combinatória enquanto signo, “ (...) aberta à combinação com qualquer elemento de uma sequência distinta para compor uma nova frase-imagem até ao infinito” (p. 31).

Tome-se como exemplo quando esta necessidade de encontrar relações de coincidência entre o corpo e a planta conduziu à elaboração de uma narrativa paralela em que, partindo das mesmas maquetas que permitiam

⁴ Este conceito de “terceira imagem” provém de uma análise de Godard (1972), influenciada pelo cinema de Eisenstein e Vertov, à ferramenta da montagem. (cf. Panterburg, 2015).

produzir o desenho através do gesto de soprar, ou os registos fotográficos com luz solar, se tentavam encontrar mapas para a definição de percursos, para a desconstrução de cidades. Procurava-se romper com o pensamento funcionalista, em que é a função que estipula a forma, pensamento que guiou parte do trabalho até então produzido, para pensar como poderia um objecto/forma/imagem permitir a coincidência de outras funções, outras intenções e narrativas, através da sua aplicação em contextos diferentes.

Neste gesto de apresentação/disposição proposto pelo atlas estaria contido o potencial de renovação, capaz de transformar o conteúdo do evento: substituiria a sua ligação ontológica ao gesto original pelo convite à associação, pela abertura à multiplicidade de sentidos e implicaria com o papel performativo do espectador, não o limitando à reconstituição do evento, convidando-o ao exercício especulativo.

Propunha-se ao espectador a elaboração do seu próprio ensaio (Didi-Huberman, 2013), a associação livre como ferramenta para voltar a ver, de outra maneira, mas também como forma de evitar qualquer concretização para aquelas imagens-histórias – o atlas como a “ (...) inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda” (Ibidem, p. 13) Através da produção constante de múltiplos enredos, através da repetição especulativa, ultrapassa-se qualquer linearidade narrativa e aquele evento pode crescer transformando-se em múltiplos novos gestos e imagens.

Neste sentido, a montagem convida à participação colectiva na construção ficcional dos eventos; melhor, convida à partilha da experiência subjectiva e interpretativa de ver uma performance, assinalando o evento como um conjunto ramificado de interpretações possíveis, conjuntos de montagens. Desta forma, o evento poderia ser tido não somente como aquilo que

aconteceu, mas como aquilo que se desejava que pudesse ter acontecido. (cf. Pinto, 2009)
O comprometimento que a realização das imagens estabelece com a forma como determinado gesto será visto, a forma como são apresentadas, ou desconstruídas e reorganizadas através da montagem acaba por constituir uma reflexão sobre a preservação da memória desse gesto, sob a forma de um evento. Nesse sentido, o trabalho desenvolve-se segundo dois movimentos contraditórios – um movimento de definição – onde se procura construir uma imagem através dos sucessivos gestos propostos pelos meios; e um segundo movimento, de desfoque, onde assenta o potencial de descoberta proposto pela combinação, pela montagem – a possibilidade de novas narrativas, de novas imagens e sentidos que vão crescendo a partir do mesmo centro.

3.

Allan Kaprow (1927-2006), no texto *Happenings are dead: Long live the Happenings!* (1966) sugeria uma tentativa de diluição entre o quotidiano e performativo, entre o performer e a audiência como forma de permitir que o real de todos os dias pudesse ser invadido por uma potência metafórica (Idem, 1986): propunha a especulação como compromisso.

Através do conceito de rumor calculado, Kaprow estipulava uma série de directrizes que guiassem os acontecimentos performativos – a não presença de público, a utilização dos mesmos gestos do quotidiano, dos mesmos materiais, dos mesmos espaços... (Idem, 1966) – de maneira a que, não sendo perceptível onde termina o real e começa o performativo, o espectador pudesse sentir-se impelido a interagir com aquelas imagens/gestos. O rumor invocaria no público uma exigência emancipatória que o levaria utilizando o relato, a descrição, a documentação, à permanência e/ou reinvenção do evento.

Mais que pela sua verificação real — afinal ninguém poderia presenciar o evento enquanto espectador — a existência do acontecimento resultaria de um problema de negociação, o rumor sedimentar-se-ia através da forma como seria descrito, integrando-se como uma fábula no quotidiano:

“Quem esteve presente naquele evento?
Poderá tornar-se como os monstros marinhos
do passado ou os discos voadores de ontem.
Eu não me deveria importar, assim que o
mito continue a crescer por si próprio, sem
referência a nada em particular (...)”
(Ibidem, p. 59).

O evento só existiria conquanto estivesse a ser documentado, enquanto permanecesse rumor. Este vincula-se à circulação, à possibilidade do recorte, à manipulação, ao testemunho: “cada reprodução é um novo acto” (Phelan, 1998, p. 175).

Ao tentar confirmar a existência de um gesto não através da sua realização, mas da insistência na produção de imagens, vestígios que se tornam material documental, a exposição do *Sopro para o Caule* (2016) invoca uma estratégia semelhante para equacionar um potencial performativo para as imagens, que inclua uma relação mais estreita entre as imagens e os processos/meios utilizados para a produzir.

Por um lado, o gesto vai crescendo consoante as respostas sugeridas pela experiência medial: o evento constrói-se, como uma metamorfose, onde se vai acompanhando os contributos que cada meio vai propondo para a descrição do evento. Este surge como uma espécie de tradução contínua. Neste sentido, problematiza-se o meio como um agente que despoleta a memória.

Ao invocar outros meios que não a fotografia ou o vídeo para apresentar/construir um evento assinala-se a

importância da mediação na construção de uma imagem, evidenciando o papel crítico e participativo do testemunho enquanto agente produtor de sentido. Analisa-se a capacidade que uma abordagem multimodal, a exploração de um nomadismo para as imagens (Belting, 2014) possui na construção de contextos visuais, na definição do conteúdo simbólico e pictórico das imagens, assim como no alargamento das suas possibilidades performativas – enquanto imagem e enquanto gesto.

Por outro lado, esta tentativa de tornar as imagens líquidas, mais passíveis de serem transformadas, menos finais, únicas ou irrepetíveis, mais inseridas num elo de dependência com as acções, procurava ponderar o seu potencial interventivo no real: imagens não só como ferramenta de registo de um gesto, mas como elementos munidos de um potencial performativo em si mesmo.

Neste sentido, aproxima-se a sua produção do campo da oralidade, das fábulas, da fala, em que as imagens, enquanto histórias, se apresentam como latência (Ramos, 2014) passíveis de serem modificadas por outros contributos, por outras interpretações desviantes⁵. Invoca-se uma espécie de narrador primordial, em que o portador da voz “toma para si a função de mediador de um desejo de verdade” (Ramos, p. 144), mas, que simultaneamente deposita esse desejo no convite à partilha, esperando que as histórias cresçam para além do autor que as disse, que integrem um colectivo. Tal como no rumor calculado assinala-se

⁵ Walter Benjamin (1994) ao abordar a capacidade de metamorfose das narrativas orais associadas às sociedades artesanais faz uma analogia entre o narrador e o oleiro: tal como o oleiro deixa as suas impressões digitais no barro que molda, o narrador também imprime a sua marca na sua história. Benjamin pretendia destacar que, mais importante que a pureza, verdade da narração, a narrativa oral vive das diferenças deixadas pelos diversos narradores que a constroem. “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (Benjamin, 1994 cit. por Ramos, 2014, p. 148).

uma tentativa de democratização do processo de construção histórica⁶: estes relatos, registos, documentos tornam possível a inscrição e partilha destas histórias, por mais fantasiosas que sejam, como alargamento das possibilidades do que pode ser a realidade. Como propôs Pinto (2009, p. 8), ao disseminar a escrita da história, o documento torna-se não numa prova irrefutável de que algo aconteceu, mas num suplemento para o real, algo que intervém e procura ser substituto do que aconteceu.

Partindo deste pressuposto proposto pelo rumor calculado - de que a construção de um evento e a sua manutenção assentam na repetição, no seu ensaio permanente, na sua constante reposição no real - procura-se problematizar o documento como um gesto, a possibilidade do processo de produção de imagens conduzir a uma performance contínua.

Referências Bibliográficas

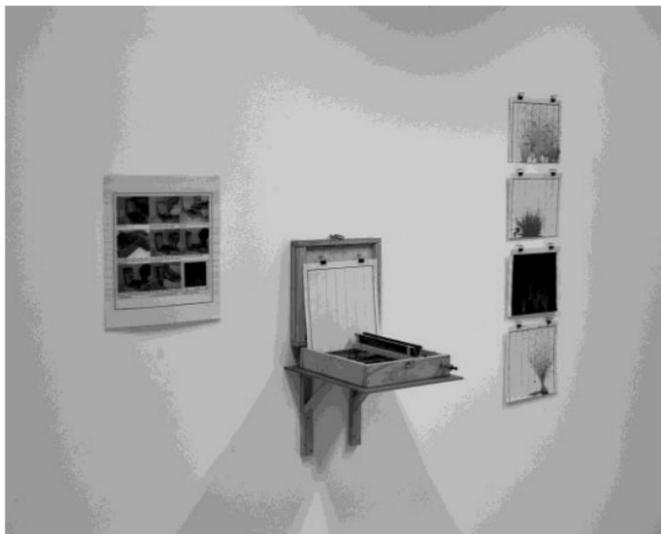
- Almeida**, Paulo Luís Ferreira de, (2008) *A dimensão performativa da prática pictórica: análise dos mecanismos de transferência de uso entre distintos campos performativos*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.
- , (2013) “Desenho Protocolar. Inscrevendo a ação, a partir de Gunter Brus”, in *PSIAX*, Nº2 (Série II), p. 71-87, Porto, FBAUP/i2ADS, FAUP, EAUM.
- Belting**, Hans, (2014) *Antropologia da Imagem*, Lisboa, Kkym.
- Didi-Huberman**, Georges, (2013) *Atlas ou a Gaia ciência inquieta*, Lisboa, Kkym.
- Ferguson**, Russell, (2008) *Politics of Rehearsal – Francis Alys*, Steidl, Hammer Museum.
- Gombrich**, E.H., (1988) *Meditaciones sobre un caballo de juguete – y otros ensayos sobre la teoria del arte*, Madrid, Editorial Debate.

⁶ A propósito da relação entre documento e ficção e do seu papel na democratização do processo de construção histórica consultar o texto de Jacques Le Goff, “História e Memória” (1990). Não sendo o foco desta investigação, o conceito de Documento-Monumento proposto nesse texto pode ser uma mais-valia para expandir este conceito de rumor calculado.

- Kaprow**, Allan, (1966 [1996]) “Happenings are dead: Long live the Happenings!”, in *Essays on the Blurring of Art and Life*, (pp. 59- 65), Berkeley e LA, Univ. of California Press.
- , (1986 [1996]) “Art which can’t be art”, !”, in *Essays on the Blurring of Art and Life*, (pp. 219-222) Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Krauss**, Rosalind, (1977) “Notes on the Index: Seventies Art in America Part 1” in *October*, Vol. 3, (pp. 68-81), MIT Press.
- , (1977) “Notes on the Index: Seventies Art in America Part 2” in *October*, Vol. 4, (pp. 58-67), MIT Press.
- Pantenburg**, Volker, (2015) *Farocki/Godard: Film as theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press B.V.
- Pinto**, Aline Magalhães, (2009) “A história transborda - sobre a noção de suplemento em J. Derrida”, in *Anais do 3º. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?*, Ouro Preto: Edufop, http://www.seminariodehistoria.ufop.br/t/aline_magalhaes_pinto.pdf [acedido a 17/12/2015].
- Phelan**, Peggy, (1998) “A Ontologia da Performance – representação sem produção”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 24, (pp. 171-191), Lisboa, Edições Cosmos.
- Ramos**, Danielle, (2014) “Oralidade, Narrativa e mito: uma proposta de leitura dialógica”, in *Linguagem em (Re)vista*, (pp. 142-161), Ano 09, nº 17-18, Niterói, http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/17_18/09.pdf [acedido a 21/05/2016]
- Rancière**, Jacques, (2007) *The Future of the Image*, London, New York, Verso.
- Stiles**, Kristina, (1998) “Uncorrupted Joy: International art Actions”, in Schimmel, Paul (eds), *Out of Actions: between Performance and the Object, 1949-1979*, (pp. 227-329), Los Angeles: MOCA/Thames & Hudson.
- Weibel**, Peter, (2010) “Pittura/Immedia - Painting in the Nineties between mediated visuality and visuality in context”, in Peterson, Anne Ring, et al (eds), *Contemporary painting in context*, (pp. 43-64), Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.

Sobre o autor

Tiago Madaleno nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1992, onde vive e trabalha. Concluiu, em 2016, o Mestrado em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto com o trabalho *Clepsidra – Imagem, Documento e Acção*. O seu trabalho desenvolve-se através da construção de ficções, invocando uma abordagem multimodal, em que imagens vão dialogando através das soluções propostas por diferentes meios, como forma de se expandirem e potenciarem. Procura reflectir sobre a dimensão especulativa da memória, de carácter narrativo e suplementar, como estratégia simultânea de manutenção e revitalização do conteúdo do documento.



Estudo (2015-2016). Dimensão variável. Vista da exposição "Do Sopro para o Caule" (2016) no Lugar do Desenho, em Gondomar. © Tiago Madaleno.

A Pintura Enquanto Meio de Relação com o Natural — Paisagem

Joana Patrão

O presente artigo surge no contexto de uma investigação artística, propondo o estudo da Paisagem através da Pintura. Adopta-se uma abordagem fenomenológica, baseada em Merleau-Ponty — considera-se a experiência implicada no mundo como fundamental para a prática da pintura.

Os trabalhos discutidos dividem-se em duas propostas: pintura-acontecimento; pintura-incorporação. Resultado de diferentes níveis de envolvimento com a natureza, descrevem-se os seus processos, inserindo-os num modo de investigação mutável, que encontra no Mar o motivo de análise e origem de uma fluidez criativa. Por fim, a pintura surge como possibilidade relacional, questionando-se o seu potencial de repensar relações instituídas com a Natureza.

Palavras-chave

Pintura, Paisagem, Natureza, Fenomenologia, Processo

“...filosofia que está por se fazer, a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas **no instante em que a sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ‘pensa na pintura’**”.

(Merleau-Ponty, 1964, p.60)

[ênfase nosso]

Em *L'œil et l'esprit* (1964), Maurice Merleau-Ponty, introduz um peculiar tipo de filosofia — que não se formula em palavras, mas que é capaz de ser trabalhada numa dimensão experiencial, passível de se revelar através da pintura. Para compreender este tipo de formulação, torna-se importante evocar uma base fenomenológica, na qual a ideia de pensamento/visão cartesiana, a separação mente-corpo, é refutada.

Através do entendimento da visão como um ato “que se faz do meio das coisas” (Merleau-Ponty, 1964, p.19), o pensamento assume-se como resultado de um corpo implicado no mundo, dentro dele, afetado por ele e não como produto de um reservatório de uma mente distanciada. Este envolvimento estende-se à conceção de pintura, já que, para Merleau-Ponty (1964), a visão só se torna gesto através de um corpo, é através dele “que o pintor transforma o mundo em pintura (...) entrelaçado de visão e de movimento” (ibidem, p.16). No seguimento desta abordagem torna-se possível introduzir a investigação artística que vimos propor — um modelo de investigação “reflexão-ação”, proposto por Christopher Frayling (1993) no artigo “Research in Art and Design”. O desenvolvimento teórico surge como contexto e palco no qual a prática se desenvolve e, por sua vez, a prática sustenta e ativa reflexões teóricas. Numa investigação feita através da pintura, as imagens surgem como manifestações ensaísticas que entram no discurso de uma “ciência pictural”¹. John Constable (1776–1837) propõe que a pintura seja também vista como uma ciência, uma “inquirição às leis da natureza” e a paisagem como ramo de uma “filosofia da natureza, da qual as imagens não são mais do que experiências” (Constable, 1836 cit. por Frayling, 1993, p.4).

Partindo de um estudo paisagístico, os trabalhos que são pensados como ensaios de diferentes relações com a Natureza, adotando-se, por vezes, os seus processos e/ou materiais como princípio de criação de imagens. Na qualidade de experiências inseridas numa “filosofia da natureza” as imagens vêm convocar um modo de investigação mutável que considera os movimentos naturais em eterno fluxo. A intenção de produzir imagens da natureza resulta, invariavelmente, numa

¹ Termo empregue por Leonardo Da Vinci (1452-1519): uma ciência que “não fala por palavras (...) e sim pelas obras que existem no visível à maneira das coisas naturais, e que, não obstante, por elas se comunica a ‘todas as gerações do universo’” (Merleau-Ponty, 1964, p.82).

tensão entre permanência e mutabilidade. Michael Andrews (1999) refere-o no capítulo Nature as picture or as process? onde pensa a natureza segundo esta dualidade - enquanto imagem e enquanto processo. Leia-se, neste sentido, a proposta de Paul Cézanne (1839-1906) relativamente à representação da Natureza: “[a] nossa arte deve provir um breve sentido da sua permanência, com a essência, a aparência da sua mutabilidade” (s.d, cit. por Andrews, 1999, pp.180-181). Permanência-mutabilidade, imagem-processo surgem, assim, como binómios fundamentais para pensar a abordagem à Natureza e, conseqüentemente, experiência da Paisagem.

A criação de imagens não partirá, portanto, de uma proposta de fixar aparências da natureza, mas antes de uma procura da sua essência processual, adoptando um modo de investigação igualmente mutável. Partindo de um interesse pelos processos e ciclos naturais, estabelece-se uma associação entre a capacidade generativa da natureza e a criatividade artística, relação fundamental para compreender o modo como as imagens vão surgir – enquanto cruzamentos entre estas duas vertentes da criação. Para além de materializações desta confluência criativa, os trabalhos são concebidos enquanto concretizações de diferentes modos de estar na natureza. Sendo assim, a prática da pintura desenvolve-se segundo duas vias: na primeira, as pinturas surgem como testemunhos ou vestígios de relações diretas com o espaço natural; na segunda, as pinturas, feitas no contexto do estúdio, resultam de reencenações de processos ou ciclos naturais, ensaios ou (re)aproximações à paisagem, procurando estabelecer analogias entre processos naturais e processos pictóricos.

Numa exploração próxima entre a linguagem da natureza e a linguagem da pintura, procura-se pensar o modo como uma pode ser trabalhada através da outra. É segundo esta lógica que discutiremos as propostas que se seguem, procurando compreender a paisagem

como um campo de possibilidades comum – leia-se a seguinte consideração, escrita acerca do pintor Michael Biberstein (1948-2013): “as paisagens não são só pinturas de paisagem, mas são também paisagens do campo de possibilidades da Pintura” (Svestka, 1989 cit. por Sardo, 1995, p.13).

De seguida, propomos uma reflexão que considera as duas abordagens acima introduzidas, definindo-se, para tal, os termos: pintura-acontecimento – Pintura que resulta da ação direta de manifestações naturais, de encontros com a natureza; pintura-incorporação – a Pintura como um modo de incorporar a natureza e a pincelada análoga à ondulação natural.

Pintura-acontecimento – como fazer da pintura um encontro natural

No fluxo de relações em que se insere a Paisagem, o corpo surge no centro, como veículo (entre a natureza e a imagem) e intérprete (entre a paisagem e a experiência). O pintor é, assim, tornado meio – no sentido de se revelar em imagens é através dele que a natureza flui.

A abordagem que aqui se introduz parte de um envolvimento consciente/ativo do corpo na natureza do qual resultam Pinturas – estas não são entendidas como objetos finais e fechados, mas na condição de vestígios desse encontro. Introduce-se a experiência de fazer imagens em colaboração com a natureza, numa relação de identificação – natureza-corpo – de continuidade ou pertença.

Reforça-se aqui a dimensão experiencial da Pintura. Para além de a deslocar para fora do estúdio, procura-se, tal como Fernando Prats (n.1967), chegar a uma conceção de “Pintura como acontecimento, numa tentativa de superar os ‘instrumentos da Pintura’ ” (Flórez, 2011, p.2). Num deslocamento físico e processual, a própria criação das imagens é deslocada

para a natureza — abordando-a já não como referente, mas como agente com capacidade criativa.

Dentro desta lógica refira-se a análise de Brogowski (2012) ao trabalho do artista Jacek Tylicki (n.1951) para a qual o autor evoca um postulado de Paul Klee (1879-1940) que “esperava que o artista não imitasse as formas da natureza, mas sim que se aproximasse dessas formas através de procedimentos criativos realizados pela própria natureza” (Brogowski, 2012, p.1). Brogowski reconhece esta atitude implicada no trabalho de Tylicki através da sua extensa série de trabalhos designada por Natural Art — folhas de papel ou tela eram deixadas por longos períodos de tempo no ambiente natural, imputando-lhe assim uma posição comumente reservamos ao artista: a criação de uma imagem (cf. *ibidem*).

Além de imagens naturais, estes trabalhos funcionam, como já vimos, enquanto registos — atestam uma convivência com a natureza, afirmando a presença de quem coloca o suporte para que a imagem se forme.

No seguimento de uma investigação motivada por um interesse pelos elementos e pela capacidade constitutiva da natureza, refira-se ainda Richard Long (n.1945) e os seus trabalhos *River Avon Book* (1979) e *River Avon Mud drawings, Ten Mud-dipped papers* (1988). Nestes exemplos a ação do artista resume-se à criação de condições para que as imagens se formem e à sua posterior contextualização: são folhas mergulhadas em lama do Rio Avon e posteriormente penduradas, permitindo que se desenhem formas através do deslocamento da lama e dos traços descritos pela água quando sujeitos a um condicionamento da gravidade. Mais uma vez, estamos perante testemunhos de um dado movimento natural.

A proposta que vimos aqui discutir surge em concordância com o âmbito exemplificado acima. Inicialmente surge motivada por um interesse na

capacidade de desenho da natureza, na compreensão da formação das suas estruturas naturais e na intenção de estudar a sua atuação, fixando características do seu comportamento. Ensaiam-se diferentes modos de oferecimento de uma folha em branco à natureza, colocando-a sobre diferentes solos – com a passagem do tempo e a ação da chuva, os a terra vai-se movimentando, descrevendo movimentos que deixam um rasto atrás de si, depositando-se em pequenos aglomerados. Se olharmos para tais registos enquanto elementos de uma pintura natural torna-se possível estabelecer correspondências entre o movimento da terra deslocada pela água e o movimento da tinta descrito pela pincelada, assim como associar as acumulações de matéria que surgem nos dois contextos. Além da exploração descrita, a capacidade natural de produzir imagens é trabalhada através de uma outra manifestação natural, um outro movimento contínuo – o das ondas. Surgirá agora na tentativa de captar o rebentamento da onda e na sua resposta ao suporte tintado que lhe apresento.

A procura de um prolongamento, de uma continuidade natural, através da imersão pode ser apontada como um dos pontos motivadores da série de trabalhos que venho discutir.

A separação dos “padrões de interação” é apontada por Peter H. Kahn e Patricia Hasbach (2012, p.60), numa introdução a uma “ecopsicologia”, como um dos motivos da nossa separação da natureza. Uma simples vertente destes padrões é encontrada na “imersão na água, ser movido pela água” afirmando-se que esta, a par de outras possíveis interações com os padrões naturais constitui uma “poderosa forma de experiência sensorial humana e psicológica” (ibidem).

A imersão surge aqui como envolvimento fundamental, empregue nesta proposta no sentido de captar imagens do mar. Carregando folhas ou chapas de alumínio

previamente tintadas, o corpo que as oferece ao mar vai sendo imerso à medida que as ondas imprimem nelas uma imagem. Este movimento repete-se em diferentes momentos e envolvendo diferentes suportes.

O processo do qual resultam as imagens parte, então, de um envolvimento próximo, de contacto – com o corpo imerso no mar, a imagem é o resultado de um toque entre o referente e o suporte que a acolhe. Esta relação torna-se mais evidente se recorrermos ao conceito de índice, uma categoria de signos, parte da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) e que se define através da sua relação física com o referente – é um vestígio, uma reminiscência do seu contacto com este, “conexão próxima, causal ou táctil com o objeto que significa” (Iversen, 2012, enum). As imagens indexicais, pela presença que requerem do seu referente relacionam-se com o toque, são a apologia de uma aproximação que, neste caso, traduzir-se-á numa necessidade de estar na natureza para, com ela e a partir dela, produzirmos imagens. Seguindo-se esta lógica, a onda do mar e a imagem que dela resulta equivalem-se. Nas chapas não vemos uma representação das ondas, mas uma apresentação da sua ação. Lemo-la no modo como a onda veio alterar a chapa tintada. As marcas que vemos desenhadas correspondem diretamente às formas assumidas pela onda no momento do impacto.

Procurando identificar a capacidade geradora da água, o mar enquanto potência, origem de múltiplas formas, pensam-se as relações envolvidas no processo descrito como modos de captação de imagens inseridas num contínuo fluxo reforçando, afinal, a condição das imagens como cristalizações, estados isolados de uma contínua vivência.

Com o intuito propor uma continuidade destas imagens, explora-se um novo processo, capaz de tornar a impressão retirada do mar uma matriz e de a multiplicar em muitas outras ondas (ou de a repetir).

Para tal, substituiu-se o suporte da chapa pelo vidro que, pela transparência, permitiria uma nova relação indexical.

Recupera-se, assim, a técnica do cliché-verre. O retorno a esta técnica antiga justifica-se tanto por um interesse pelo seu processo quanto pelo contexto histórico a que se remete. Inventado pelo pintor Constant Dutilleux (1807-1865) juntamente com Léandre Grandguillaume (1807-1885) e Adalbert Cuvelier (1812-1871), o cliché-verre, constituiu motivo de interesse dos naturalistas, com destaque para Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) que conduziu as suas primeiras experiências em 1853 (cf. Jammes, 1969, p. 89). Sobre um vidro fumado, tintado ou com colódio desenha-se com uma ponta seca (que retira a substância), abrindo-se linhas por onde passará a luz. O vidro pintado/ desenhado/ gravado é colocado sobre papel fotossensível, imprimindo neste a imagem que contém, quando exposto à luz. Deste modo, o cliché-verre não encontra definição numa só técnica, funcionando aqui como “pintura a emergir fotografia” (ibidem).

Para a formulação que propusemos foi utilizada tinta calcográfica solúvel em água para cobrir o vidro e, em vez de se desenhar sobre este, leva-se o vidro ao mar. A água do mar retira parte da tinta imprimindo uma imagem no vidro, produzindo uma matriz fotográfica ou um negativo. Este negativo torna possível a criação de múltiplos da onda infinitamente. O positivo é-nos dado pelo trabalho da luz solar que vem preencher os espaços outrora tocados pela onda. O uso da luz do sol faz com que estes “desenhos heliográficos” sejam sempre diferentes tendo em conta as condições em que são expostos — não são meras reproduções do negativo, mas novos fenómenos onde a natureza intervém. São novas ondas, naturalmente produzidas.

Desde a imersão necessária para obter as matrizes iniciais, ao sol que queima as imagens no papel

fotossensível, são imagens originadas por um desejo de interagir com a periodicidade da natureza e simultaneamente um confronto com a complexidade desta. A intenção já evocada de encontrar imagens entre o fluxo contínuo das ondas identifica-se com uma proposta de “confronto com um (...) ponto infinitamente complexo na textura da realidade” (Rilke, 1919 cit. por Iversen, 2012, enum).

Se nos remetermos a esta última formulação, compreendemos o modo como a pintura se foi assumindo enquanto estratégia de inserção num fluxo natural, uma proposta de relação direta com a Natureza. Na secção que se segue vamos introduzir um outro tipo de relação, que se estabelece no ato de pintar em si mesmo, no espaço do atelier, pensando de que modo as relações com a Natureza e, mais especificamente, com o mar, continuam a estar implicadas.

Pintura-incorporação – a pincelada como ondulação natural

Uma câmara registou em marcha lenta o trabalho de Matisse. (...) O mesmo pincel que, visto a olho nu saltava de uma ação a outra, era visto meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, começar dez ações possíveis, executar diante da tela como que uma dança preparatória, aflorá-la várias vezes até quase tocá-la, e se abater enfim como um raio sobre o único traçado necessário. (Merleau-Ponty, 1974, p.58)

O pincel visto a meditar no excerto acima, a pintura como “iminência de começo do mundo” e a associação à potencialidade permitem-nos recuperar as metáforas que associam a água ao caos original e introduzir a exploração que se segue. À maneira oriental, pensar-se-á também a pincelada como revelação natural. A paisagem marítima torna-se susceptível de acolher tais relações, a pincelada, resultado de um movimento orgânico de um corpo, pode ser vista como uma ondulação natural e a sua repetição como um cumprir

as ondulação marítima. Assim, a natureza estabelece-se não só como motivo de representação, mas como realidade manifesta no ato de pintar.

Desenvolvem-se uma série de trabalhos neste sentido, onde se procura explorar o gesto intuitivo, repetido, variável e sensível. Para começar, estabelece-se uma composição geral — uma linha do horizonte, definidora da separação fundamental céu-superfície, a partir da qual pinceladas horizontais se vão suceder. Através da repetição do mesmo gesto torna-se possível sentir as variações do corpo que o origina e através dos próprios movimentos/manifestações da tinta, torna-se visível a analogia entre as ondulações do gesto e as ondas do mar.

Uma exploração semelhante tem lugar num pequeno caderno, no qual se ensaiam gestos com diferentes tipos de pincéis, diluições da tinta, tempos, acumulação de camadas, onde se pensa o próprio virar das folhas como analogia do virar das ondas — na sua sucessão e rebentamento. Simultaneamente, procura-se a criação de um léxico ao qual se possa recorrer aliado a um descondicionamento produzido pela repetição. Espera-se, deste modo, encontrar no processo da pintura manifestações espontâneas, revelar paisagens na fluidez da tinta e no descomprometimento do gesto.

Numa variação desta abordagem, estende-se a conceção de pintura como manifestação natural à substituição do instrumento mediador — o pincel é substituído por elementos naturais, raízes. Refiram-se aqui os trabalhos finais de Hans Hartung (1904-1989) entre 1979/80 - 1986 em que o artista usa ramos das oliveiras como pincéis, mergulhando-os em tinta e batendo-os contra a superfície da tela — a título de exemplo veja-se *T1986-R22*, 1986.

Quando se emprega este tipo de meios a rigidez do pincel esbate-se, a repetição do gesto modular não é tão

pronunciada, encontra-se nela uma organicidade com manifestações variáveis consoante o elemento natural utilizado. Com um pequeno caule, grande parte das variações são provocadas pela sua flexibilidade — cedências, tensões, suscitam um menor controlo apenas encontrado na definição da direção e da repetição como diretrizes (segundo eixos básicos — esquerda/direita, cima/baixo, invertidos e repetidos por camadas sucessivas); com algumas das raízes o gesto não é contínuo, o percurso entre um limite e outro da folha é dado por pequenos batimentos repetidos. Instauram-se, assim, distintos modos de me relacionar com o gesto já que estes materiais estão mais sujeitos a inflexões involuntárias, a descontinuidades.

Depois de nos concentrarmos na pincelada — evocando a naturalidade do gesto e explorando elementos naturais como pincéis — chega a altura de pensarmos na tinta e na possibilidade de esta se submeter, também, a manifestações naturais.

Numa reflexão acerca da própria prática da pintura, Henri Michaux (1899-1984) descreve o modo como as cores da aguarela cintilam na água e de como, na dissolução, as partículas se expandem, deixando um rasto atrás de si. Mais do que o destino final — entenda-se, a imagem — interessam-lhe todos os movimentos descritos pela tinta (cf. Michaux, 2000, p. 23), concluindo: “O que aprecio mais na pintura é o cinema” (ibidem).

Pintura cinemática, pintura em fluxo — as imagens não são concretizações, mas antes estados nos quais os movimentos da tinta se detiveram. Mais uma vez, retornamos à ideia da pintura como acontecimento, captação de um determinado fluxo. Aqui, o fascínio por esta conceção é-nos dado através da exploração das características da tinta e das reações entre os materiais utilizados.

Novamente procura-se a criação de condições para que as imagens se formem, não havendo um total controlo dos resultados, a pintura apresenta-se como campo de ação, delimitado apenas por uma linha do horizonte. Pretende-se fazer perceber analogias entre o espaço da pintura e a natureza, assumindo-se os materiais como naturais eles mesmos. Ao utilizar tinta ferrogálica (com ferro na sua composição) tornam-se possíveis oxidações — através do uso abundante de água ou de sal e com a passagem do tempo, do azul da tinta derivam tons esverdeados, alaranjados e avermelhados instaurando uma paleta de cores que não é absolutamente controlada, mas, antes, parte de uma pintura natural. Um outro ponto importante na relação de incorporação da paisagem estabelecida através da pintura prende-se com a consideração das próprias medidas do corpo, definido em certos momentos, as dimensões da paisagem pintada consoante a amplitude do meu gesto. Neste sentido reportamo-nos aos trabalhos de Tom Marioni (n.1937) — *Drawing a Line as Far as I Can Reach*, 1972 e à série *Out-of-Body Free-Hand Circle*, 2007-2014, onde o artista assume a premissa de descrever uma forma simples — uma linha ou um círculo — através de uma posição estática, definindo as suas dimensões através da amplitude que o seu braço é capaz de abarcar. Num movimento repetitivo e constante, a forma adensa-se, acumulando-se em variações do mesmo gesto. Por outro lado, em *Walking Drawing*, 1999, Marioni descreve um movimento com todo o corpo, caminhando junto ao suporte, inscreve neste uma linha ondulante, representativa da cadência do caminhar. Ainda que estes exemplos não se relacionem diretamente com a paisagem, incorporam a relação elementar que descrevemos no início desta secção — a repetição de um gesto e o modo como os condicionamentos do corpo acabam por remeter para uma ação natural.

Pensando numa base fenomenológica do fazer — entre o corpo e as interações processuais e materiais —

Robert Morris (n.1931), em *Some Notes on the Phenomenology of Making* (1993), dá-nos o exemplo de Jackson Pollock (1912-1956) e da sua investigação inaugural — envolvendo a “natureza dos materiais, os condicionamentos da gravidade, a mobilidade limitada do corpo na interação com ambas” (ibidem). Para Morris, é possível reestabelecer, através destes processos, uma relação com o mundo natural: “[o] trabalho volta para o mundo natural através do acidente e da gravidade e moveu a atividade de fazer para um envolvimento direto com determinadas condições naturais” (Morris, 1993, p.77).

Para além de palco onde estas relações se ensaiam, a pintura desperta um especial tipo de imaginação. Considerando uma associação próxima entre estruturas mentais e estruturas naturais, Robert Smithson (1938-1973) escreve acerca de um “clima da visão”², afetado por uma “metereologia mental”, que define o modo como vemos arte: “A mente húmida aprecia “poças e manchas” de tinta. (...) A “tinta” ela própria parece ser uma espécie de liquidificação” (Smithson, 1968, p.88). Recorrendo também ao exemplo de Pollock, o autor encontra nele uma “mente oceânica” associando as suas pinturas a sargaço, a sedimentos marinhos (ibidem, p.89).

Ora, ao assumir a imaginação da água como elemento privilegiado, estamos a assumir uma identificação com uma “mente húmida”, encharcada com a Pintura. E, nestes termos, pensar através da Pintura poderá ser também pensar através da água.

² Este “clima” é definido consoante a predisposição para apreciar determinadas manifestações naturais e artísticas em detrimento de outras. Ainda que aqui nos interesse discutir a “mente húmida” (associada à pintura), torna-se importante ressaltar que o autor assume a preferência por uma mente votada à aridez, associada a processos sedimentares e de desintegração, encontradas nos *earthworks* que descreve (cf. Smithson, 1968, pp.88-89).

No início deste texto, começamos por pensar a Pintura na sua dimensão experiencial, implicando a Paisagem como um processo contínuo, remetendo-nos a uma envolvimento com mundo que não se cinge apenas à contemplação (à visualidade).

Num estudo mais próximo da paisagem marítima, procuramos, num primeiro momento, estratégias de identificação, uma inserção consciente do corpo no mundo natural, encontrando imagens neste encontro. Num segundo momento, a própria Pintura como procedimento veio sugerir a possibilidade de associar os seus procedimentos aos da água, evocando um especial tipo de imaginação que considera fluxos, que identifica a fluidez da tinta com a água, a pincelada com a ondulação.

Compreendemos que o modo de agir nos trabalhos pode ser o próprio incorporar de uma imaginação da água. Gaston Bachelard (1980, p.8) sugere que “o ser votado a água é um ser em vertigem”, diríamos nós, um corpo que está mais inclinado a mover-se do que a permanecer parado.

Assim, as propostas que apresentamos seguem processos performativos, numa lógica de incorporação de um modo de proceder. A intenção de pensar através da natureza é reforçada pelos processos imateriais da água, pelas suas imagens fugidias, sempre mutáveis. E a pintura, num entendimento fenomenológico, como um “movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação” (Merleau-Ponty, 1964, p.77).

A associação do mar à Pintura, tal como surge nas propostas discutidas, aproxima-os enquanto símbolos de uma potencialidade, tornando possível retornar à associação entre a capacidade generativa da natureza à experiência da criatividade artística.

O modo como os trabalhos se desenvolvem vai afetando e construindo a própria relação com a Natureza. Considera-se o estudo da paisagem segundo um potencial transformativo – contém a capacidade única de se renovar a cada interpretação, seja a paisagem natural ou a paisagem pintada; constrói-se em novas relações experienciais que implicam o observador. Assume-se esta exploração como uma proposta de redefinição do modo como concebemos a paisagem e de como nos posicionamos relativamente à natureza. Pensar esta redefinição através da Pintura constitui um profícuo campo de análise. Se voltarmos ao excerto com que iniciamos o texto, lemos a evocação de Merleau-Ponty (1964) de um pensamento que é feito através da pintura. O autor destaca-o relativamente à expressão de “opiniões sobre o mundo” (Merleau-Ponty, 1964, p.60). Assim, no sentido de trabalhar e restituir relações com a natureza, evocamos a capacidade da Pintura e das manifestações artísticas suscitarem uma “imaginação compreensiva”, tal como definida por Yuriko Saito a partir de John Dewey (1958, cit. por Saito, 1998, p.320): “obras de arte são meios pelos quais entramos [...] noutras formas de relacionamento e de participação para além das nossas”.

Concluimos, assim, com a crença de que a experiência da pintura convoca a capacidade de nos dispor para o mundo de modo distinto e neste sentido, de questionar, ensaiar e incorporar diferentes relações com o mundo natural.

Referências Bibliográficas

- Andrews, M.** (1999). “Nature as picture or as process?” In *Landscape and Western Art*. (pp.177-199). New York: Oxford University Press.
- Bachelard, G.** (1980). *L'eau et le rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: José Corti.
- Brogowski, L.** (2012). “Preface”. In Brogowski, L.; Tylicki, J. *Jacek Tylicki - Natural Art 1973-2012 selected from catalogue raisonné*, (pp.1-4). New York: 21 Universe.
- Frayling, C.** (1993). “Research in Art and Design”. *Royal College of Art Research Papers*. Vol.1(1), pp.1-5.

- Flórez, F.** (2011). “La poética del naufragio, La aventura del Gran Sur de Fernando Prats”. In Lazo, D. (coord.) *Fernando Prats: Grand Sur* [Catálogo Gran Sur: Pabellón de Chile 54 Bienal de Venecia 4.06 -27.11], (pp.13-29). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Iversen, M.** (2012). “Index, diagram and graphic trace: Involuntary Drawing”. *Tate Papers*, 18 (Autumn). Acedido a 20.01.2015 em <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/index-diagram-graphic-trace>.
- Jammes, A.** (1969). “French Primitive Photography”. In White, M.; Jammes, A.; Sobieszek, R. (1969). *French Primitive Photography*, (pp.89-98). Philadelphia: Philadelphia Museum of Art Philadelphia in collaboration with Aperture.
- Kahn, P. H. e Hasbach, P.** (ed.) (2012). *Ecopsychology: science, totems and the technological species*. Cambridge: The MIT press.
- Merleau-Ponty, M.** (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris: Les Éditions Gallimard.
- . (1974). “A Ciência e a Experiência da Expressão”. In *O Homem e a Comunicação: A Prosa do Mundo*, (pp.25-60). Rio de Janeiro: Bloch Editores.
- Michaux, H.**, (2000). “(From Passages)”. In Michaux, H.; Zegher, C.(ed.). *Untitled passages by Henri Michaux*, (p.23). New York: Merrell e The Drawing Center.
- Morris, R.** (1993). “Some Notes on the Phenomenology of Making: The search for the motivated”. In *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. (pp.71-93). Cambridge: The MIT Press.
- Saito, Y.** (1998). “Apreciar a natureza nos seus próprios termos”. In Serrão, A.(ed.).(2011). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*.(2ªed.rev.)(pp.319-336).Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa.
- Sardo, D.** (1995). “Sobre a Distância”. In Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP). *Michael Biberstein: A Difícil Travessia dos Alpes*, (pp.11-15). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Smithson, R.** (1968). “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”. In Flam, J.(ed.)(1996). *Robert Smithson: the collected writings* (pp.100-113). Berkeley: University of California Press.

Sobre a autora

Joana Patrão (1992, Barcelos). Mestre em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, com A *Paisagem enquanto experiência. Mar: Imersão e Viagem* (2016). Licenciada em Artes Plásticas – Ramo Pintura pela mesma instituição. Em 2015 estudou no Mestrado em *Visual Culture and Contemporary Arts*, Aalto University School of

Arts, Design and Architecture, Helsínquia/Espoo, Finlândia, programa Erasmus+. Em 2014 participou na residência artística *Feinprobe Honigsüss 7*, Alemanha e em 2015 no workshop internacional *Adaptations – Utö*, Finlândia. Expõe regularmente desde 2009 em locais como: ADD.Lab (Finlândia), Museu Bienal de Cerveira; Lugar do Desenho - Fundação Júlio Resende; Galeria Painei; Edifício AXA.



Registo 1 — Captação de uma Onda, 2015. Chapa de alumínio, tinta calcográfica solúvel em água, água do mar. 45x50cm. Da série *Impressões Marítimas — Imersão (2014-)*.
© Joana Patrão.

A Influência do Conceito de Arte Simbólica na Pintura Autorreferencial

Daniela Pinheiro

O texto que se segue foi desenvolvido sob a constatação de que a Pintura é um corpo de processo e, conseqüentemente, um corpo de investigação. Neste sentido, o questionamento acerca da preponderância do termo de «abstração» na descrição de «planificação formal do espaço» — uma estratégia pictórica que pretende explorar a Pintura como um sistema autónomo — potenciou um esclarecimento acerca do que pode ser considerado “externo” e “interno” numa obra de arte, que pretende ser autorreferencial. Para tal, convocaram-se os conceitos de «arte simbólica» e de «grelha», analisados por Nelson Goodman (1978) e Rosalind Krauss (1979), respetivamente.

Palavras-chave

Abstração, Pintura autorreferencial,
Arte Simbólica, Forma, Grelha

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 de «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, os limites de uma obra autorreferencial — pretensão de «planificação formal do espaço» — são repensados à luz dos conceitos de «arte simbólica» e de «grid».

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 aceção 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 «abstração» era concebida em paralelo com a observação da natureza: os objetos artísticos abstratos tinham, assim, como referência uma realidade visível.

A partir de 1913, «abstração» passa a designar, segundo Meinhardt, um sistema autossuficiente do plano pictórico.³ Os elementos puramente formais, 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 radical⁴ — tendo

¹ Meinhardt, Johannes (2005, p.6).

² Idem, ibidem.

³ Idem, ibidem.

⁴ Idem, pp.6-7.

em consideração o contexto da arte moderna, entre 1913 e 1917 — não foi uma transição gradual: pressupôs, antes, uma viragem imediata na atitude e na compreensão da Pintura.⁵ Com o desenvolvimento da fotografia, a reprodução pictórica deixa de ser visualizada única e exclusivamente como um meio para a criação de imagens. Doravante, revaloriza-se como produção consciente de si mesma. 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. Na Pintura radical, a «abstração» desvincula-se, assim, das diferentes realidades perceptivas subjacentes (paisagens, figuras humanas, objetos, etc.).

Em 1958, o significado do termo em causa modifica-se novamente. Segundo Meinhardt, «abstração» passa a ser 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 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.¹⁰ Cada Pintura possuía apenas uma cor

⁵ Idem, p.8.

⁶ Idem, p.9.

⁷ Idem, p.6.

⁸ Idem, p.10.

⁹ Idem, ibidem.

¹⁰ Idem, p.15.

básica, que não pretendia remeter para nenhuma realidade além de si mesma: uma superfície preenchida, somente, por uma cor até aos seus limites.¹¹ Com as suas «Black Paintings», Frank Stella (n.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 vê é aquilo que vê».¹² 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 objetual. O confronto com a obra de arte deixa de implicar uma interpretação. A obra torna-se num objeto que pretende simplesmente ser percecionado.¹³

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.¹⁴

Por outro lado, para Clement Greenberg (1909-1994) a Pintura abstrata moderna surgiu, desde os inícios do impressionismo, de uma contínua destruição da

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Cit. por Meinhardt, Johannes, *op. cit.*, p.58.

¹³ Idem, p.38.

¹⁴ Idem, p.9.

ilusão.¹⁵ 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, conseqüentemente, da intenção representacional.¹⁶ A Pintura tornar-se-ia ‘pura’, através de um processo de autocritica e autodefinição, no momento em que coincidissem com o seu *medium*¹⁷ — o seu carácter planar — o único aspeto singular e peculiar da natureza do objeto pictórico. Para Clement Greenberg, a superfície destacava-se como o palco principal da Pintura: o único lugar que permitia, simultaneamente, a criação de efeitos óticos, destinados ao observador, e a inscrição do gesto do artista.

Sob esta perspectiva, 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 (n.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».¹⁸ Nesta perspectiva, 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 da existência de uma composição ou de uma “linguagem pictórica”.¹⁹ Por exemplo, de acordo com Giulio Paolini (n.1940), é possível determinar, numa superfície retangular, por intermédio de nove pontos (cruzamento das diagonais com as medianas) uma estrutura básica —

¹⁵ Idem, p.28.

¹⁶ Idem, ibidem.

¹⁷ Idem, ibidem.

¹⁸ Richter, Gerhard. Cit. por Meinhardt, Johannes, po. ct., p.72.

¹⁹ Meinhardt, Johannes, po. cit., p.22.

«Disegno geometrico» — da construção perspéctica do espaço pictórico. Uma disposição que, ao ser explorada e trabalhada, permite a construção compositiva de Pinturas concretas e, conseqüentemente, abstratas.²⁰ Ao contrário do contexto americano, por volta da segunda metade do século XX, os pintores geométricos abstratos europeus procuravam, como forma de reflexão, o equilíbrio na Pintura.²¹

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 prática pictórica autorreferencial

Numa aceção generalizada do significado de «abstração», as Pinturas 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 indefiníveis — «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 preciso 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

²⁰ Idem, p.48.

²¹ Idem, p.59.

sensível, que a representação axonométrica funcionaria como ponto preliminar de desconstrução. Mediante a utilização, posterior, de sobreposições, ampliações, simetrias e 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 autossuficientes — tendo em consideração, somente, o seu aspeto formal. Assim, a Pintura alcançava sentido se fosse observada e percecionada, 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 — potenciando a criação de sistemas visuais. Desta 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). 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, generalizada, 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, 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 paralelepípedicos 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 — entre três cores «base» — de sobreposições cromáticas. 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. Em «planificação formal do espaço», 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 ilusão revela-se, apenas, como uma particularidade interna da própria Pintura. Por outro lado, 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. Sendo assim, uma Pintura abstrata, que pretenda, exclusivamente, fazer alusão a si mesma, pode ser descrita como arte não-simbólica?

A tese de Nelson Goodman (1906-1998), filósofo americano, assenta na ideia de que uma obra para funcionar como arte deve, também, funcionar simbolicamente.²² No seu ensaio “When is art?”, Goodman afirma que normalmente as representações que descrevem alguma coisa que tenha como referência a realidade visível são consideradas arte simbólica.²³ Não obstante, tal como as Pinturas abstratas, também as representações miméticas, na perspetiva do autor, podem ser consideradas arte não-simbólica,²⁴ basta, para isso, não funcionarem como arte. O inverso é igualmente possível. Segundo o filósofo, nem todas as Pinturas simbólicas devem ser consideradas, consequentemente, representacionais. Uma vez que existe a possibilidade de uma Pintura abstrata, através da sua expressão, simbolizar uma ideia, um sentimento ou uma emoção.

Contrariamente, numa visão particular, os formalistas, de acordo com Carmo D’Orey, recusaram a aceção da Pintura abstrata, autossuficiente e autorreferencial, como arte simbólica.²⁵ Pretendia-se que a Pintura estabelecesse uma independência entre os seus aspetos formais e qualquer tipo de assunto ou conteúdo externo a si mesma — assim como «planificação formal do espaço». Segundo Carmo D’Orey, Fry afirmou que

²² D’Orey, Carmo (1999, p.220).

²³ Goodman, Nelson (1978, p.58).

²⁴ Idem, ibidem.

²⁵ D’Orey, Carmo (1999), op. cit., p.224.

“a emoção estética despertada por uma Pintura não tem nada a ver com o seu assunto, (...) mas exclusivamente com a tensão e o equilíbrio que resultam das relações entre as suas cores, formas, linhas e composição». ²⁶ No ponto de vista do autor, apenas as propriedades internas de uma obra de arte permitiam uma apreciação da Pintura abstrata pura. Nelson Goodman — tendo em consideração esta compreensão — coloca, no seu ensaio, um dilema: na possibilidade de analisar a arte, exclusivamente, do ponto de vista formalista torna-se provável a realização de uma «lobotomia» a uma quantidade exponencial de obras de arte relevantes; ²⁷ ao invés, se apenas se tiver em consideração o simbolismo na arte, a pureza da obra encontra-se condenada, porque quanto mais atenção um espectador coloca na análise simbólica da Pintura, mais se distrai das suas propriedades «internas» e enfatiza o que é externo. ²⁸ Como reação, ao contrário da perspectiva formalista — que associa o simbolismo a uma propriedade externa da própria Pintura (por exemplo: a um assunto ou a uma referência) ²⁹ — Goodman passa a afirmar que nem todos os símbolos são externos. Para o autor, existe a possibilidade de criar uma obra com um sentido interno. Por exemplo, o significado de uma frase é intrínseco a si mesmo, quando, reciprocamente, se autorrepresenta: «Este conjunto de palavras» ³⁰ ou «escrito em português». ³¹ Nestes casos, o símbolo inclui-se no próprio representado. ³²

Assumir uma Pintura como autorreferencial, apenas, creditando as suas próprias propriedades pode demonstrar-se equívoco. Por um lado, porque qualquer

²⁶ Cit. por D'Orey, Carmo (1999), op. cit., p.224.

²⁷ Goodman, Nelson (1978), op. cit., pp.59-60.

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ Cit. por D'Orey, Carmo (1999), op. cit., p.224.

³⁰ Goodman, Nelson (1978), op. cit., pp.59-60.

³¹ Cit. por D'Orey, Carmo (1999), op. cit., p.229.

³² Idem, ibidem.

propriedade física que uma Pintura contenha pertence, impreterivelmente, a ela mesma, seja figurativa ou o seu contrário.³³ Por outro, porque uma Pintura pode compreender, simultaneamente, em si mesma, signos que remetam para o interior e signos que remetam para o exterior.³⁴ As fronteiras, entre os diferentes aspetos pictóricos, encontram-se indefinidas. A recusa por qualquer estratégia pictórica representacional e expressiva — no sentido moderno — não salvaguarda uma Pintura de propriedades «externas».³⁵ Ou seja, a supressão da representação e da expressão não é suficiente para eliminar a simbolização como referência a algo exterior.³⁶ Tal acontece porque a distinção entre propriedades «externas» e «internas» é difusa.³⁷ Por exemplo, apesar das propriedades «internas» poderem ser nomeadas como «formais», cor e forma podem ser consideradas tanto «internas» como «externas».³⁸ A dificuldade encontra-se na identificação das propriedades relevantes para a apreciação estética da Pintura. Numa comparação com uma amostra de um tecido, Goodman conta um pequeno episódio.³⁹ Uma senhora que ao pedir a um fornecedor vinte metros de tecido, exatamente igual à amostra, recebe, posteriormente em casa, a quantidade solicitada em pequenos pedaços orlados a ziguezague. O vendedor, ao contrário da cliente, assumiu que uma amostra é uma amostra de si própria,⁴⁰ e não uma exemplificação de algumas propriedades. A cor, a textura e o padrão foram, possivelmente, considerados pela senhora, ao contrário do formato e do tamanho.⁴¹ Esta confluência e inter-relacionamento, entre ambas as propriedades,

³³ Idem, p.61.

³⁴ Idem, p.62.

³⁵ Goodman, Nelson, op. cit., p.62.

³⁶ D'Orey, Carmo, op. cit., p.230.

³⁷ Goodman, Nelson, op. cit., p.62.

³⁸ Idem, ibidem.

³⁹ Idem, pp.63-64.

⁴⁰ Idem, p.64.

⁴¹ D'Orey, Carmo, op.cit., p.238.

potenciaram uma interpretação diferenciada, por parte de cada um dos espectadores, à amostra. O discurso da obra pode assim — tal como o significado de «abstração» — ser percecionado de forma distinta dependendo da contextualização momentânea. Por outro lado, a amostra, no entendimento da cliente, foi considerada uma expansão de si mesma. A “realidade” exterior simbólica representava uma continuação — de algumas — das propriedades “internas” da obra, e não uma alusão a sentimentos, ideias ou à realidade sensível. Neste sentido, a autonomização da Pintura enquanto sistema de si mesmo, nas resoluções pictóricas, apresentadas por «planificação formal do espaço», não é colocada em causa, caso a estrutura interna da obra promova uma continuação “externa”/ “interna” de si mesma. A Pintura abstrata autorreferencial, nesta aceção, pode ser, assim, descrita como arte simbólica.

O conceito de “grelha” («Grid»), analisado por Rosalind Krauss (1941), parece ir ao encontro destas questões e às ambições da prática 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.⁴² A “grelha” na sua estrutura planar — tal como, Giulio Paolini com o «Disegno geometrico» — substituiu as dimensões do referendo real por coordenadas distribuídas numa única superfície.⁴³ 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.⁴⁴

⁴² Krauss, Rosalind (1979, p.51).

⁴³ Idem, p.50.

⁴⁴ Idem, p.52.

Porquanto, as “grelhas” não são apenas estruturas espaciais são, igualmente, estruturas visuais que objetivamente repulsam a narrativa ou uma qualquer leitura sequencial.⁴⁵ Por outro lado, a estrutura da “grelha”, na perspetiva de Rosalind Krauss, é totalmente esquizofrénica. Em relação com o exemplo, concebido por Nelson Goodman, da amostra, a “grelha” prevê-se «centrífuga» (que se afasta do seu centro) ou «centrípeta» (que procura o seu centro) na “realidade” da obra de arte.⁴⁶

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, conseqüentemente, o reconhecimento do espectador para um mundo além do quadro.⁴⁷ 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».⁴⁸ 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.⁴⁹ A superfície da obra é observada como completa e autossuficiente, porque o plano do quadro faz dele próprio o objeto de visão. Em

⁴⁵ Idem, p.55.

⁴⁶ Idem, p.60.

⁴⁷ Idem, ibidem.

⁴⁸ Idem, p.61-63.

⁴⁹ Idem, ibidem.

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, conseqüentemente, reforça o sentido de que uma fronteira está completamente contida na outra.⁵⁰

A faculdade «centrípeta» da “grelha” demonstra-se, assim, mais materialista em carácter que a qualidade «centrífuga».⁵¹ Na segunda aceção, o ato percetivo ao potenciar uma dispersão da matéria — para além do quadro — passa a implicar, subjacentemente, uma desmaterialização da própria superfície.⁵²

Em «planificação formal do espaço», as estruturas compositivas, por serem construídas a partir de cruzamentos e relações lineares (retilíneas e paralelas), podem ser descritas como “grelhas” que pretendem a formalização do seu próprio espaço pictórico. A Pintura «P(RBGY) 139» (ver figura), 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”. A imagem pictórica demonstra, assim, ser um pormenor 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

⁵⁰ Idem, p.63.

⁵¹ Idem, ibidem.

⁵² Idem, ibidem.

e reestruturadas 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.

Por outro lado, numa correspondência com a cor, a “grelha” possibilita uma demonstração das possíveis interações cromáticas entre as mais variáveis cores. Presente nos tratados realizados sobre a ótica da filosofia, como ilustrações, a “grelha” serviu, de forma modular, como uma matriz do conhecimento das mais específicas particularidades das cores.⁵³ Com a constatação de que a luz, em interação com o cérebro humano, envolve uma quantidade de distorções específicas, verificou-se que a percepção de uma cor se torna, conseqüentemente, distinta da sua condição “real”.⁵⁴ O ser humano é talvez, segundo Rosalind Krauss, capaz de medir a cor “real”, mas apenas consegue experienciar a segunda condição, porque a leitura de uma cor é afetada pelas cores que a rodeiam.⁵⁵ Posto isto, na tentativa de compreender o envolvimento da cor na superfície pictórica, «planificação formal do espaço» recorre à criação de “grelhas”, quer complexas, quer simples, como processo de esclarecimento.

Deste modo, 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»

⁵³ Idem, p.57.

⁵⁴ Idem. ibidem.

⁵⁵ Idem, ibidem.

e «centrípeta») simultaneamente,⁵⁶ 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, por exemplo, 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».

Por outro lado, o paralelismo estabelecido entre “arte simbólica”, “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 entre a analogia, lançada por Goodman, da amostra e a virtude «centrífuga» da “grelha”. Por último, apesar da questão da cor não ter sido aprofundada, as ideias expostas, tanto sobre a «ilusão» quanto sobre a permutabilidade da perceção da cor, demonstram-se significativas para pensar relações

⁵⁶ Idem, pp.63-64.

de composição dentro da “grelha”. A pesquisa teórica pretende, assim, ser repensada e explorada a partir de um desenvolvimento prático, posterior, em «planificação formal do espaço».

Referências Bibliográficas

- D'Orey**, Carmo. 1999 *Exemplificação na Arte: um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Goodman**, Nelson. [1978] 1984 "When is Art?. In *Ways of Worldmaking* Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company. pp. 57-70.
- Krauss**, Rosalind. 1979 "Grids". *October*. Vol. 9 (Summer.), pp. 50-64.
- Meinhardt**, Johannes. 2005 *Pintura: Abstracção depois da abstracção*. Porto: Público e Fundação de Serralves.

Sobre a autora

Daniela Pinheiro nasceu em 1994 e é natural de Batalha, Leiria. Em 2016 licenciou-se em Artes Plásticas, ramo de Pintura, pela Faculdade de Belas Artes do Porto. Atualmente, encontra-se a frequentar o Mestrado de Pintura, na mesma instituição. Até ao momento foram-lhe atribuídas três Menções Honrosas: “Prémio Infante D.Luís às Artes, Pintura”; “Prémio Carmen Miranda 2016”; e “XXIX Salão da Primavera (Prémio Rainha Isabel de Bragança).



Figura x (2016), *P(RBGY) 139* (2016) e *Distintas Resoluções* (2016). 173x131 cm e 35x35 cm. Óleo s/tela e aguarela s/papel.
© Daniela Pinheiro.

Loucura como Resistência na Pintura de Yayoi Kusama: Ser Mulher, Artista e Japonesa no século XX

Mariana Poppovic

Este trabalho visa explorar os papéis da loucura e da patologia na vida e obra de Yayoi Kusama. Faz-se inicialmente um panorama geral de sua vida e contextualiza-se seu trabalho entre a Arte Pop e a Arte Bruta. Em seguida, busca-se resposta à pergunta central: Será Kusama, que vive em um hospital psiquiátrico há quase 40 anos, e que abraça sua patologia como monotema para a vasta produção, de fato insana ou constringida a este papel? Ao mesmo tempo, poderá, ao assumir-se louca, Kusama romper com as potências que lhe oprimem?

Palavras-chave

Art Pop, Arte Bruta, Pintura, Feminismo
Loucura, Yayoi Kusama

1. Introdução

Neste texto aborda-se o escorregadio conceito de loucura e reflete-se sobre o mesmo na vida e obra de Yayoi Kusama (n.1929). Para tal, contextualizo a carreira da artista, analisando relações entre o seu trabalho e a Arte Pop e a Arte Bruta, dois movimentos que circundam sua prática artística mas que não bastam para a definir.

O meu interesse nesta análise deve-se à vontade de problematizar questões que rodeiam a obra de Kusama e que, a meu ver, ao não serem interceptadas, frequentemente servem de desculpa para desumanizar certos indivíduos na sociedade judaico-cristã ocidental. Tendo em vista os recentes movimentos de reivindicação por um tratamento social igualitário, que ocorrem em comunidades de diferentes continentes e que encontram força nas redes sociais e veículos

alternativos de mídia — tais como o apoio independente a refugiados sírios em diversos países na Europa, o fórum *Black Lives Matter*, que questiona o abuso policial e racismo vigente nos EUA, uma terceira onda de feminismo que ganha cada vez mais força no Brasil, entre muitos outros igualmente importantes — parecem pertinente questionar: Yayoi Kusama, que vive num hospital psiquiátrico há quatro décadas por sugestão de seu médico e por vontade própria, é de facto louca ou foi colocada neste lugar, como sugerem as arcaicas camisas-de-força, por coerção? E, caso tenha sido constrangida a este papel, não terá a sua condição de mulher no Japão, e mais tarde mulher japonesa nos Estados Unidos, e ultimamente artista enquanto mulher japonesa nos dois contextos, contribuído para essa sua caracterização?

Ao procurar responder a estas duas questões, a minha análise gera um curioso paradoxo e outra pergunta: ao assumir-se doente, estará a artista a romper com as potências que lhe oprimem, redirecionando a força aplicada contra si a seu favor? Ou seja: será a loucura, na obra de Yayoi Kusama, uma forma de a artista resistir à opressão patriarcal e à opressão normativa quer do mundo ocidental, quer do oriental? Para responder a estas perguntas é necessário cuidado e atenção, pois se é essencial o questionamento, é também imprescindível fazê-lo sem perder o tacto ou o foco e evitar cair num ativismo monológico que prega o óbvio ululante (como diria o outro)¹.

2. Yayoi Kusama: Um Panorama

Yayoi Kusama nasce em 1929 em Matsumoto, província de Nagano, no Japão. Vive uma infância pontuada pelo carácter conservador do pós-guerra, de sua família

¹ Refiro-me a *O Óbvio Ululante* (2016), título do livro de crônicas do escritor brasileiro Nelson Rodrigues.

burguesa tradicional e de seu papel feminino na sociedade (Larratt-Smith & Morris, 2013, p. 32)². Segundo Frances Morris, diretora do londrino *Tate Modern* e co-curadora de uma grande mostra de Kusama que circulou a América Latina, sua ambição artística era considerada tabu no lar, e se em 1948 “finalmente recebeu permissão de seus pais para frequentar a Escola Municipal de Artes e Ofícios de Quioto” (*ibid.*), a artista, conforme afirmou numa entrevista de 1999 para a revista *Bomb*, não identificava-se com a doutrina antiquada da escola, mas aproveitou a oportunidade de ir estudar apenas para escapar aos abusos de sua mãe (Kusama em entrevista a Turner, 1999, *enum*). Segundo Kusama: “Por minha mãe ser tão veementemente contra eu tornar-me artista, fiquei emocionalmente instável e e sofri um colapso nervoso” (*ibid.*). Na mesma entrevista, Kusama descreve sua mãe como “uma mulher de negócios impiedosa, sempre terrivelmente ocupada com seu trabalho” (*ibid.*), e se era quem sustentava a família (algo que raramente cabia a uma mulher), o preço a pagar era alto. A artista atesta que sua mãe agredia-a fisicamente todos os dias, destruía suas telas e a fazia espionar o seu pai mulherengo (*ibid.*).

Ainda assim, de acordo com a própria artista, pintar era uma válvula de escape às frustrações de sua infância e alucinações que desde cedo vivencia (Kusama em entrevista a Turner, 1999, *enum*). E pintar extensivamente, obsessivamente, até ao esgotamento mental. Havia, por exemplo, em suas primeiras duas exposições, mais de 500 obras reunidas (Larratt-Smith & Morris, 2013, p. 37): “É como se Kusama acreditasse que poderia vencer pela própria vontade, pelos degraus

² O desequilíbrio entre os sexos no Japão é, ainda hoje, marcante; ver caso da artista Megumi Igarashi, presa por reproduzir sua vagina em objetos corriqueiros (Thornhill, 2015, *enum*) ou o que diz a cineasta Kaomi Kawase: “O machismo está na cultura do Japão. Lá, a mulher deve caminhar atrás dos homens. Se você é mulher e não se comporta como esperam, é considerada uma insolente” (Almeida, 2015, *enum*).

de sua ambição e produção, prova de que não seria aniquilada”, afirma o curador Philip Laratt-Smith (2013, p. 96).

Conforme Morris (2013), a temática da vasta produção da artista gira em torno da repetição, do essencial e celular, o que nos sugere curiosas situações duais: primeiro remete-nos à música minimalista de John Cage (1912-1992), que por um lado influencia profundamente a *Pop Art* norte-americana (McCarthy & Tanque, 2002, p.14), contexto este em que se encontrará Kusama, e por outro é em si influenciada pela cultura oriental, notadamente o Budismo japonês (Martin, 2013, *enum*); em seguida, somos induzidos a pensar tanto na brincadeira infantil da repetição incansável, quanto nos comportamentos repetitivos do espectro autista, como é o caso da ecolalia ou da estereotipia (Azoni & Mergl, 2015, pp.2072-2073). Kusama, em entrevista com Larratt-Smith para o museu MALBA, comenta a este respeito: “quando era menina, experimentei este estado de ‘obsessão infinita’ e pintei o mesmo motivo perenemente. Quando pintava, encontrava os mesmos padrões no teto, nas escadas e janelas, como se estivessem por todos os lados” (Riatti, 2013, *enum*).

O surgimento de dualidades, assim como os temas tratados, repete-se em seu trabalho e leva-nos à questão central deste texto. Tomemos mais um exemplo: Para Kusama, o *Polka Dot* (ou *petit poi*, ou bolinha) — elemento formal considerado símbolo-síntese de seu trabalho (Larratt-Smith & Morris, 2013, p. 53) e que aparece que estampado em corpos, móveis, plantas e esculturas fálicas, ou no espaço vazio das telas da série *Infinity Nets* —, simboliza a energia masculina pelo sol, a feminina pela lua, a comunicação humana e “um caminho para o infinito” (Larratt-Smith & Morris apud. Kusama, 2013, pp. 53 & 168). Na revista *Bomb* (1999), a artista afirma que estes elementos representam a doença, e mais especificamente pruridos de pele

(Kusama em entrevista a Turner, 1999, *enum*). A artista elabora: “O sofá crivado de falos. O macarrão espalhado no piso simboliza o medo de sexo e comida, ao passo que as redes simbolizam o horror ao infinito do universo. Não podemos viver sem ar” (*ibid.*). Logo, se as bolinhas são um convite ao lúdico e esperançoso, à eterna criança em nós, a quem viveu uma infância tenebrosa o que se revisita é um pesadelo. Se as *Infinity Nets* são uma miríade de pontos insignificantes, oprimidos pela grandeza de tudo, ou uma tentativa de *Auto-Obliteração de Kusama*³, como sugere seu filme homônimo, são também a matéria que compõe o universo, a prova de que tudo está conectado (Larratt-Smith & Morris apud. Kusama, 2013, p. 53) e a possibilidade da cura (Riatti, 2013, *enum*).

Em 1957 Yayoi Kusama deixa o Japão para viver nos Estados Unidos, onde permanece por 16 anos. Durante a sua estadia neste país a sua atividade caracteriza-se pela realização de uma profusão de trabalhos em diferentes mídias, grande reconhecimento e notável autogestão, perceptível ativismo político e uma velada influência sobre outros artistas (Larratt-Smith & Morris, 2013, pp. 38-57). Todavia, segundo Morris, é também marcado por “desespero, tentativas de suicídio, internações, esquemas medicamentosos e o primeiro encontro com a psicanálise freudiana” (Larratt-Smith & Morris, 2013, p.46). Em Nova Iorque, no início dos anos 1960, Kusama é diagnosticada com transtorno obsessivo compulsivo. No entanto, nomear a sua patologia revelou-se algo benéfico para a artista, que passa a explorá-la como tema (*ibid.*) e a encarar sua prática artística como cura (Turner, 1999, *enum*).

O ritmo exacerbado de sua vida, porém, tem um impacto violento sobre a saúde mental de Yayoi Kusama, que retorna ao Japão em 1973. Passados quatro anos, por sugestão médica interna-se no hospital psiquiátrico *Seiwa*, em Tóquio, e a instituição até hoje

³ Refiro-me ao filme *Kusama's Self Obliteration* (Jud Yalkut, 1967).

Ihe serve de lar (Larratt-Smith & Morris, 2013, p.54). Mas, arriscamos, parece cansar-se de descansar, e em 1980 retoma seu ritmo de produção. Até hoje trabalha diariamente em seu ateliê, faz exposições, parcerias e cria instalações *site specific*, consolidando-se como uma das mais importantes artistas plásticas das últimas décadas (Larratt-Smith & Morris, 2013, p.12 & 57).

3. Arte Pop & Arte Bruta

O próximo passo a dar é relacionar o trabalho de Yayoi Kusama com a Arte Pop e a Arte Bruta, movimentos que relacionam-se também, de certa forma, entre si. De acordo com o autor David McCarthy (2002) e diferente dos outros movimentos do século XX, a Arte Pop não busca romper com o passado, mas, pelo contrário, busca força no Dadaísmo e Surrealismo, e em especial no espírito livre dos autores, no uso de “objetos encontrados” (McCarthy & Tanque, 2002, p.17) e no “forte interesse pela fantasia e pelo desejo, ambos bem patententes na atracção da Pop Art pelo consumismo” (ibid.). Para McCarthy, este movimento artístico é desenvolvido com forte contributo do Independent Group, por volta dos anos 1960, e preocupa-se com o reconhecimento imediato, com a descentralização da arte, que deveria ser menos hermética, e com o “poder da imagem” (McCarthy & Tanque, 2002, pp. 6-20). A produção em massa e o cinema abundante de Hollywood aliam-se a uma “estética da fartura”, buscando certa leveza, alegria sensual e um forte hedonismo (ibid.).

Segundo McCarthy, apesar de ter sido elaborada no Reino Unido sobretudo devido à atividade de artistas como Richard Hamilton (1922-2011), Eduardo Paolozzi (1924-2005) e posteriormente David Hockney (1937), a Arte Pop rapidamente se manifesta também nos EUA, ainda que de forma menos programada. Ainda ao ver de McCarthy, as práticas que caracterizam a cultura visual deste período no norte da América vêm sob a forma de um aglutinado de artistas que produzem

separadamente e que tinham em comum uma “partilha (muito) frouxa de um estilo de cor vibrante e de desenho simplificado” (McCarthy & Tanque, 2002, p.13). Entre eles contam-se Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930), Andy Warhol (1928-1987) e Roy Lichtenstein (1923-1997).

Se de acordo com as autoras Elizabeth Mackey e Rachel Bernstein (2009) temos que o modernismo une os movimentos artísticos que abarca através do interesse em romper com o passado e da busca por novas formas de expressão (Bernstein & Mackey, 2009, p.2), a Arte Bruta, a nosso ver, condiz com suas origens. Ainda assim, para além de ser mais um termo do que um movimento artístico em si, conforme veremos a seguir, acreditamos que haja nele um elemento de anti-movimento, talvez de êxtase, de rompimento com a própria cultura artística. Isto porque, de acordo com o autor Michel Thévoz, trata de “pessoas que não foram tocadas pela cultura artística” (Thévoz, 1995, p.11).

Arte Bruta, esta nomenclatura que será englobada pelo termo *Outsider Art*, ou arte marginal, é cunhada pelo artista Jean Dubuffet (1901-1985) e diz respeito a práticas criativas realizadas por indivíduos que estão fora do circuito artístico e da influência da cultura corrente, como também da sociedade em si. São, nas palavras de Thévoz (1995), “crianças, ‘loucos’ e ‘primitivos’” (Thévoz, 1995, p.13). Estes termos (os últimos assumidamente obsoletos) pouco têm em comum além de “ilustrarem uma ‘mentalidade pré-lógica’ formulada em conjunto por etnologistas (Lévy-Bruhl), psicólogos infantis (Jean Piaget) e psiquiatras (quase todos)” (*ibid.*). Segundo Dubuffet, há na Arte Bruta “uma forma de libertar-se de amarras, uma onda de inventividade e resolutividade, uma entrada em mundos imprevisíveis que os farão pensar duas vezes a respeito do caráter ‘primitivo’ destes trabalhos” (Thévoz *apud* Dubuffet, 1995, p.6). O artista relaciona a Arte Bruta ao desejo da Arte Pop: ambas pretendem descentralizar a arte, ainda que de forma oposta. Isto é,

não do ponto de vista dos espectadores, como é o caso da última, mas sim tendo em conta a complexidade da noção de criador, como é o caso da primeira (*ibid.*). Dubuffet afirma ainda que a arte produzida por artistas, analisada por teóricos, comissariada por museus e com público treinado a consumi-la é tão processada, tão exclusiva a uma minúscula elite que “deveria ser chamada marginal” (Dubuffet *in* Thévoz, 1995, p. 5). Guardemos esta última palavra.

No meu entender, a Arte Bruta evidentemente conversa com o trabalho de Kusama, com sua patologia como tema e suas batalhas pessoais. Dubuffet dirá que é necessário repensar a noção de loucura para compreendê-la no contexto da Arte Bruta, chamando nossa atenção ao fato de haver uma coerência nos trabalhos em si, ou no conjunto de trabalhos de um indivíduo contemplado, e que tal coerência raramente acontece sem cuidado e deliberação. E “se vemos uma aparente incoerência, é porque ele assim o quis. Se o resultado é arrebatador, sua intenção era arrebatá-lo” (Thévoz, 1995, p. 6). Neste sentido, o trabalho de Kusama se encaixa com perfeição. No entanto, por estar profundamente inserida no contexto artístico e sócio-político dos locais em que vive e viveu, não podemos considerá-la uma *Outsider Artist*.

Será então Kusama uma artista Pop? O *timing* era perfeito, assim como sua estética pré-minimalista, o uso de cores primárias, os recortes de revistas e temáticas debochadas. Além do mais, segundo Morris, Kusama antecipou Warhol na forma semelhante em que utilizava papéis de parede numa instalação chamada *One Thousand Boats* (Larratt-Smith & Morris, 2013, p.50)⁴ e também expôs na *Green Gallery* com ele, além de Claes Oldenburg (1929) e James

⁴ A artista afirma em entrevista que Warhol “incorporava tudo indiscriminadamente em sua arte” (Kusama em entrevista a Turner, 1999, *enum*), e que ele não apenas foi à inauguração da mencionada instalação, como parabenizou Kusama por seu trabalho.

Rosenquist (1933), no que seria tido como um “marco no desenvolvimento da Arte Pop” (Larratt-Smith & Morris, 2013, p.46); por fim, segundo David Pilling, durante um tempo ela tem mais atenção na mídia que o titã do Pop (Pilling, 2012, *enum*). Por que então só vemos Yayoi Kusama receber o devido reconhecimento de poucos anos para cá? E por que, apesar das monstruosas mostras itinerantes, da parceria com Louis Vuitton⁵ e de obras em importantes museus⁶, ainda não encontramos Kusama listada ao lado dos seus contemporâneos em livros sobre a Arte Pop? Será por ela própria considerar-se, no lugar disso, uma “artista obsessiva” (Turner, 1999, *enum*)? Ou porque não há espaço para uma mulher, japonesa ainda por cima, neste clube?

Andrew Solomon (2012) considera que Kusama era “menos prontamente aceite por ser mulher” por encontrar-se num país de língua estrangeira que estava a recuperar de um “violento pós-guerra contra o Japão” (Pilling apud Solomon, 2012, *enum*). Também McCarthy considera que não há registos de “elementos femininos de destaque dentro do movimento” moderno, pois, no seu ver, “o modernismo foi um empreendimento eminentemente masculino em que os homens descreviam o mundo do seu ponto de vista” (McCarthy & Tanque, 2002, p.25). Acrescenta ainda que “não se deveria esperar outra coisa da Pop Art” (*ibid*), apesar de se conhecer uma série de artistas marginalizadas pela narrativa da história de arte, artistas tais como, além da própria Kusama, Marisol Escobar (1930-2016) e Pauline Boty (1938-1966), entre outras.

⁵ A grife francesa fez, em 2012, uma parceria com a artista japonesa e a coleção com seus característicos *petits-pois* coloridos despontou “nas vitrines das lojas de todo o mundo, da 5a Avenida em Manhattan a Bond Street em Londres” (Larratt-Smith & Morris, 2013, p.57).

⁶ Tais como o MoMA, em Nova Iorque, a Tate, em Londres e o *Benesse Art Site Naoshima*.

A prioridade da figura masculina, a nosso ver, não é novidade na história das artes plásticas (para dizer o mínimo). E se a energia necessária para existir naquele contexto leva Kusama a um colapso nervoso e em seguida a viver num hospital psiquiátrico para sempre, não conseguimos ignorar sua remoção da sociedade artística, resultante marginalização e reaproximação da Arte Bruta. Ainda mais intrigante é o seguinte: se nos movimentos artísticos até o século XX quase não há espaço para mulheres, uma rápida visita ao *website* da *Collection de l'Art Brut* de Jean Dubuffet (1901-1985) nos revela que nesta categoria, talvez por coincidência, este espaço existe. No entanto, e arriscaremos a ousadia, não acreditamos em coincidências. Acreditamos, sim, que a mulher é marginalizada, e mais ainda, colocada no papel de louca pela sociedade em que vive quando manifesta uma personalidade ou opiniões.

4. Sobre a Loucura

De que se tratará, afinal, a loucura? No *Vocabulário da Psicanálise*, temos que “o conceito de psicose (...) [busca] abranger toda uma gama de doenças mentais”, sejam elas de origem orgânica, como a paralisia, ou indefinível, como a esquizofrenia (Laplanche & Pontalis, 1990, p.333). Nesta ótica, por um lado alcançamos possibilidades científicas que respaldam o diagnóstico psiquiátrico, gerando novas soluções a velhos problemas; por outro, se só em Portugal, que é o segundo país com maior incidência de doenças psiquiátricas da Europa, um quinto da população sofre algum distúrbio psiquiátrico (“Informemente”, 2016, p.7), não estarão gerando também novos problemas a velhas soluções? Sendo “as perturbações depressivas a 3ª causa de carga global de doença” (Carvalho *et al.*, 2013, p.5), nos parece tentador concluir que, mais do que já existirem estes números pungentes antes de serem documentados, o diagnóstico médico pouco faz em resolver os problemas que cataloga. De facto, em nossa opinião, marcar comportamentos majoritários

como patológicos mais faz criar uma lacuna trajada de “normalidade” entre o um e o outro do que tratar qualquer moléstia. O que nos leva a pensar: não serão, portanto, os ditos doentes (ou outros excluídos de um grupo por sua dissonância) *necessários* para a própria existência do grupo? Não será necessário o marginalizado para conhecer-se a margem de uma sociedade “saudável”?

Não é exatamente nossa intenção desmentir doenças mentais, muito menos os indivíduos incapazes de viver em sociedade, mas perguntarmo-nos: se por exemplo a etiologia da esquizofrenia não se identifica, como então identificar a doença? Voltemos ao verbete do *Vocabulário da Psicanálise*: o termo “psicose” surge no século XIX para diferenciar as doenças mentais das neurológicas e refutar a tradição que “considerava ‘doenças da alma’ o erro e o pecado” (Laplanche & Pontalis, 1990, p.333); Com esta analogia, queremos dizer que o limite entre o saudável e o doente turva-se muito em vista da conveniência. Em uma sociedade que aparenta estar adoecida, por que motivo os saudáveis não são marginais, mas o contrário? Ainda que não fosse, a nosso ver, uma solução impecável, a psiquiatria parece haver falhado em seu intuito de secularizar a mente, e tudo indica haver uma conotação moral, assim como banal, em compartimentalizar particularidades humanas. O crivo do normal parece cada vez mais difícil de ultrapassar.

E no inacabado mapeamento físico-espírito-emocional humano, por seu caráter volúvel, é muito fácil trocar sutilezas por armadilhas; ou ainda, perpetuar uma profusão de preconceitos, que é o que acreditamos acontecer com Kusama. Levando sempre em conta cada face de uma moeda, tentaremos agora responder à pergunta do título de nossa investigação, ou seja, se a loucura, no trabalho de Yayoi Kusama, pode ser uma forma de resistência e ruptura às contínuas amarras e barreiras que presencia desde criança, desde os pais abusivos, desde os entraves emocionais, desde a

dificuldade em ser mulher no Japão, em ser artista e mulher, em ser japonesa nos Estados Unidos, em ser mulher e de caráter forte.

Considerações Finais

No artigo de Susan Boboltz (2014) para o site *Huffington Post* é possível ler a respeito do conceito de “*Gaslighting*”, em que a sanidade de alguém é posta em jogo deliberadamente por outra pessoa, e a respeito do velho hábito da medicina de diagnosticar mulheres como insanas. Segundo a autora, uma em cada quatro mulheres nos Estados Unidos recebem medicação para distúrbios da área da saúde mental, e sobre isso Boboltz não sabe discernir se pela propensão de mulheres solicitarem ajuda ou se pela propensão de médicos para sobremedicá-las. A autora elabora: “Da teoria do ‘útero ambulante’ de Platão (...) à idéia que poucos orgasmos causavam histeria, o campo da saúde não tem sido o mais gentil com as mulheres” (Boboltz, 2014, *enum*).

Aliemos a isto o *Elogio da Loucura* (2002), de Erasmo de Rotterdam, em que o conceito de Loucura toma a forma de uma deusa grega e, na ausência de defensores de seu nome, elogia-se a si mesma. Apesar do livro de escárnio, escrito em 1509, exaltar o eu-lírico feminino, não é velado seu desprezo pelo gênero que representa:

Senhor (...), dê uma mulher ao homem, porque, embora seja a mulher um animal inepto e estúpido, não deixa, contudo, de ser mais alegre e suave (...). Se, porventura, alguma mulher meter na cabeça a idéia de passar por sábia, só fará mostrar-se duplamente louca (...) E isso porque (...) a mulher é sempre mulher, isto é, é sempre louca, seja qual for a máscara sob a qual se apresente (Rotterdam, 2002, p.38).

Desconsiderando a misoginia anacrônica deste livro⁷, ao olhar para Yayoi Kusama temos já uma outra mulher, não tão leve, não tão suave. Porém, ainda assim louca. Ainda assim medicada por traumas vividos, por opressões quotidianas e convidada a viver num asilo. Será Kusama assumidamente louca ou coagida a sê-lo? Estou inclinada a simpatizar com a segunda opção.

Se Kusama é de facto induzida à loucura, porém, a forma como domina sua patologia e faz dela combustível para a criação de um mundo ideal nos impressiona. Não parece extremamente corajoso, de certa forma, ceder à tentação de ser cuidado para sempre, uma criança em vida adulta? Assumir um lugar diminuído e de lá praticar a grandeza de ser quem você deseja sem permissão e sem pedir perdão?

Referências Bibliográficas

- Agamben**, G. *Nudez* (2009). Relógio D'Água: Lisboa.
- Almeida**, C. H. (2015). Kaomi Kawase: 'O machismo está na cultura do Japão' [artigo]. *O Globo*. URL: <http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/kaomi-kawase-machismo-esta-na-cultura-do-japao-15309963>. Acedido em 09/12/2015.
- Boboltz**, S. (2014). "5 Reasons To Think Twice Before Calling a Woman 'Crazy'". *The Huffington Post*. URL: http://www.huffingtonpost.com/2014/12/01/dont-call-women-crazy_n_6201580.html. Acedido em 10/12/2015.
- Carvalho**, Á. A. et al. (2013). *Portugal — Saúde Mental em Números — 2013* [relatório]. URL: http://www.fnerdm.pt/wp-content/uploads/2015/01/SaudeMentalemnumeros_2013.pdf. Acedido em 09/12/2015.
- Collection** de L'Art Brut Lausanne (s/). "The Collection" in *www.artbrut.ch*. URL:

⁷ Em diversos aspectos, esta misoginia mostra-se bastante atual e até porque, segundo Giorgio Agamben, o indivíduo contemporâneo é "intempestivo", ou fora de se próprio tempo; o contemporâneo, ou a contemporânea, seria alguém capaz de viver simultaneamente no agora e em todas as épocas que aqui culminam, estando tanto no presente como no, por assim dizer, ausente. Para nós, a contemporaneidade seria "essa relação com o tempo que a ele adere através de um desfasamento e de um anacronismo" (Agamben, 2009, p. 20).

<http://www.artbrut.ch/fr/21070/collection-art-brut-lausanne>.
Acedido em 09/12/2015.

Informemente: "Guia Essencial para Jornalistas Sobre Saúde Mental" in *SPPSM*. (2016). URL:

<http://www.sppsm.org/wp-content/uploads/2016/09/informemente-set2016.pdf>.
Acedido em 24/02/2017.

Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (1990). *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Editorial Presença.

Larratt-Smith, P. & Morris, F. (2013). *Yayoi Kusama: Obsessão Intinita*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake.

Martin, H. E. (2013). "The Asian Factor in John Cage's Aesthetics". *Black Mountain College Studies*. URL:
<http://www.blackmountainstudiesjournal.org/volume-iv-9-16/holly-martin-the-asian-factor-in-john-cages-aesthetics/>. Acedido em 09/12/2015.

McCarthy, D. & Tanque, A. P. (2002). (Vol.9). *Pop Art*. Lisboa: Presença.

Pilling, D. (2012). "The Wold According to Yayoi Kusama". *FT Magazine*. URL: <http://www.ft.com/cms/s/2/52ab168a-4188-11e1-8c33-00144feab49a.html>. Acedido em 09/12/2015.

Riatti, M. (2013). *Yayoi Kusama: A conversation With Phillip Larratt-Smith* [vídeo]. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=lkoQf8rEfyC>. Acedido em 09/12/2015.

Rotterdam, E. (2002). *Elogio da Loucura*. Campo Bonito: Atena.

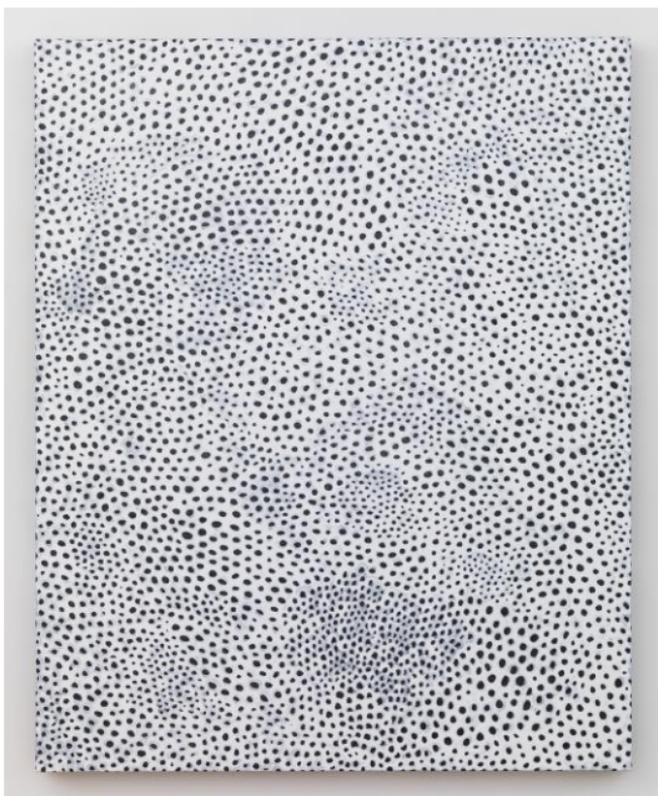
Thévoz, M. (1995). *L'Art Brut*. Genebra: Skira.

Thornhill, T. (2015). "Artist who gave away code for 3D printers which would create a kayak shaped like her vagina denies charges of distributing obscene data in Japanese court". *Daily Mail Online*. URL:
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3039575/Japan-vagina-kayak-artist-Igarashi-denies-obscenity-charges.html>. Acedido em 09/12/2015.

Turner, G. T. (1999). "Yayoi Kusama". *Bomb Magazine*. URL:
<http://bombmagazine.org/article/2192/yayoi-kusama>.
Acedido em 09/12/2015.

Sobre a autora

Mariana Poppovic é uma artista visual brasileira nascida em 1987 na cidade de São Paulo e formada em 2008 pela Faculdade Santa Marcelina (SP/Brasil), no curso de Design de Moda. De 2009 a 2014 atuou principalmente como ilustradora e designer gráfica *freelancer*, participou de mostras coletivas como a da Casa Tomada (2008) e da Casadalapa (2012). Em 2015 ingressou no Mestrado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto a fim de focar em seu trabalho como pintora.



Yayoi Kusama, *Infinity Nets (GSGW)*, 2014. Acrílico sobre tela, 162,2 x 130,5 cm © David Zimer.

Renovar Paradoxos: Pintura Contemporânea na “Sociedade do Espetáculo”

Ivan Postiga

O presente artigo reflete acerca de uma ideia de Pintura, capaz de desmistificar e combater a noção de “Sociedade do Espetáculo” na Contemporaneidade. Neste sentido, convoco as obras “A Sociedade do Espetáculo” (1967) de Guy Debord e “O Espectador Emancipado” (2010) de Jacques Rancière, para problematizar de que forma é que este conceito e os seus produtos sociais, culturais e políticos podem, por um lado, ser agentes perpetuadores de uma “espetacularização” e, por outro lado, como é que a Pintura pode adquirir uma dimensão política sem ser simplesmente um produto instrumentalizado.

Palavras-chave

Pintura Contemporânea, Arte e Política,
“Sociedade do Espetáculo”,
Desinstrumentalização da Arte

Que deslocamentos pode causar a ação de uma prática artística de cariz crítico e político no seio de uma “Sociedade do Espetáculo”? Que tipos de embates com essa realidade estão em jogo? Quais as fissuras e os curtos circuitos que a Pintura, entendida como uma experiência do “sensível”, pode provocar no entendimento de um domínio comum?

De forma a possibilitar ao leitor uma melhor compreensão da ambição deste artigo, procurar-se-á, numa primeira parte, clarificar o pensamento do escritor francês Guy Debord, no que diz respeito à sua obra “A Sociedade do Espetáculo” (1967). Para tal, será apresentado, em traços gerais, este conceito e algumas hipóteses de como subverter, através da criação artística, a ideia de existir uma “Sociedade do Espetáculo”. Numa segunda parte, e partindo da ideia de que existe, efetivamente, uma forma de subverter

esse sistema totalizante, procurar-se-á relacionar essa mesma ideia de subversão com duas outras obras que, possivelmente, ajudarão a elucidar tais estratégias. São elas, “O Espectador Emancipado” (2010) do filósofo francês Jacques Rancière e a “Obra Aberta” (2005) do filósofo italiano Umberto Eco.

Será, precisamente, a partir de ambas as obras enunciadas, que se irá refletir acerca do papel político da Pintura. Isto porque, entende-se que a Pintura pode englobar práticas artísticas que provocam deslocamentos, que desencadeiam questionamentos, que geram dissensos e que disseminam politicamente mensagens polissêmicas que torcem as evidências de um mundo ao qual a mesma pretende resistir.

Para comprovar esta capacidade de resistência de uma obra face à instrumentalização da “Sociedade do Espetáculo”, será utilizado como objeto de estudo o meu projeto de Pintura “Klecksographie” (2016-2017). Este projeto assume-se como uma investigação artística de carácter político que, de forma metafórica, torna visível o invisível e dizível o indizível, procurando avaliar a capacidade de resistência da obra face a esse mesmo sistema totalizante. De facto, “Klecksographie” problematiza a dualidade existente entre os conceitos de resistência e assimilação ao, simultaneamente, demonstrar e validar a capacidade da Pintura em, potencialmente, atuar como um instrumento crítico e como um veículo de reflexão crítica.

Contudo, antes de debruçar-me sobre a análise da dimensão política do meu trabalho em particular, apresento nos parágrafos que se seguem, os traços gerais do conceito de “Sociedade do Espetáculo” de Guy Debord. Segundo o autor, este conceito está enraizado cultural, social e politicamente nos atos e na produção humana (Debord, 1967, p. 8). Porém, Debord indicia alguns pontos que pensa serem capazes de subverter esta mesma ideia, pontos esses que, posteriormente,

com as ideias de Rancière e de Eco, poderão vir a ser úteis para se pensar esta inversão, isto é, para se pensar como é que as práticas artísticas têm a capacidade de conseguir um quadro de atuação crítica e política mais capaz de resistir a essa assimilação.

Boorstin salienta que, na contemporaneidade, a nostalgia da autenticidade reapareceu, através de uma manifesta censura à “Sociedade da Imagem” ou do “Espetáculo” (Boorstin, 1987, p. 116). De facto, as “ilusões” e os “pseudo-eventos” de um mundo da “pós-realidade” vieram tornar a realidade numa encenação, construída de acordo com uma lógica de “show business”, onde todos são atores e plateia de um ininterrupto espetáculo, que produziu ramificações por toda a esfera pública, engolindo, sem exceções, áreas como a política, a religião, a imprensa e a arte (Gabler, 1999, p. 17). Foi precisamente neste contexto, no seio do século XX, que o conceito “Sociedade do Espetáculo” de Debord veio a proliferar, acompanhando a difusão da sua Teoria Crítica, reforçada devido ao completo excesso de imagens, desencadeadas pela popularização das máquinas, das quais são exemplo o cinema e a televisão (Belloni, 2003, p. 130).

Para Debord seria esta crítica da proliferação de imagens, nomeadamente, a sua banalização no quotidiano e a sua capacidade de manipulação através de fenómenos aparentes, que poderia vir a “entorpecer os atores sociais, turvando-lhes a consciência acerca da natureza e dos efeitos do poder e da privação capitalista” (Debord, 1967, p. 44). Uma verdadeira “guerra do ópio”, que impediria que a consciência alcançasse o seu projeto. O autor conclui que, “já não existe nada, na cultura e na natureza, que não tenha sido transformado e poluído segundo os meios e os interesses da indústria moderna” (Debord, 1967, p. 172-173).

Verifico que a escolha de Debord centra-se em construir uma Teoria Crítica total, e para a entender “é necessário lembrar que o espetáculo é uma metáfora e não a crítica

superficial a quem assiste e a quem atua nele” (Debord, 1967, p. 21). Essa crítica não se centra unicamente na dimensão do visível, pois “essa é apenas uma faceta superficial do espetáculo” (ibid.).

Segundo o autor, “o espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, ou produto das técnicas de difusão maciça das imagens” (Debord, 1967, p. 14), mas antes como o efeito total, sob o qual o indivíduo está sujeito, pois são as suas preferências que nutrem a produção de uma “Sociedade Espetacular”. São estas preferências que passam a determinar as suas necessidades e, transversalmente, fazem com que os indivíduos se identifiquem de formas muito simplificadas com a mesma. Por outras palavras, “a forma e o conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificação total das condições e dos fins do sistema existente” (Debord, 1967, p. 14-15).

Ora, a conceção de “espetáculo” de Debord é, portanto, uma organização estética do mundo que não se submete a um único campo específico, mas antes a uma organização estética por consenso da totalidade do produto social.

É sobre esta ideia de totalidade, que o presente trabalho pretende refletir. Ao direcionar o foco para o campo da Pintura, verifico que a sua esfera de ação, apesar de procurar operar contra a totalidade do “espetáculo”, encontra-se neutralizada por ele, isto porque, utiliza a mesma linguagem “espetacular”. Assim, e na linha de pensamento de Debord, fazer uma análise através das práticas artísticas à arte, pode levar a cair, inevitavelmente, e na maior parte das vezes, na produção de uma análise superficial e insignificante. O que, possivelmente, aconteceria ao executar-se uma análise crítica parcial, não mais seria do que uma análise executada, segundo a linguagem do próprio objeto criticado.

Para se distanciar do “discurso espetacular” do objeto criticado, Debord desenvolveu uma Teoria Crítica, capaz de comunicar a partir da sua própria linguagem, nomeadamente, a linguagem da contradição, a qual deveria ser dialética, tanto na forma como no conteúdo. O autor refere “não é um “grau zero da escrita”, mas a sua inversão...não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação” (Debord, 1967, p. 132).

O pensamento de Debord não é isento de algumas contradições, mas uma das coisas que mantém claro, é a necessidade de subverter esse domínio do “espetacular” sobre todas as coisas. Contudo, nem mesmo a negação da “Sociedade do Espetáculo”, em momento algum, garante que esta ideia não pudesse vir a ser assimilada e subvertida. Debord não é ingénuo e demonstra receio pelas suas ideias puderem vir a ser apropriadas, à imagem do que acontece com uma obra de arte, ou com um manual assimilado por parte de quem se esforça por manter o sistema de dominação “espetacular”(Debord, 1967, p. 167).

De facto, é aqui que reside o principal ponto de subversão da “Sociedade do Espetáculo” nas ideias debordianas. Isto é, a negação do “espetáculo” realiza-se através da construção de uma linguagem e da sua contradição. Ainda que construído por uma lógica que legitima o seu argumento, este modelo apresentado pelo autor não priva a construção de um raciocínio paralelo, quanto à aplicação prática da produção artística contemporânea.

Neste sentido, do ponto de vista prático, o que parece oferecer mais resistência relativamente a colocar as ideias *debordianas* em prática na esfera da produção artística contemporânea, é o facto de, enquanto seres sociais, a negação total de uma “Sociedade do Espetáculo” na contemporaneidade não fazer sentido, dado que dificilmente lhe conseguiríamos ser exteriores.

Ao acreditar que esta “hiper-realidade”¹, mediada pela encenação do “espetacular”, existe no “mundo real”, percebo que não será possível negar a sua existência, mas sim demonstrá-la, uma vez que será difícil criar uma linguagem que não lhe esteja diretamente ligada. O seu oposto, provavelmente, implica a criação de um contrário que, até por essa mesma oposição, acaba por se tornar distante e insuficiente, no que diz respeito a produzir qualquer efeito, devido ao seu grau de isolamento face a essa mesma sociedade.

Ora, a reflexão em torno destas ideias leva-me a crer que a Pintura, enquanto movimento de reformulação do “sensível” (Rancière, 2010), pode instigar a uma outra consciencialização sobre a influência que o “espetacular” exerce sobre a realidade. Pode, por um lado, assumir-se como uma metáfora que provoca um processo de auto-questionamento e que, por outro lado, pode representar esse mesmo “espetáculo”, como o instrumento de encenação que efetivamente é. Possivelmente, está-se diante de uma estreita dependência entre o ato crítico e a realidade envolvente, a qual só fará sentido existir se puder ser obtida através de um ato reflexivo, capaz de provocar um curto-circuito no interior da “Sociedade do Espetáculo” contra si própria. Esta é uma ideia, claramente, contrária à versão apresentada por Debord, na qual a dependência entre a obra e a realidade, se deveria apresentar enquanto negação dessa mesma realidade, evitando dessa forma o seu contágio.

¹ O conceito de “hiper-realidade” é utilizado por Baudrillard para descrever o universo pós-moderno, que veio substituir as cenas da vida banal por experiências mais intensas, marcadas pelo entretenimento, pela arte, pela informação e pelas tecnologias da comunicação. Segundo o autor, o “reino do hiper-real” passou a ser mais real do que o próprio real, já que nesse mundo pós-moderno, os indivíduos procuraram um escape do “deserto do real” para a “hiper-realidade” do computador, dos media e das experiências tecnológicas (Medeiros, 2007, p. 146).

Neste sentido, concluo que “o espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade, e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência” (Debord, 1967, p. 14). É, precisamente, esta análise realizada à capacidade que o “espetáculo” tem de atrair a consciência, que vem reforçar ainda mais a ideia da necessidade de se construir estratégias de dissenso dentro deste sistema “espetacular”, dos quais são exemplo, a ação crítica e política da obra de arte. E, é pondo em prática estas estratégias, que a Pintura se torna capaz de gerar micro-experiências, muito para além da experiência do sistema totalizante.

Perante estas conclusões, que levantam dúvidas quanto à aplicabilidade da negação das teses de Guy Debord, torna-se necessário debatê-las sob diferentes perspetivas, nomeadamente, a partir do filósofo francês Jacques Rancière. Este autor, permite desenvolver aspetos que reforçam a capacidade da arte manifestar-se como um instrumento crítico e político.

Na perspetiva de Rancière, “arte e política têm em comum o facto de produzirem ficções” (Rancière cit. Filipe Pinto, 2010, s/p.). Contudo, segundo o autor, “uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias, mas antes na construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum” (ibid.). E acrescenta que “o que falta ao indivíduo social, não é perceber qual é a sua condição, mas a possibilidade de mudar o ser sensível que está ligado a essa condição” (ibid.).

Ora, de acordo com Rancière, esta mudança constrói-se a partir da criação de alguns polos de resistência, onde a arte como meio de auto-questionamento crítico, de carácter político, pode “despertar a consciência acerca dos mecanismos de dominação, a fim de tornar o espectador um agente consciente da transformação do mundo que o envolve” (ibid.).

É, precisamente, esta ideia que vem reforçar aquilo que se pretende compreender neste artigo, nomeadamente, de que arte é um agente de carácter crítico e político, que intervém no comum ao tornar dizível o indizível e visível o invisível, demonstrando confiança na sua própria capacidade de o transformar. De facto, “uma intervenção artística pode ser política se modificar o visível, as formas de o perceber e expressar, experimentando-o como tolerável ou intolerável” (ibid.).

Rancière defende, em traços gerais, que a arte não pode ser política apenas pelo carácter crítico das mensagens que transmite, ou mesmo pela forma como representa, dentro do comum, estruturas sociais, conflitos ideológicos, interesses políticos e identidades étnicas, sociais ou sexuais (Rancière, 2010, p. 83). Pelo contrário, e segundo o autor, a arte deve inserir-se na esfera política, pela forma como configura o senso comum e determina, num contexto social, as formas de estar junto ou separado, fora ou dentro, face ou no meio de um determinado dado ou contexto (ibid.). Por outras palavras, a arte deve assumir um carácter político, pela sua capacidade de isolar um determinado espaço e tempo, e reinventá-los através de novas configurações e novos ritmos, reintroduzindo-os enquanto experiência específica que entra em rutura com as experiências mais consensuais.

Assim, concludo, que a obra de arte é um meio de intervenção espaço-temporal, capaz de provocar um corte com a realidade, pela criação de uma ficção que se baseia na mesma e, por conseguinte, dimensionar a consciência social, ao colocar a nu a existência de uma relação entre uma investigação de âmbito filosófico, a criação artística e as preocupações a nível da intervenção política. De facto, esta noção de arte, através de uma única ação, consegue corporizar e promover uma problemática que desencadeia uma reflexão prática e teórica, introduzindo novos dados no

tecido consensual da realidade, como uma espécie de ação camaleônica.

Segundo Rancière, uma arte crítica deve ser capaz de produzir um ponto de equivalência entre o saber e a ignorância, a atividade e a passividade, de forma “a atingir um nível de dissenso, o qual não seja simplesmente um conflito de interesses ou de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a um outro” (cit. Filipe Pinto, 2010, s/p.).

Neste sentido, o autor afirma que o artista deveria propor e produzir uma dupla intervenção, isto é, um curto-circuito e um desacordo violento, capaz de revelar os segredos escondidos da produção e da exibição das imagens, tendo em conta que a fúria e a denúncia nem sempre cumprem essa função (Rancière, 2010, p. 46-47 e 60). Isto porque, ao formularem uma crítica inconsciente que colabora e integra-se nessa mesma crítica, estas auxiliam a perpetuação daquilo que criticam, numa ação totalmente paradoxal. Aqui, é passível de se verificar, a ineficácia da crítica, já que, de acordo com Rancière, esta “perde a eficácia mediante o facto de quem a produz se apresentar como um doente, cuja doença está em desconhecer que está doente” (Rancière, 2010, p. 62).

De facto, o conceito de “espetáculo” de Guy Debord não é um mostruário de imagens que escondem uma realidade, mas demonstra antes uma barreira que separa essas realidades. Uma barreira que, segundo Rancière, pode ser entendida como semelhante à imagem dos prisioneiros agrilhoados na caverna platónica (Rancière, 2010, p. 66-67).² Assim, conhecer

² A metáfora da caverna platónica reforça a ideia da existência de um lugar, onde as imagens são tomadas por realidade e onde a ignorância é tomada por saber. É também onde os prisioneiros imaginam ser capazes de construir a sua vida individual e coletiva, que mais se enredam na servidão da caverna (Rancière, 2010, p. 66-67).

a lei do “espetáculo” acaba por significar conhecer a maneira como o qual reproduz, indefinidamente, uma falsificação que, por sua vez, é idêntica à realidade.

De acordo com Debord, “num mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso” e vice versa (Debord cit. Rancière, 2010, p. 67). Numa espécie de processo de auto-dissimulação onde, segundo Rancière, “o segredo oculto mais não é do que o funcionamento óbvio da máquina” (Rancière, 2010, p. 67). O conhecimento desta inversão pertence também a uma lógica de mundo invertido e é, por isso, que a crítica da ilusão da imagem pode ser virada do avesso e transformada em crítica da ilusão da realidade, tal como apontado por Guy Debord em “Sociedade do Espetáculo” (Rancière, 2010, p. 68). Daí, Rancière afirmar que “uma real “crítica da crítica” não pode ser uma vez mais uma simples inversão da lógica da crítica” (Rancière, 2010, p. 69), mas sim um novo olhar sobre a história da imagem em torno da qual se produziu essa inversão.

Neste ponto, é importante fazer uma pequena paragem na análise às ideias dos autores e lembrar um dos tópicos principais do presente artigo, nomeadamente, como pode a Pintura Contemporânea conter uma reflexão crítica e política, face ao conceito “Sociedade do Espetáculo” de Guy Debord?

Para tentar responder a esta questão, analiso o projeto “Klecksographie” (2016-2017), visto ser um projeto de Pintura que pretende provocar essa alternância perceptiva, entre a realidade, a ilusão dessa realidade e o verdadeiro enquanto momento do falso. Em termos formais, a obra compõem-se, através de um código de espelhos e, de inversões simétricas de imagens fotográficas que retratam situações “reais”.

Em primeiro lugar, saliento que o processo de construção em espelho, é entendido por mim como uma

metáfora da inversão da lógica crítica, que procura provocar uma leitura simultânea, quer da realidade quer da sua imagem. Essa variedade de inversões, é assumida fisicamente, através dos eixos dos espelhos, e de forma a transparecer a dependência que ambos os reflexos exercem uns sobre os outros.

À imagem do que acontece na lógica de um mundo invertido, onde o verdadeiro é um momento do falso e a encenação é um momento da realidade, neste caso específico, as estas obras contêm ambos os momentos dessa dupla realidade. E é esta dualidade que este trabalho procura evidenciar. Por um lado, representa uma estratégia de inversão da lógica da crítica e, por outro lado, constitui-se como um instrumento de consciencialização, comunicando ao espetador que, inconscientemente, este pode estar a perpetuar a “Sociedade do Espetáculo”.

Neste sentido, aquilo que “Klecksographie” propõe não é apenas uma inversão da lógica da crítica, mas antes a sua representação. Por outras palavras, estas pinturas pretendem dar a ver aquilo que não é visto, ou antes, fazer ver de outras maneiras o que é apresentado de um modo aparentemente simples. Logo, propõe relacionar o que não é comumente relacionado, com a finalidade de produzir ruturas nas dinâmicas das perceções.

“Klecksographie” é um trabalho que alterna entre o documental e a ficção, não sendo uma entidade oposta ao mundo real, “já que não existe real em si, mas sim configurações daquilo que nos é dado como o nosso real, como objeto das nossas perceções, dos nossos pensamentos e intervenções” (Rancière, 2010, p. 112). Antes de mais, opera por dissentimentos e modifica os modos de apresentação do “sensível” e das suas formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas e os ritmos dos seus objetos, numa construção de novas relações entre as aparências e a realidade, o singular e o comum, o visível e as significações.

“O real é sempre objeto de uma ficção” (Rancière, 2010, p. 112), por isso, a relação entre Pintura e Política “não é uma passagem da ficção à realidade, mas sim uma relação entre duas maneiras de produzir ficções” (ibid.).

Ainda que, não exista uma previsão rigorosa quanto ao impacto político que uma obra pode ter sobre o público, Rancière alerta para a defesa da ideia de uma Arte Política. O autor salienta que, independentemente de existir no seio da obra crítica uma contradição, esta pode contribuir para aumentar o mapeamento do perceptível e do pensável, visto que cria estratégias e experiências distintas, como um novo regime de percepção e significação face às configurações existentes (Rancière, 2010, p. 100).

Neste sentido, o projeto “Klecksographie”, aparece como um outro regime de percepção, tendo em conta que a significação das obras que o compõe e o que delas se percebe, é apenas um “palpite” do que se considera como correto.

Assim, qualquer tentativa de dar uma ordem estável ao que se apresenta como incompreensível e instável, acabaria por ser superficial, já que, o que realmente está em causa, é a variabilidade e a ambiguidade formal, perceptiva e significante que “Klecksographie” procura apresentar. Por conseguinte, concluo que cada indivíduo valoriza e interpreta de forma diferente os vários aspetos de cada perceto, atribuindo uma configuração, um significado e uma estrutura narrativa particular, mediante a sua interpretação.

Ainda que, possam existir interpretações mais próximas ou mais desviadas da intenção autoral, “Klecksographie” assume a diferença e a instabilidade perceptiva e semântica, como um movimento iminente político, o qual se poderia situar dentro dos parâmetros descritos pelo filósofo italiano Umberto Eco, no seu ensaio “Obra Aberta” (2005).

Eco, assevera que a característica fundamental da arte vale-se de mensagens estéticas e, dado que essas mensagens veiculam uma quantidade indefinida de possibilidades interpretativas, a arte, de um modo geral, em confronto com o uso quotidiano da linguagem, manifesta-se “aberta” ao jogo semiótico da descoberta ativa de significados, que procuram levar o intérprete a um alto grau de ambiguidade e de polissemia, ampliando, consideravelmente, o horizonte de expectativas que a arte, pela sua natureza “aberta”, já transmite (Eco, 2005, p. 40). Logo, “a obra de arte teria como característica a ambiguidade e a auto-reflexibilidade, de tal maneira que, ainda que tomando uma forma fechada...seria também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso resultasse numa alteração à sua irreproduzível singularidade” (ibid.).

No entanto, é importante esclarecer que, ainda que, a dimensão do projeto em análise provoque esta leitura pulsional no espectador, a sua interpretação acarreta, obrigatoriamente, entendimentos muito específicos do mundo. Portanto, a intenção de “Klecksographie”, consiste em as instigar, numa clara tentativa de desenraizar as configurações dominantes que rodeiam o entendimento do homem sobre as coisas, num ato que visa ampliar as possibilidades percetivas e semânticas no tecido do “sensível” e da esfera do comum.

Para tal, propõe imagens e manchas, configuradas segundo rebatimentos em espelho, que suscitam o aparecimento do duplo e geram abstrações, multiplicando o enigma cognitivo e as possibilidades de interpretação. Contudo, independentemente de, por um lado, propor ao espectador uma interpretação da imagem livre de condicionalismos, por outro lado, esses condicionalismos acabam por existir, já que o projeto incide sobre um tema muito específico, neste caso, manifestações sociais.

“Klecksographie” representa conflitos e contrastes, que atuam por oposição numa dicotomia entre abstrato/figurativo, estável/instável, harmonia/violência e ordem/caos, dualidades que, sendo opostas, refletem o próprio dissenso que a obra apresenta ao seu público. Este dissenso, apresenta-se como um ato político que escapa à estabilização do seu significado, quer pelas mensagens visuais críticas quer pela forma como também as representa.

Ainda que, por um lado, um objeto, ato ou experiência crítica e reflexiva surjam face a uma “Sociedade do Espetáculo” e utilizem a linguagem do objeto criticado, acabando por ser facilmente neutralizadas, por outro lado, também possibilitam suscitar novos espaços temporais que, mesmo que pequenos e efêmeros, avaliam a sua capacidade de resistência face à submissão a um controle.

Neste sentido, ao engendrar um movimento ficcional e um perpétuo auto-reinventar-se e fabular-se, a Pintura pode ser capaz de torcer o que se apresenta como evidência, já que o mundo e os seus lugares não são estáticos e o caminho da relação entre Arte e Política é o de coexistência. Assim, fazer arte é uma forma de estar no mundo, de propor relações com o “sensível” e de remontar acontecimentos.

Em suma, com este artigo procurei construir uma reflexão aberta, tendo em conta múltiplas perspetivas, assente na análise de diferentes obras e autores, contribuindo para uma melhor compreensão acerca do efeito das formas de estruturação da experiência “sensível”, próprias do regime das artes, no campo político. Ainda que, num contexto de “Sociedade Espetacular”, onde o conhecimento e a criação se convertem em objetos privilegiados de instrumentalização a serviço da produção de um “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, continua a caber ao artista escolher as próprias estratégias de ser político,

não ignorando o seu respetivo impacto sobre os indivíduos e a sociedade em questão.

A imprevisibilidade da capacidade de interpretar o carácter-semântico das obras de arte, pode provocar atos de curto-circuito e de dissenso político no interior do sistema dominante, já que estes não lhe podem ser totalmente exteriores, porque, de facto, essa relação pede do artista um posicionamento político, que surge na relação do homem com as coisas, numa espécie de "movimento" que é, em si só, espontâneo.

Contudo, ainda que a crítica surja de dentro da própria "Sociedade do Espetáculo", como um movimento reflexivo que partilha as suas linguagens, termos ou designações, talvez seja necessário entender que se caminha em terrenos pantanosos, onde as ações têm muito em comum, porque partilham o mesmo "sensível", isto é, as coisas que representam. Razão pela qual, as obras de arte são passíveis de se neutralizar e subverter do seu contexto original. Mas, em matéria de procedimentos, metodologias e intenções, a Pintura apresenta diferentes significados simbólicos, propósitos e potência política que, para serem compreendidos, talvez se tenha de suspender algumas convicções ou ideologias pessoais.

Referências Bibliográficas

- Belloni**, M. L. (2003). "A Formação na Sociedade do Espetáculo: Génese e Atualidade do Conceito. Espaço Aberto". *Revista Brasileira de Educação*, nº 22, 1413-2478. URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782003000100011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acedido janeiro 28, 2017.
- Boorstin**, D. J. (1987). *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. Nova Iorque: Atheneum.
- Debord**, G. (1997). *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Eco**, U. (2005). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.
- Gabler**, N. (1999). *Vida, o Filme: Como o Entretenimento Conquistou a Realidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

Medeiros, R. (2007). *Jean Baudrillard: Enigmas e Paradoxos da Imagem na Era do Similacro. Homenagem*. Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, EBA|UFRJ, Ano XIV, nº 15. URL:

http://www.baiadeguanabara.com.br/arte_ensaios_web/sumario.htm. Acedido janeiro 28, 2017.

Pinto, F. (2010). *Trinta notas para uma aproximação a Jacques Rancière. Opinião*. Arte Capital. URL:

<http://artecapital.net/opinio-99-filipe-pinto-trinta-notas-para-uma-aproximacao-a-jacques-ranciere>. Acedido janeiro 28, 2017.

Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Sobre o autor

Ivan Miguel Salgado Postiga, nascido em 1991, na cidade da Póvoa de Varzim, do distrito do Porto. Licenciado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em Artes Plásticas, Ramo de Pintura. Atualmente, a frequentar o Mestrado de Pintura na mesma Instituição. A nível artístico, tem desenvolvido um trabalho de carácter político, centrado na ideia de desinstrumentalização da arte, através da instabilidade semântica, potenciada por estratégias como a simetria, enquanto matriz geradora da diluição de elementos figurativos que se prolongam de uma realidade física e matéria, para uma realidade perceptiva e mental da subjetividade do espectador.



Vista de *Klecksographie*.(2016-2017) © Ivan Postiga.

Reflexões sobre a Representação da Paisagem na Pintura Contemporânea no Contexto Português

Carolina Vieira

Este artigo reflete sobre o conceito de paisagem na Pintura contemporânea a partir da prática de artistas a viver em Portugal. Pretende-se também demonstrar que a Pintura destes artistas não se insere em "-ismos" ou em categorias estabelecidas pela História da Arte. Através da obra pictórica de Michael Biberstein, João Queiroz, Rita Carreiro, Maria Condado e de Bárbara Assis Pacheco, estabelecemos uma análise das possibilidades conceituais que a paisagem representa na obra de cada um destes artistas.

Palavras-chave

Representação, Paisagem, Pintura conceptual, Portugal

Ao longo dos tempos o conceito de paisagem tem vindo a ser modificado de forma a enquadrar-se no contexto cultural de cada época e a sua representação através da Pintura demonstra essas mudanças. Em primeiro lugar, no mundo ocidental a presença da paisagem na Pintura era, na maioria das vezes, enquadrada no âmbito de representações religiosas e históricas, servindo apenas como fundo ou como o espaço sobre o qual uma narrativa tinha lugar. Tanto era, que uma Pintura de paisagem – e tendo em conta que a paisagem ocupava um lugar pouco importante na hierarquia dos géneros da Pintura – poderia ser elevada a Pintura histórica (o maior dos géneros da Pintura) apenas pela introdução de algumas figuras religiosas ou mitológicas, contribuindo assim para o desenvolvimento da Pintura de paisagem. Em segundo lugar, foi durante o Renascimento que se começou a pintar e desenhar paisagens apenas pelo gosto pela natureza, sendo que foi a partir do século XVII que o género da paisagem verificou um grande crescimento na sua popularidade.

Com a Revolução Industrial a espalhar-se a partir de Inglaterra para a Europa, entre finais do século XVIII e inícios do século XIX, e com as transformações culturais, políticas e económicas que trouxe, começou a pôr-se em causa a crença posta na racionalidade e no poder da razão para explicar todos os fenómenos da natureza e do mundo. Também a representação de paisagem começou a ser reconsiderada. Segundo Bernardo Pinto de Almeida (s/d) ela ganha uma dimensão subjetiva e deixa de querer ser apenas uma representação da verdade. A isso também ajuda o aparecimento das novas tecnologias como a fotografia e o filme, que fazem com que a Pintura de paisagem passe a ser entendida como uma linguagem independente. A paisagem era um campo aberto, no qual cada artista tinha a liberdade de tornar mais claras as suas sensibilidades como indivíduo, de representar o mundo através do seu próprio olhar, evidenciando as suas preocupações e os seus pensamentos mais íntimos. No final do século XIX e início do século XX, a liberdade artística era cada vez mais óbvia. A arte tornou-se lugar para revelar sentimentos. Não havia uma verdade universal na Pintura, mas sim uma verdade individual e singular a cada artista (Almeida s/d). Dado que a interpretação da verdade de cada artista era subjetiva, a Pintura foi-se tornando, aos poucos, cada vez menos naturalista. A perda gradual do naturalismo na Pintura abriu as portas ao surgimento da abstração modernista. O Modernismo trouxe a ideia de que a dimensão interior é o “elemento” que mais importa representar na Pintura. Por sua vez durante todo o século XX, o tema ‘paisagem’ foi levado aos seus limites e permitiu que fossem criados novos enquadramentos conceptuais. No entanto, a paisagem foi perdendo alguma importância na Pintura pois ainda há o pressuposto de que é apenas uma categoria temática antiquada e que ficou presa no século XIX.

A tradição da Pintura de paisagem existe tanto em Portugal como em outras sociedades no mundo, mas de

território em território a paisagem é sempre interpretada e representada através de um filtro cultural e histórico específico. Este artigo pesquisa que abordagens e preocupações ainda levam os pintores contemporâneos (neste caso em Portugal) a trabalhar sobre a paisagem no século XXI. Para a refletir sobre esta questão selecionei 5 artistas que trabalham sobre a paisagem — o Michael Biberstein, o João Queiroz, a Maria Condado, a Rita Carreiro e a Bárbara Assis Pacheco — e tentei estabelecer paralelos entre eles que ajudem a entender de que forma é que a paisagem é representada e qual o seu papel na contemporaneidade. Este artigo propõe-se ainda a mostrar que a representação da paisagem na Pintura, presentemente, não se insere em “-ismos”, nem em categorias fixas da História da Arte: é uma linguagem visual usada pelos artistas para explorar aquilo que entendem ser relevante para a sua prática artística. Ou como afirma Delfim Sardo (1995): “a paisagem é um cruzamento entre linguagens. Entre a linguagem da natureza e a linguagem de quem a observa.” (SARDO 1995, 12)

No que diz respeito à Pintura, o nosso inconsciente tem uma tendência para ver ‘paisagem’ em representações artísticas que, até, podem não ser paisagens. Mas porque será que isto acontece? Em primeiro lugar talvez seja necessário ter em conta a definição de ‘Paisagem’. Segundo o Dicionário Infopédia, Paisagem é um nome feminino que se refere a,

1. porção de território que se abrange num lance de olhos; vista; panorama
2. espaço geográfico com determinadas características
3. Pintura: quadro que representa um sítio campestre; desenho sobre motivo rústico

Uma vez que convivemos com o conceito de paisagem todos os dias - pois paisagem é ‘olhar’ - é normal que algumas obras nos remetam para o campo da paisagem, mesmo que não o sejam intencionalmente, mas apenas porque contêm elementos visuais que as pessoas

associam à paisagem. Isto porque desde que nascemos, a nossa memória e a nossa imaginação estão sempre ligadas uma à outra, fazendo com que a mera visualização de certos elementos nos lembre algo que já vimos antes. Por exemplo, a simples divisão de uma tela, horizontalmente, remete-nos para a ideia de céu e terra: uma paisagem.

Olhemos para o corpo de trabalho de Michael Biberstein (1948-2013). Apesar de não ter nascido na Suíça, e não em Portugal, foi no contexto português que desenvolveu a maior parte da sua carreira artística. Ao analisarmos as suas obras, vemos que a sua maioria não são exatamente paisagens. Algumas podemos assumir que o são, mas apenas pelo título que têm (“Double Landscape with Predella”, 1990; “Landscape in Oil”, 2002; etc.). Segundo Otto Neumaier (1995) o próprio Biberstein não costuma descrever-se como um “pintor de paisagem”, faz Pintura apenas, ponto. (Neumaier 1995, 31) As suas obras, no entanto, guiam o nosso olhar, orientam-nos na leitura da imagem e é esse deambular pela superfície da Pintura, esse “lance de olhos” que faz com que o trabalho de Michael Biberstein seja remetido para o campo da paisagem.

Embora se situe nesse campo, Biberstein não trabalha a paisagem no sentido tradicional da mera representação do real. Como sublinha Célia Montolío, trabalhar a paisagem é procurar algo que nunca se vai deteriorar: espaço, tempo, verdade, beleza. E a Pintura é uma linguagem capaz de se relacionar com todos estes conceitos e com tudo o que está à nossa volta. (Montolío 1995, 27) Através da paisagem Michael Biberstein tenta retornar ao ponto da história no qual a arte perdeu a sua importância social, e pretende prolongá-la até à contemporaneidade, pois a autonomia que a arte ganhou no século XX permitia que houvesse total liberdade artística e que se pudesse refletir sobre qualquer questão, fosse ela de cariz social, político, cultural, entre outras.

Michael Biberstein entende que “o motivo da paisagem aflora exemplarmente todas as facetas da arte, a sua qualidade e o seu valor, é privado e público, existencial e transparente” (Svestka 1995, 21). Por isso escolhe-a como linguagem privilegiada numa tentativa de fazer com a arte tenha utilidade social, num mundo contemporâneo onde a arte tem a responsabilidade de nos fazer ver mais além, de nos convocar a participar numa experiência ampliada. Segundo Neumaier (1995), é nesta dimensão que as obras de Biberstein se relacionam com a paisagem e com a natureza. As Pinturas de Biberstein não têm a ambição de delimitarem formas e/ou de representarem o real, elas não equivalem à experiência do mundo de uma pessoa em específico, têm sim a capacidade de serem “paisagens do possível”, de se poderem aplicar às experiências e às vidas de todos os humanos. As suas Pinturas/paisagens têm, por isso, uma durabilidade no tempo. São, como considera Montolío (1995), temporais e atemporais, como um jogo de espera no qual o espectador, se as olhar com um olhar recetivo, tem a possibilidade de presenciar o mistério que elas carregam: um encontro com o sublime (Montolío 1995, 23).

O ‘jogo do olhar’, do deambular pela superfície da Pintura é uma característica também presente na obra de João Queiroz (Lisboa, 1957). Desde o momento em que abrimos os olhos fazemos uma seleção natural dos elementos que consideramos serem mais importantes, estamos constantemente a fazer uma escolha acerca daquilo a que damos relevância ou não. Assim também o é quando se pinta paisagem. Ela requer que se hierarquize e re-hierarquize o que está à nossa volta, o que vemos e o que conhecemos (Sardo, 2013). Não é possível ver tudo ao mesmo tempo. Existe sempre uma escolha que é feita consciente ou inconscientemente. João Queiroz afirma que essa liberdade infinita de escolhas é uma característica da paisagem e está permanentemente presente quando se está a representá-la. O artista refere, “só este jogo a mim

justifica [fazer paisagem] (...) interessa-me é ver surgir as coisas” (Queiroz em entrevista a Nabinho 2016). Constatamos que para além de um jogo visual, a paisagem também permite um envolvimento com o corpo.

Como afirma João Queiroz, aquilo que acontece na paisagem tem muito que ver com o que nós somos, quer visual como fisicamente (ibid.). E acrescenta que o que a paisagem é reflete-se na maneira como a representamos, através dos nossos gestos (ibid.). O artista entende que o gesto é uma marca feita pelo seu corpo, mas não é o foco da Pintura. Ele está ali a cumprir uma função do objeto que se está a representar. O que está na paisagem determina o gesto. Podemos, no entanto, argumentar que não é só o que está na paisagem que determina o gesto (na Pintura), que isso acontece com quase tudo o que é representado. Mas a paisagem, para João Queiroz, estimula e permite essa relação mais direta corpo-gesto, porque tem a capacidade de nos fazer aproximar e afastar da Pintura de uma maneira específica. Abre e fecha caminhos, posiciona-se em relação ao nosso corpo e exige que ele se posicione de forma compatível, para que possamos deambular pelos limites visuais da Pintura (Queiroz em entrevista com Nabinho 2016). Isso permite que não só o artista, mas também o espetador, seja transportado para uma dimensão ‘imaterial’ da obra. O artista esclarece, “a atenção e o contacto com os elementos da natureza, a sua análise, a sua tradução em gestos aprendidos, a sua memória, o seu relacionamento são muito mais vastos e abertos que os significados traduzíveis na linguagem escrita ou falada” (Queiroz em entrevista com Vahia 2016).

A paisagem no corpo de trabalho de Queiroz também acarreta, um pouco à semelhança de Michael Biberstein, uma dimensão temporal, onde se sentem diversos tempos presentes. Isto acontece talvez devido ao facto

de que as Pinturas de João Queiroz não serem exatamente representações de paisagens reais, mas a junção de duas ou mais representações de paisagem num só quadro. São, como o próprio artista se refere a elas “conjunções de memória” (Queiroz citado em Peixoto 2012).

O conceito de memória encontra-se, similarmente, presente no trabalho de Rita Carreiro (Porto, 1973). A artista utiliza a paisagem como uma forma de sintetizar a experiência e a memória de um determinado lugar, de forma a construir um mapa daquilo que ela própria é (Carreiro, s/d.). Um mapa que funciona como forma de auto-reflexão. Gaston Bachelard (1958) refere que a “atração” para com uma determinada imagem do espaço pode ser explicada recorrendo à fenomenologia do subconsciente. O autor considera que nos identificamos com um lugar porque em algum instante das nossas vivências anteriores já estivemos diante ou presenciamos uma imagem parecida (a nossa mente estabelece ligações familiares a esse tempo passado).

É por isso que as memórias têm uma tendência em se relacionarem com o espaço de uma forma muito firme. Rita Carreiro explora, então, a temática da paisagem por ser a maneira mais eficaz, para a artista, de conferenciar com as suas próprias memórias e experiências, de estabelecer um diálogo entre “memórias de paisagem e paisagem de memórias” (Guerra 2011). Os trabalhos de Rita Carreiro em que o conceito de memória se encontra talvez mais consolidado, são as Pinturas/esculturas da série “Ilhas”, pois relacionam-se com a vivência da artista nos Açores, durante a sua infância. São uma tentativa de documentar uma memória e de absorver a identidade de um lugar através da sua paisagem. Na prática, este ‘transporte de memórias’ para um material físico, traduz-se na criação de estruturas iconográficas e na sintetização idealizada da natureza, e acontece em vários registos e em diferentes médios e suportes. Em

suma, a paisagem na obra de Rita Carreiro aparece por ser a forma mais eficiente de construir uma “narrativa autobiográfica centrada na memória que a artista tem da natureza” (Guerra, 2011). Rita Carreiro pinta como se o seu corpo estivesse presente nos mesmos lugares das suas memórias, mas quando as suas experiências são traduzidas elas são apresentadas num espaço construído (uma outra espécie de conjunção de memória como referia João Queiroz).

Enquanto Rita Carreiro tem uma experiência de memória com o lugar e a paisagem, Maria Condado (Lisboa, 1981) desenvolve a sua prática artística com uma abordagem que envolve um relacionamento direto com o local e com o meio natural (e consequentemente com a paisagem). Nos trabalhos mais antigos da artista, *Nem cidade nem campo* (2006-2008), *Jardim Botânico* (2009-2011), *Ocidente* (2012), a artista constrói cenários que deambulam entre o natural e o artificial, entre a ausência de elementos ou o excesso destes (Condado, s/d.). Cria lugares estranhos e irreais que relacionam a natureza com construções humanas. No entanto, apesar de serem paisagens misteriosas e ambíguas, elas têm a capacidade de se inscrever no imaginário comum. Maria Condado parte de registos fotográficos que foi acumulando e utiliza-os como pontos de partida e como base sobre os quais pode intervir e transformar. Cria-se deste modo uma indefinição pictórica, pois existe uma organização dos elementos no espaço e ao mesmo tempo uma certa abstração. Já nos seus trabalhos mais recentes, tais como *Trabalho de campo* (s/d.), *Onde é a China?* (2014), *Splendor in the grass* (2015-2016), há uma vontade de experimentar o lugar, de se perder na paisagem. Mas trabalhar a paisagem através da observação direta é um exercício complexo que envolve várias decisões e seleções referentes à maneira como olhamos para o mundo à nossa volta: a que coisas vamos dar mais importância, o que vamos descartar, etc. Isto é, voltamos sempre ao tal “jogo do olhar”, que

já foi referido anteriormente, e a toda a panóplia de opções conceptuais que a Pintura de paisagem envolve. É perceptível que a relação dos artistas com a paisagem sofreu uma evolução, especialmente a partir da segunda metade do século XX, onde até então, ela era um motivo de registo, de cópia ou de tentativa de imitação. Segundo Laura Castro (2007), a paisagem realizava-se *sobre e de* um lugar, definia-se como um *confronto* com o local e gerava imagens equivalentes. Agora o paradigma alterou-se, e a relação com a paisagem é uma de *diálogo* e não de confronto. Castro argumenta que isto leva a uma alteração entre a hierarquia do lugar e a hierarquia da arte que é produzida em diálogo com esse lugar. Assim sendo, um lugar só passa a ser paisagem quando o artista embuí nele um conceito, uma imagem, uma convenção, uma retórica. Um lugar pode ser neutro, mas “uma paisagem nunca é neutra nem inocente.” (Castro 2007, 4)

Nessa transformação de um lugar em paisagem, na qual a existência de um conceito ou contexto é crucial para a existir essa transição, Bárbara Assis Pacheco (Lisboa, 1973) desenvolve partes do seu trabalho.¹ Apesar da artista não se enquadrar exclusivamente na Pintura de paisagem, penso que se torna claro, ao longo deste artigo, que já não podemos falar da paisagem como uma categoria fechada e engavetada em compartimentos e regras. Hoje é tudo muito mais ambíguo, fluido e aberto. Bárbara Assis Pacheco trabalha maioritariamente sobre coisas que encontra. Podem ser objetos encontrados na rua, em museus de história natural, notícias de jornal, entre outros. O seu trabalho, como a própria o define, é uma espécie de gabinete de curiosidades alimentado por um interesse

¹ No âmbito deste artigo contactei a artista a fim de conhecer como a sua prática se relaciona com o conceito de paisagem. A artista em resposta ao meu email (16.12.2016) afirma que “faço desenhos e às vezes outras coisas, mas não sei pintar e interessa-me a natureza sim, mas como um grande 'cabinet de curiosités'” (Assis Pacheco, 2016).

incessante sobre vários aspetos da natureza. Os objetos passam depois a ser a obra, transformam-se em desenhos, Pinturas, fotografias ou mesmo objetos tridimensionais que ajudam a artista nesse caminho para resolver a sua inquietação. E nos trabalhos de Bárbara Assis Pacheco o motivo da paisagem aparece normalmente em relação a outros desenhos, Pinturas ou objetos. Ou seja, a representação da natureza, apesar de aparecer em obras que podem ser apresentadas como autónomas, são feitas para pertencer a um contexto. Um exemplo que penso ser esclarecedor é o projeto “Rio” (2013) para o fictício Museu Improvável da Imagem e da Arte Contemporânea (MIAC), no qual a artista partiu da interrogação “Pode a natureza falhar?” e de um episódio decorrido em 2006, onde vários pinguins deram à costa do Rio de Janeiro, após andarem à deriva num *iceberg* (Serafim, s/d). Assis Pacheco cria, através de uma sobreposição de vários elementos presentes na natureza (plantas, árvores, flores, pedras), paisagens que servem de contexto para contar a travessia e a história (de certa forma irónica) destes animais que foram deslocados do seu habitat natural para um lugar inesperado. A obra da artista aborda muitas vezes uma relação entre a representação da natureza como cenário ou como complemento para os objetos recolhidos por si, e que juntos se transformam em pequenas narrativas. Talvez não seja óbvio o porquê de entender alguns trabalhos de Bárbara Assis Pacheco como paisagens, mas o próprio conceito de paisagem é flexível e pode ser amplamente conceptualizado. Quando no dicionário a palavra paisagem é, numa das suas definições, entendida como um “*lance de olhos*” somos levados a pensar na ideia de imensidão, e que de certa forma, a paisagem é algo que está distante. Contudo, não é também paisagem uma imagem que se confronte de perto com o nosso corpo? A diferença assenta na forma como o nosso olhar se relaciona com cada uma destas imagens. O entendimento mais comum que temos do que é uma paisagem define-se pela presença de uma linha do

horizonte, onde o nosso olhar percorre uma distância. Mas paisagem não se define só por estas características. Paisagem também é aproximação. Não é só o percorrer de uma distância com o olhar, mas são, do mesmo modo, as pausas que o nosso olhar faz em certos elementos, aos poucos, selecionando aquilo a que quer prestar mais atenção num determinado momento.

Sumarizando, ainda que o conceito de paisagem se foi modificando ao longo dos séculos, sabemos que a paisagem foi “o lugar, depois o tema, e finalmente o argumento fundamental – e esta caminhada para a sua autonomia de outras narrativas trouxe-lhe a libertação do carácter representativo” (Castro 2006, 17). A presença da paisagem na Pintura, hoje, não pode ser enquadrada numa categoria de géneros da História da Arte, destinada a obedecer a um conjunto específico de regras necessárias para a sua representação. A utilização do conceito de paisagem aparece na Pintura de várias formas. Alguns artistas utilizam-na de maneira a dar às sensações e aos sentimentos uma dimensão visual, de partilhar uma experiência do mundo que seja comum a várias pessoas (Michael Biberstein), outros pela relação olhar-corpo que a paisagem permite ou por uma questão de memória e documentação da natureza (João Queiroz, Rita Carreiro e Maria Condado) e alguns pela curiosidade pela natureza e para que sirva de contexto ao um mundo de narrativas criadas através da justaposição de vários objetos (Bárbara Assis Pacheco). Não penso que a Pintura de paisagem em Portugal difira muito quando comparada a outros lugares do mundo até porque, pelo menos a um nível ocidental, a arte contemporânea tornou-se de certa forma homogénea, no sentido em que as preocupações formais e conceptuais de alguém a trabalhar em Portugal são semelhantes às preocupações de alguém que esteja a trabalhar noutra sítio qualquer da Europa. É ainda importante referir que os artistas mencionados neste artigo são apenas alguns dos muitos que trabalham o conceito de paisagem em Portugal. No entanto, penso que esta pequena seleção é

representativa da natureza do conceito que leva os artistas a utilizar a paisagem na Pintura.

Embora não tenhamos chegado a conclusões significativas, podemos afirmar que o conceito de paisagem está longe dos tempos em que servia de fundo para cenas religiosas, retratos ou Pinturas de história, ou ainda dos tempos em que tinha a pretensão de imitar a realidade. No final do século XX e no presente século XXI, a paisagem continua a estar fortemente ligada à Pintura, no sentido em que serve de pretexto para que diversos artistas pensem não só nos desafios formais da Pintura, como também nos seus desafios conceptuais.

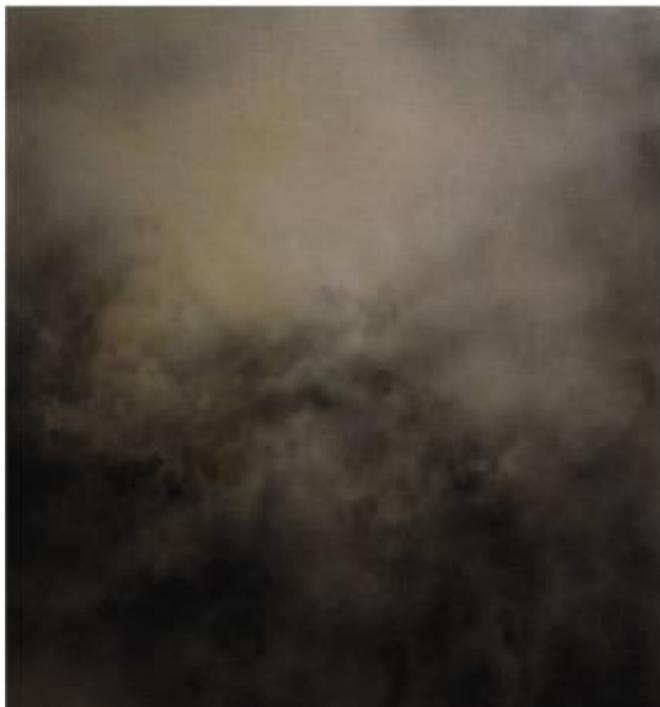
Referências Bibliográficas

- Almeida**, B. P. (s/d.). "Exposição Linha do Horizonte" in *DGArtes* URL: https://www.dgartes.pt/linha_do_horizonte/linhahorizonte.html. Acedido a 2 de dezembro de 2016.
- Bachelard**, G. (1958). *The poetics of space* (M. Jolas, Trad.). Boston, MA: Beacon Press.
- Carreiro**, R. (s/d). "Textos" in *www.ritacarreiro.com* URL: http://ritacarreiro.com/RC_HTML/index_pt.html Acedido a 14 de dezembro de 2016, em
- Castro**, L. (2006). "Antes e Depois da Paisagem", in *Boletim Interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte*, 3: 1 - 19.
- Castro**, L. (2007). "Paisagens Permeáveis" (texto não publicado). URL:https://www.academia.edu/11445898/Paisagens_Perm_eaveis_2007. Acedido a 11 de dezembro de 2016.
- Condado**, M. (s/d.). "Textos" in *www.mariacondado.com* URL: <http://www.mariacondado.com/>. Acedido a 11 de dezembro de 2016.
- Dicionário Infopédia** da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/paisagem>. Acedido a 11 de dezembro de 2016.

- Guerra, R.** (2011). "Uma paisagem não é apenas uma paisagem" in *Há coisas que se agarram a nós e nunca mais nos largam*. Ponta Delgada: Academia das Artes dos Açores.
- Montolío, C., Neumaier, O., Sardo, D., & Svestka, J.** (1995). *Michael Biberstein: A Difícil Travessia dos Alpes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão.
- Nabinho, M.** (Realizador). (2016). "João Queiroz" [episódio da série de documentários]. In *S/ Título*. RTP2.
- Peixoto, T.** (2012). *Flatland (Redux)*. URL: <http://www.ocio.oof.pt/assuntos/arte/flatland-redux/>
Acedido a 12 de dezembro de 2016.
- Sardo, D.** (2013). "João Queiroz - A noiva dourada" in *Vera Cortês Art Agency*. URL: http://www.veracortes.com/userfiles/PDF_JQ.pdf
- Serafim, J.** (s/d.). "Barbara Assis Pacheco " in *Museu Improvável de Imagem e Arte Contemporânea* URL: <https://miiac.com/galeria/exposicoes-temporarias/>
Acedido a 16 de dezembro de 2016.
- Vahia, L.** (s/d.). *Arte Capital*. em URL: <http://www.artecapital.net/snapshot-11-joao-queiroz>
Acedido a 22 de novembro de 2016.

Sobre a autora

Carolina Vieira nasceu em 1994, no Funchal e reside atualmente no Porto. Licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. A sua prática artística foca-se, essencialmente, nos desafios inerentes à representação da paisagem e da natureza.



Michael Biberstein, *Dark Glider / J-Attractor*, 2004
Acrílico s/ tela, 280 × 220 cm.
© Galerie Jaeger-Bucher, Paris e Michael Biberstein.

Boa Hora

Exposição

Apresentação

Uma Escola afirma-se pela qualidade dos seus Estudantes, pela competência e dedicação dos seus Professores, pela objectividade e rigor dos seus programas ao mesmo tempo que, a todo o momento, ela os sabe acompanhar a patamares cada vez mais elevados de exigência como de realização pessoal e profissional. Temos a sorte de ter constituído uma equipa coesa e coordenada, que soube transportar da graduação para a pós-graduação os melhores estudantes, os meios e as coordenadas que se vão ajustando aos momentos de maior desafio, como é o da presença cada vez mais forte da Pintura no universo da Cultura, da Arte e da Criação Contemporâneas. Esta Faculdade tem, como nenhuma outra no País, um património único de história riquíssima de quase dois séculos e meio de ensino e de criação, com um acervo de Pintura que não pode nem deve desbaratar ou alienar.

Com total consciência dos desafios que o mundo hoje nos coloca, e em serviço público no contexto da Universidade do Porto, este Curso tem vindo a afirmar-se no âmbito dos estudos pós-graduados da Faculdade, como um lugar de afirmação desta disciplina em contexto universal, e de diálogo multicultural como interdisciplinar, sem prescindir da sua total e complexa especialização.

Ora, tendo sido assim desde a sua criação, o Mestrado em Pintura desenhou-se no âmbito do programa comunitário conhecido como Reforma de Bolonha, onde todos os anos tem conquistado pelo entusiasmo e talento dos seus Estudantes, os melhores palcos da sua realização pessoal também como artistas.

Gradualmente tem-se internacionalizado, e chamando a si outros intervenientes que o vêm frequentar de outras origens geográficas, assim como mais Artistas que nos visitam. Com tamanha escala de história de ensino e de criação em Pintura, como de dedicação do seu corpo docente, só se pode almejar o melhor futuro para este Curso que hoje se apresenta em mostra circunstancial nesta edição e no âmbito do ICOCEP, e seu primeiro congresso, um auspicioso futuro, aqui exposto através do trabalho dos estudantes que agora aqui se reuniram.

O momento é de celebração e reflexão a partir desta linguagem, ao mesmo tempo tão antiga quanto a humanidade, e tão nova quanto a legítima aspiração das novas gerações a renová-la e a dar-lhe novos meios, novas formas e novos sentidos, onde a cor se reinventa noutras cores que sempre saberíamos existirem, e que são a convicção autêntica de quem vê de novo o mundo que não sabíamos no nosso olhar. É assim a Pintura sempre nova como um mistério sempre por revelar.

Aos Professores deste Mestrado, com quem é um privilégio poder trabalhar, à Professora Sofia Ponte que coordenou esta edição, como aos Professores Domingos Loureiro, Sofia Torres e Teresa Almeida que coordenaram o Congresso, o muito obrigado.

Francisco Laranjo, Director do Mestrado em Pintura

Exposição — Ficha Técnica

Curadoria
Francisco Laranjo

Organização
Benedita Santos
Daniela Pinheiro
Carolina Vieira

Coordenação da Montagem
Luís Pinto Nunes

Artistas Participantes
João Alves
Bárbara Ferreira
Samuel Ornelas
Benedita Santos
Arantza Pardo
Daniela Pinheiro
Mariana Poppovic
Pedro Poscha
Ivan Postiga
Regina Ramos
Daniela Ribeiro
Carolina Sales Teixeira
Benedita Santos
Guilherme Sousa
Carolina Vieira
Diego Xavier

Exposição patente no oMuseu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto nos dias 3, 4 e 5 de abril 2017 no âmbito do **International Congress on Contemporary European Painting (ICOCEP)**.

João Alves (n.1994), Oliveira de Azeméis
Licenciatura em Artes Plástica e Intermédia, ESAP
Mestrando em Pintura, FBAUP

Desde jovem que há algo num edifício abandonado que me fascina. A sensação de entrar num espaço abandonado, que para muitos pode ser de receio, para mim é de liberdade. Poder explorar um sítio e ver os vestígios deixados para trás faz-me imaginar o que seria aquele espaço quando ainda estava em utilização. No entanto nunca senti a necessidade de ter um registo fotográfico, apenas as sensações de andar por esses espaços ficavam preservadas na minha memória. A morar no Porto desde 2012, vejo a cidade a mudar a cada dia que passa. Edifícios que visitei foram renovados ou até mesmo demolidos. As memórias deixaram de ser suficientes, tive a necessidade de ter um registo emocional e visual desses espaços. A Central Termoelétrica do Freixo é o espaço que me suscita as mais variadas sensações. É a motivação do meu projeto.

Legenda da imagem

Central Termoelétrica do Freixo II, 2016
Tinta da China s/ película de poliéster.
91 x 130 cm.



Bárbara Ferreira (n.1977), Porto
Licenciatura em Design, ramo de Comunicação, ESAD
Mestranda em Pintura, FBAUP

Precisões do Tempo

É abordado como objecto e sujeito o corpo, esse volume visível que transporta a alma e nos permite ser, estar, experienciar. O ser mulher é o foco de estudo de que faz parte esta obra, logo há um auto-reconhecimento. As questões levantadas são relacionadas com o tempo vivido e as etapas da vida. Trabalhando a partir de ensaios fotográficos onde o tema é conversado e discutido com mulheres, da mesma geração, em que existe uma relação de proximidade, são abordadas questões onde se faz o parâmetro dos ritmos de vida da mulher contemporânea *versus* ao tempo biológico.

Despertam-se as histórias de vidas gravadas como xilogravuras em expressões corporais, marcas de desejos vividos e por viver. Prazos que se esgotam antes da alma apaziguar.

Legenda da imagem

Quebra, 2016
Acrílico s/papel.
84 x 59 cm.



João Martins (n.1981), Braga
Licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura, ESAD
Mestrando em Pintura, FBAUP.

O meu trabalho em Pintura desenvolve-se através de pequenos movimentos (gestos, sinais) que resultam da improvisação e de uma seleção automática de elementos que eu vou identificando à medida que vou trabalhando. Os diferentes elementos (colagens, mascaras, gestos, sinais, apontamentos) são aplicados aleatoriamente no suporte no sentido de testar e experimentar o seu potencial expressivo, evocando assim eventos aleatórios onde possam surgir desentendimentos produtivos. Estas decisões não surgem como soluções mas antes como um processo experimental de situações improváveis.

Legenda da imagem
“*Sem Título*”, 2017.
Técnica mista s/tela.
194 x 109 cm.



Samuel Ornelas (n.1986), Santos, Brasil
Graduação em Design Gráfico, SENAC
Mestrando em Pintura, FBAUP

Sob o Som das Gaiotas

Deixar-se levar. O desafio na construção de uma pintura antecede o ato de pintar. De onde surgem os desejos e as aproximações? O despertar dos sentidos, gestos expressivos, as leituras plásticas das imensidões dos céus, mares e montanhas. A profundidade e intimidade no olhar, a vaidade nos cabelos, o calor e o frio nas mãos.

Ultrapassar a mera representação. Uma Pintura de integração entre artista e modelo, entre artista e paisagem, é a que persigo. Será que as pinturas podem ser escritas autobiográficas? Palavras com significados visuais: imagens/palavras, palavras/imagens. Ato de transmissão. Uma sinceridade pessoal.

Em contemplação revelam-se fabulosas cadeias de montanhas numa pequena e simples pedra, na palma da minha mão. Infinitos descobrimentos, infinitos desdobramentos, filtrar e abstrair. O envolvimento com a matéria, o contato direto, torna-se relevante. Contudo, continuo na carência de certezas. Poderão as nossas experiências pessoais formar a história? Quem se importa com a história do outro? Não serão nestas aproximações íntimas que juntos crescemos?

Legenda das imagens

No Atelier de Pintura, Fbaup, 2016

Foto: Ricardo Marques.

Miramar 2 (pormenor), 2016

Óleo s/ tela.

50 x 70 cm.



Arantza Pardo (n.1991), Corunha, Espanha.
Licenciatura em Artes Plásticas, Universidade de Vigo.
Mestranda em Pintura, FBAUP.

Visível, invisível

A contemplação do espaço perturba-nos, cria a sensação de que caímos no vazio. Desde tempos imemoriais, o ser humano teve curiosidade sobre o desconhecido.

Sempre senti fascínio pelo conceito de obra de arte total. E é no meu interesse por este conceito que procuro formular a nível formal uma pintura que, usando todos os registos possíveis, converte-se numa única unidade de força. Tendo como objeto de análise conceptual diferentes propostas do que pode ser o conceito do caos na pintura. Procuro uma colisão entre o espaço do real e do imaginário, estudando padrões visuais comuns do mundo físico. Concebo a minha pintura como uma pesquisa constante cheia de possibilidades, onde é visível o aparentemente invisível. Onde posso revelar sem tentar descrever realidades independentes.

Legenda da imagem

Estudo do Caos, 2017.

Óleo sobre tela.

120 x 180 cm.



Daniela Pinheiro (n.1994), Leiria, Portugal
Licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura,
FBAUP. Mestranda em Pintura, FBAUP

«Planificação Formal do Espaço»

A pintura "61,7 por 42,7", que incorpora a prática pictórica autoral, tem como princípio dinâmico a axonometria: uma dualidade entre o bidimensional e o tridimensional. A nível formal, os planos representados são fruto de uma reflexão e de uma reorganização entre os vários constituintes pictóricos. Cor e linha reformulam-se em consonância com o formato. Em «planificação formal do espaço» a pintura é pensada e estruturada de modo a atingir uma autonomia formal e uma autossuficiência pictórica.

As formas são assumidas, na prática autoral, como o único palco existente do Plano Original (Kandinsky, 1987). Assim sendo, o fundo, neutro ou inócuo, dá lugar às formas e a uma quantidade incerta de sobreposições cromáticas. A pintura constrói-se a partir de uma relação consigo mesma.

"61,7 por 42,7" torna-se autorreferencial.

Legenda da imagem

61,7 por 42,7, 2017.

Óleo s/tela.

161 x 111 cm.



Pedro Poscha [Pedro Silva (n.1993)], Porto.
Licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura,
FBAUP. Mestrando em Pintura, FBAUP

Estudos para o Carro de Apolo

Este projeto reúne uma série de trabalhos, numerados individualmente, que exploram aspetos plásticos de ruídos urbanos. O excesso, a degradação e o vestígio são materializados em estruturas semelhantes a veículos. A origem da série está numa visita ao Museu Nacional dos Coches, que me surpreendeu pela densidade e qualidade da coleção. Desde esse momento, pensei em desenvolver trabalho plástico a partir do "Coche", enquanto referente. A este, juntaram-se mais tarde outras estruturas lúdicas e de aparato, tais como, o quiosque, o carro de corrida, a carroça do circo, ou mesmo a barraca de praia. Surgem, portanto, veículos desengonçados, claramente evocativos de toda a amplitude estética modernista, á qual se alia uma estética barroca e popular. Deste modo, a etnografia e uma revisão dos meios da história da arte criam uma realidade que não nega nem elege as suas origens. Assim sendo, fica em suspenso se a pintura resultante, desta mistura orgânica de fatores, representa um carro, um coche, um quiosque, ou mesmo um brinquedo.

Legenda da imagem

51, 2015.

Tinta da China, lixa e fita cola de papel s/ papel.

50 x 35 cm.



Ivan Postiga (n.1991), Póvoa de Varzim.
Licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura,
FBAUP. Mestrando em Pintura, FBAUP.

Klecksographie é um projeto artístico, de carácter político, que opera por dissentimentos e modifica os modos de apresentação do “sensível” e das suas formas de enunciação, através de uma construção de novas relações entre as aparências e a realidade, o singular e o comum, o visível e as suas significações. Centrado na ideia de desinstrumentalização da arte, *Klecksographie* atua como um instrumento e veículo de reflexão crítica que, através de estratégias, como a diluição de elementos figurativos, prolonga a sua realidade física e matéria, para uma realidade perceptiva e mental da subjetividade do espectador. Neste sentido, desencadeia uma instabilidade semântica que, de forma metafórica, torna visível o invisível e dizível o indizível, procurando desafiar não só o nosso conhecimento cognitivo e conceptual do mundo, como também, desencadear uma alternância perceptiva entre a realidade e a ilusão, com a finalidade de produzir um curto circuito e ruturas nas dinâmicas das percepções do tecido social.

Legenda da imagem
Projeto "Klecksographie"
S/Título, 2016
Spray acrílico s/MDF.
135 x 180 cm (cada).



Mariana Poppovic (n.1987), São Paulo, Brazil.
Licenciatura em Design de Moda,
Faculdade Santa Marcelina (SP/ Brazil).
Mestranda em Pintura, FBAUP.

"INFINÍPTICO & a Redenção da Loucura"

INFINÍPTICO é uma pesquisa composta por pinturas e um texto que se complementam, mas existem de forma individual.

INFINÍPTICO parte de um quadro psiquiátrico denominado transtorno de personalidade limítrofe, cuja própria essência oscila entre ser ou não uma doença, ou entre psicose e não-psicose. A dualidade, portanto, é a premissa fundamental, e três sintomas tornados tema são a dissociação, a sensação de inexistência e a de irrealidade.

A partir disto, no texto são exploradas noções de feminilidade, psicologia e misticismo com o objetivo último de associar a loucura com a redenção. Na pintura tais premissas despontam em elementos levemente bizarros, oníricos. As telas, como o projeto em si, contam histórias individuais, mas coletivamente formam um autorretrato gigante e um atlas. Levam o nome de "Autorretrato" (em que tudo o que não é um autorretrato vira espelho da artista) ou de "Farsa" (em que sujeitos retratados têm sua identidade embaralhada).

Legenda da imagem

Farsa n°06 (ou Dissociação), 2016.

Óleo s/tela .

60 x 80 cm.



Regina Ramos (n.1992) Vila Nova de Cerveira.
Licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura,
FBAUP. Mestranda em Pintura, FBAUP

"Olhar Aproximado", é um projeto artístico de pintura, que questiona a possibilidade de a representação pictórica de uma paisagem puder atuar como instrumento de análise do espiritual, na criação artística contemporânea. Para tal, convoca conceitos como natureza e imaginação, de forma a criar novas expressões e a explorar os limites e as curiosidades do olhar, a partir de uma relação íntima com um lugar, neste caso, o jardim, como forma de cartografar e auto-refletir acerca do mundo subjetivo e do mundo material envolventes. Neste sentido, "Olhar Aproximado" assenta num raciocínio poético de referências disseminadas, alusões dispersas, apontamentos vagos e mnemónicas pessoais, um verdadeiro jogo de camuflagem, que representa a realidade semiológica e enigmática da paisagem, ao invés, da sua realidade puramente construída

Legenda da imagem

S/Título, 2016

Spray acrílico s/MDF.

136 x 90,5 cm e 110 x 110 cm.



Daniela Ribeiro (n.1994), Porto.
Licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura,
FBAUP. Mestranda em Pintura, FBAUP.

O Poético nas Ruínas

"A ruína (...) evocação de uma ausência, isto é, representação. Compreender a ruína significa compreender a ausência como força psíquica, significa tocar qualquer coisa como uma matéria da ausência".
[SILVA, Victor (2002)]

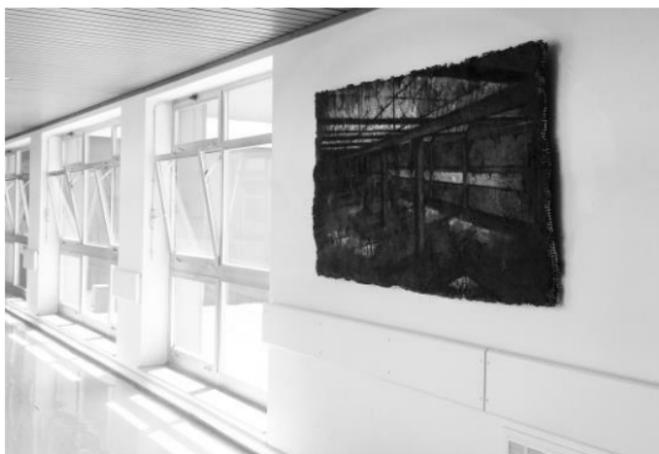
O interesse pessoal por espaços industriais em estado de abandono e de ruína impulsionou a procura de uma poética associada à ausência humana que neles se faz sentir, onde o vazio espacial assume uma dimensão presencial e o espaço transforma-se num lugar cheio de vazio. Tendo como ponto de partida um suporte cuja materialidade possui uma forte presença, a pintura torna-se um espaço de diálogo entre a arquitectura, face à ausência do corpo (que acaba por se tornar uma presença perturbadora), e a própria matéria do suporte.

Legenda da imagem

Reflexo e Ruína, 2016

Acrílico s/suporte de terra e serrim.

100 x 170 cm.



Carolina Sales Teixeira (n.1992), Maputo, Moçambique. Vive entre a ilha de São Miguel e o Porto. Licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura, FBAUP. Ciclo de estudos na Academia de Belas Artes de Viena. Mestranda em Pintura, FBAUP

Um dia, vi o sol pôr-se duas vezes.
Visto do céu, quando nasce, parece um arco-íris.
O mar é imóvel e silencioso e não consigo sentir o cheiro do sal.
Saudades tenho também de olhar as estrelas.
Já não nos guiamos por elas.
Desaprendemos de como se voa.
Das estrelas quiseram roubar o brilho.
Deixam de nos brilhar os olhos.
As ondas batem nas rochas, ouço-as gritar.
Não é isso o que me causa dor.

Legenda da imagem

Da série *Poente*, 2017.

Filme 35mm Agfa Apx 100 Pb.

Cabo da Roca, Portugal.



Benedita Santos (n.1993), Porto, Portugal.
Licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura,
FBAUP. Pós-Graduação em Estudos Artísticos, na área
de Estudos Curadoriais e Museológicos, FBAUP.
Mestranda em Pintura, FBAUP.

Revela uma preocupação pela problemática da auto-representação na Arte, que se traduz processualmente numa investigação sobre esta: a identidade e a representação do género feminino, numa análise compreensiva e de contextualização da representação do feminino, através de uma perspectiva sobre a história da arte figurativa, até à contemporaneidade. Produz um corpo de trabalho que se propõe a pensar os problemas de género dentro do enquadramento generalizado da investigação histórica. Esta abordagem às inflexões únicas do significado do corpo feminino, ao mesmo tempo cita e evoca a arte clássica, para a analisar em termos de morfologia, iconografia, função e significado; e as suas repercussões na arte contemporânea. reflectir sobre a auto-representação feminina na arte e personificação da mulher na Arte pela mão e perspectiva da própria, após séculos de preponderância da perspectiva masculina que definiu o género feminino a nível conceptual e artístico na arte figurativa.

Legenda da imagem

Identidade Figurativa do Feminino (detalhe), 2017.
Carvão vegetal e óleo s/tela.
210 x 170 cm.



Guilherme Sousa (n.1995), Figueira da Foz.
Licenciatura em Arte & Design, ESEC. Mestrado em
Pintura, FBAUP.

O meu projeto transporta a religião para um ambiente casual e íntimo onde vivem os deuses e os seus respetivos mensageiros em comunhão partilhando os defeitos do Homem tentando entendê-lo na sua maneira de ser vulgar e inoportuna.

Tudo começou pela minha paixão com o budismo tibetano que transmite uma filosofia completamente liberal no que diz respeito às escolhas/crenças de cada indivíduo e à sua consistência espiritual contínua, passada de mestre para discípulo. A intenção do projeto é confrontar os dogmas incutidos pela religião através da aproximação de entidades espirituais com o mundo humano.

O objetivo é expandir os horizontes da nossa consciência mundana e erguê-los para superar a frustração do medo relativo ao profano, combatendo a idolatração obsoleta.

Legenda da imagem

Judas, 2017

Óleo s/tela.

40 x 30 cm.



Carolina Vieira (n.1994), Funchal.

Licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura,
FBAUP . Mestranda em Pintura, FBAUP

Conjunções de memória

Por norma as nossas memórias mais claras estão associadas a um lugar. Devido ao facto de ter nascido numa ilha, a linha do horizonte é o elemento mais constante em todas as minhas recordações. O céu e o mar, o céu e a terra, e uma ideia de paisagem permanente. Partindo da suposição de que o conhecimento visual, que é adquirido por cada um de nós, se relaciona diretamente com o local onde nascemos e vivemos, a minha prática artística define-se numa tentativa de documentar, sintetizar e partilhar a experiência e a memória de um determinado momento, num determinado espaço. Tal documentação acontece recorrendo, essencialmente, ao conceito de paisagem e a uma procura contínua pelas possibilidades formais que a sua representação pode proporcionar.

Legenda das imagens

Arboreto I, 2016.

Acrílico e guache s/tela.

120 x 140 cm.

Arboreto II, 2016.

Acrílico e guache s/tela.

120 x 140 cm.



Diego Xavier (n.1983), Brasília, Brazil.
Licenciatura em Artes Plásticas, UnB. Mestrando em
Pintura, FBAUP

A cidade é o elemento central desta reflexão artística. O espaço urbano pensado como suporte, meio e matriz, é revisitado permanentemente pelo meu olhar, capturado. O posicionamento conceptual dá-se, principalmente, acerca de explorações imagéticas do cenário arquitetónico e dos seus desdobramentos sociais. Portanto, existe uma procura de um posicionamento crítico/político em relação ao fazer artístico contemporâneo no que tange o âmbito das cidades. Busca-se, assim, perceber de que maneira a posição de um indivíduo, como um ator emancipado e consciente, pode contribuir para a desconstrução do discurso do espetáculo contemporâneo.

Aqui o diálogo atravessa as questões do expressionismo abstrato e da arte urbana, uma crítica entre arte e a sociedade mediatizada, o capitalismo industrial e o objeto artístico como bem de consumo. A cidade é o meu objeto e eu sou um objeto em constante transição. A cidade consome-me em simbiose. Vomito o registro diluído pela paisagem urbana, o carácter efémero e inconstante das imagens refere-se à volatilidade da sociedade pós-moderna, algo que passa, do instante que se molda, do simultâneo. A lógica do agora.

Derreteria alguns padrões sociais se pudesse.

Legenda da imagem

Kline visita a Favela, 2016.

Tinta Acrílica e colagem s/ tela.

120 x 180 cm.



