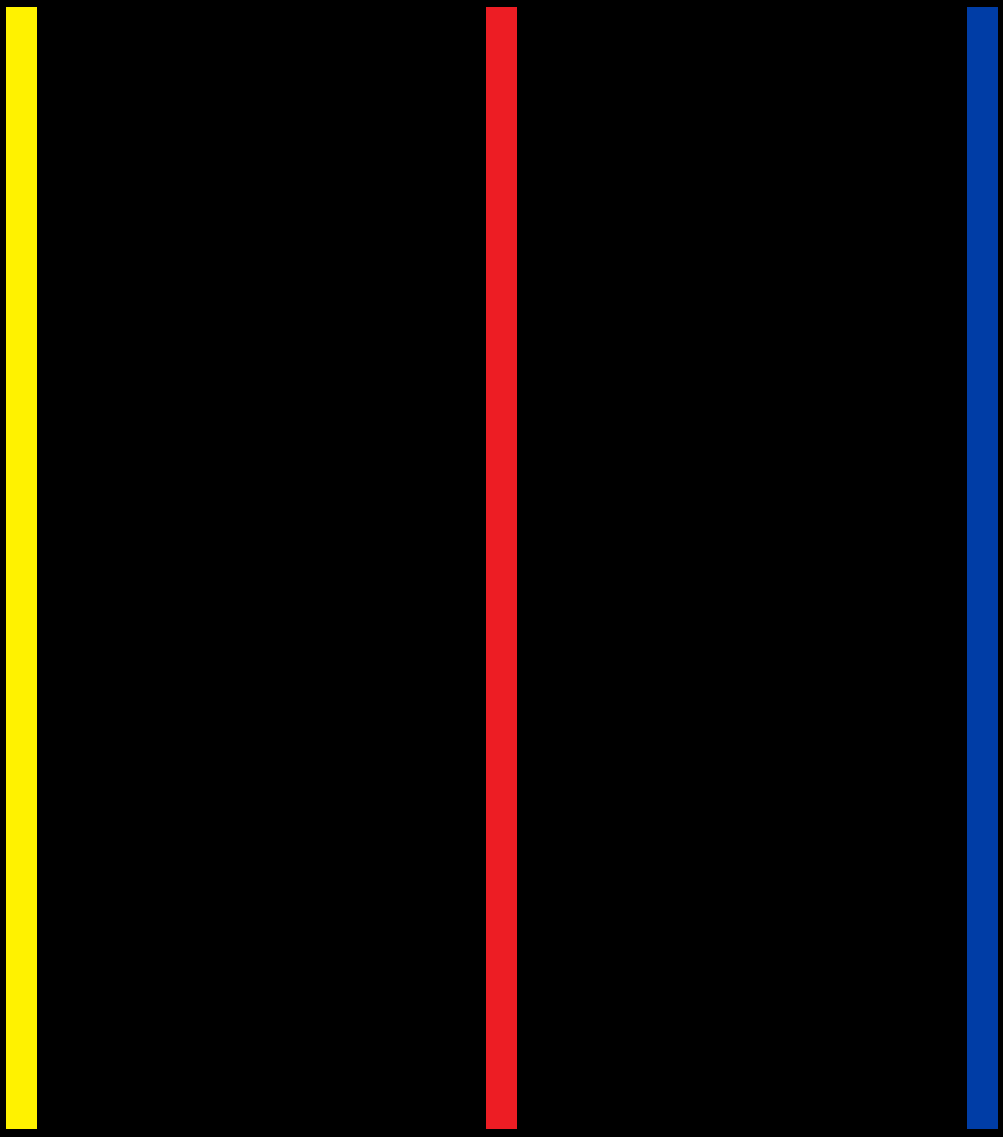
A PINTURA É UMA LIÇÃO

sciencia potentia est



António Quadros Ferreira
(Coord.)

A PINTURA É UMA LIÇÃO

sciencia potentia est

António Quadros Ferreira
(Coord.)

A PINTURA É UMA LIÇÃO
sciencia potentia est

coordenador
António Quadros Ferreira
(i2ADS/FBAUP)

autores
Albuquerque Mendes
Ana Pais Oliveira
António Quadros Ferreira
Domingos Loureiro
Filipe Rocha da Silva
Ilídio Salteiro
Isabel Sabino
João Paulo Queiroz
José Aja
José Quaresma
José R. Vaz
Manuel Botelho
Margarida Prieto (*Ema M*)
Maria de Fátima Lambert
Mauricius Farina
Maria Victoria Sanchez-Giner
Paulo Luís Almeida
Rui Macedo
Sofia Torres
Teresa Almeida
Zalinda Cartaxo

edição
i2ADS – Instituto de Investigação
em Artes, Design e Sociedade
Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
i2ads.up.pt

Edições Afrontamento, Lda.
Rua de Costa Cabral, 859 – 4200-225 Porto
www.edicoesafrontamento.pt
comercial@edicoesafrontamento.pt
N.º de edição: 2137

2022

design gráfico
Joana Lourencinho Carneiro
(i2ADS/FBAUP)

capa
a partir da instalação *Sem Título*,
de António Quadros Ferreira (1972)

ISBN
i2ADS edições
978-989-9049-28-4
Edições Afrontamento
978-972-36-1941-6

depósito legal
501346/22

impressão
Rainho & Neves, Lda. – Santa Maria da Feira
www.rainhoeneves.pt | geral@rainhoeneves.pt

tiragem
400

Este trabalho é financiado por fundos nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência
e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto
UIDP/04395/2020.

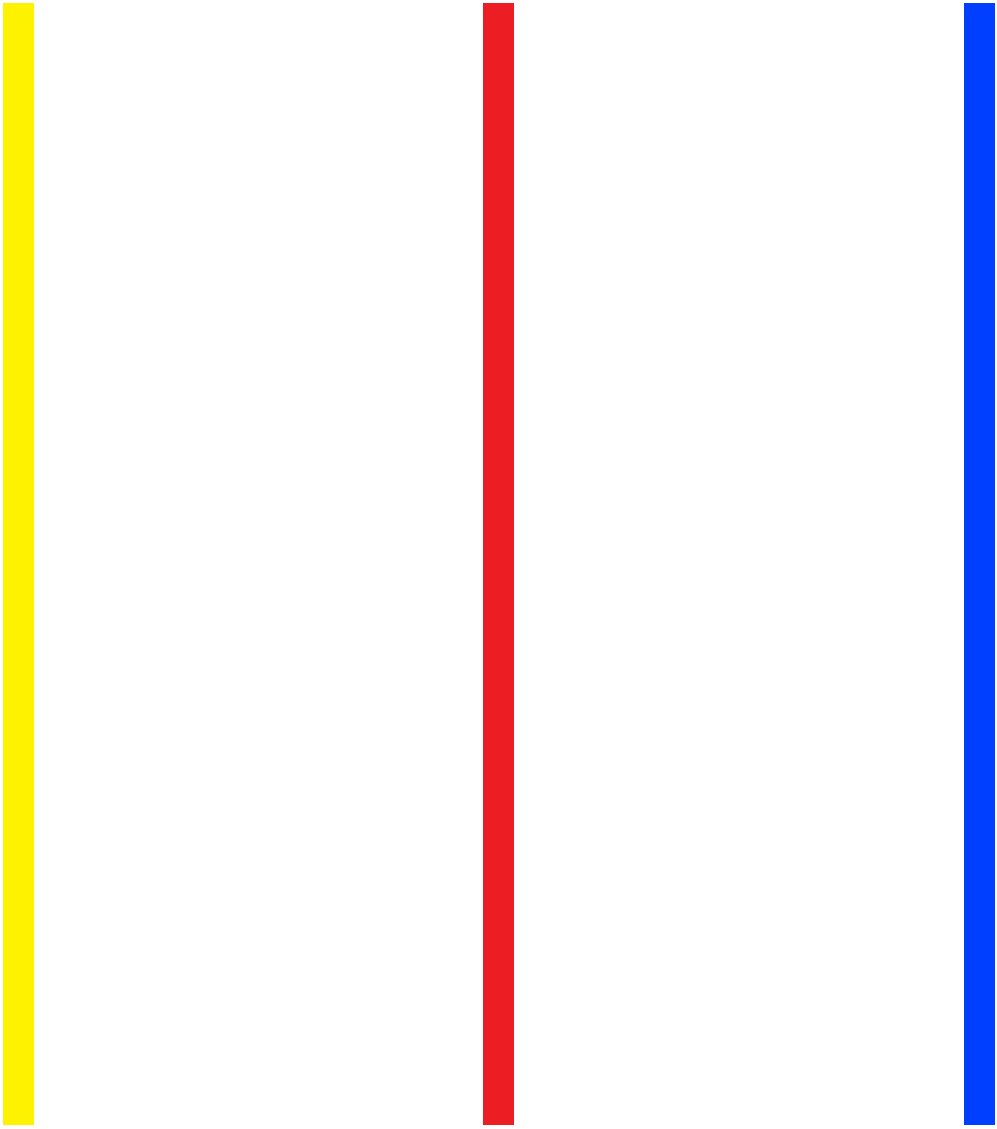
nota
É da responsabilidade de cada um dos Autores tanto
a opção pelo Acordo Ortográfico (Antigo ou Novo),
como a adopção das Normas quanto às referências
bibliográficas.

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Edições
Afrontamento



9
APRESENTAÇÃO
António Quadros Ferreira

47
TRÊS CARTAS
Albuquerque Mendes

51
O CÉREBRO DOS DEDOS DAS MÃOS
Ana Pais Oliveira

67
INVESTIGAÇÃO, OU NÃO?
António Quadros Ferreira

105
IDENTIDADE ARTÍSTICA AUTORAL
COMO MOTRIZ DO ECOSSISTEMA DA CRIAÇÃO
Domingos Loureiro

129
DO POÇO À SUPERFÍCIE. DILEMAS
E CONTRADIÇÕES DO TRABALHO ARTÍSTICO
Filipe Rocha da Silva

135
FAZER ARTE É INVESTIGAR
Ilídio Salteiro

163
PAISAGEM E VERTIGEM, COM LARANJAS AZUIS
[OU QUANDO UMA LINHA DE HORIZONTE (NÃO) BASTA]
Isabel Sabino

187
UM PAPEL UM BOCADINHO SUJO,
EM CIMA DA TERRA
João Paulo Queiroz

203
NADA DE NADA
José Aja

207
"MARGARETHE" E O DINAMISMO
ÓPTICO-HÁPTICO-PROPRIOCEPTIVO NA CRIAÇÃO,
CONTEMPLAÇÃO E INVESTIGAÇÃO PICTURAL
José Quaresma

225
GEOMETRIA CHÃ
José R. Vaz

313
ATELIÊS E TUTORIAIS
Manuel Botelho

329
O FAZER ARTÍSTICO: TRAJECTO DE UMA OBRA
DESDE O ATELIER À SUA EXPOSIÇÃO
Margarida Prieto (Ema M)

371
... COMPREENDER A INVESTIGAÇÃO
EM ARTES [PINTURA]: *CONVERSATION PIECES*
– VARIANTES DE BREVE [IN]VISIBILIDADE – PARTE II
Maria de Fátima Lambert

397
SOBRE IMAGENS COMO PINTURAS
Mauricius Farina

411
CARTOGRAFÍAS NOCTURNAS DE LO NATURAL
A TRAVÉS DE LA PINTURA
Maria Victoria Sanchez-Giner

425
RESISTIR À CHANTAGEM ... AINDA.
FAZER ARTE ENTRE A PRÁTICA
E A POLÍTICA DA INVESTIGAÇÃO
Paulo Luís Almeida

439
(IN)DISPENSÁVEL OU A EXPERIÊNCIA
DA INSTALAÇÃO PICTÓRICA NO SITE-SPECIFIC
DO MNAC
Rui Macedo

469
A ARTE ESTÁ OBSOLETA
Sofia Torres

475
PINTURA SEM PIGMENTOS: MATÉRIA E LUZ
Teresa Almeida

483
PINTURA COMO PENSAMENTO.
SOBRE AS POSSIBILIDADES DO EXERCÍCIO
DA PINTURA NA ACTUALIDADE
Zalinda Cartaxo

507
SÍNTESE BIOGRÁFICA
DOS AUTORES

APRESENTAÇÃO

António Quadros Ferreira

> "Que la pensée soit considerée comme une chose – c´est la première exigence pour qui veut s´instruire de cette réalité si singulière qu´on nomme "pensée". On la perçoit nuageuse et volatile, suspendue, abstraite comme on aime à dire, car on croit qu´on ne la touche pas".
>
> Jean-Luc Nancy, *Le poids d´une pensée, l´approche* (prefácio), La Phocide, Strasbourg, 2008, p. 7.

O presente volume, com o título *A Pintura É Uma Lição, sciencia potentia est,*[1] pretende situar-se como consequência ou extensão de uma anterior publicação – *Pensar o Fazer da Pintura, 31 teses sobre investigar e criar em pintura*[2] –, que assim conclui (sem concluir) o *projecto BCIP, Bases Conceptuais da Investigação em Pintura*, projecto este alocado ao *i2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade*, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. A escolha do próprio título compromete a ideia da *pintura como lição* – e, ao sê-lo, é também lugar e resultado de conhecimento. Por isso, a *lição da pintura* (ou a pintura em estado de lição) é a do *poder do conhecimento* em estado de sabedoria, isto é, o *poder da lição-conhecimento* mais não será do que a premissa da possibilidade de enfatizar-se o poder da arte como fim e horizonte. Por

1 A expressão *scientia potentia est* (ou «*scientia est potentia*" ou também "*scientia potestas est*") é uma expressão em latim que significa *conhecimento é poder*. É normalmente atribuída a Francis Bacon, apesar de não se verificar o uso desta expressão nos escritos de Bacon, tanto em latim como em inglês. No entanto, a expressão *ipsa scientia potestas est* ("conhecimento em si é poder") surge pela primeira vez nas *Meditationes Sacre* de Francis Bacon (1597). Existe, no entanto, um provérbio de idêntica similitude em hebreu, no *Livro dos Provérbios* (24,5): e que pode ser traduzido como *o homem sábio é forte, e o homem de conhecimento consolida a força*.

2 António Quadros Ferreira (coord.) – *Pensar o Fazer da Pintura, 31 teses sobre investigar e criar em pintura*, coedição i2ADS/FBAUP e Edições Afrontamento, Porto, 2017, 424 páginas [ISBN – 978-989-746-119-4; 978-972-36-1548].

isso, a justificação do título que, socorrendo-se de uma expressão antiga e em latim, deseja reiterar ainda, a ideia de que *a lição (e ou) do conhecimento é a casa do poder do pensamento*. E o *pensamento na pintura* parece culminar-se na circunstância da arte em estado de relação entre criar e investigar. Então, este segundo volume – por via de um procurado *motor de pensamento* – deseja instar uma função de acréscimo ou de complemento em comparação com o volume anterior. De facto, a equação *scientia potentia est* (*conhecimento é poder*) viria a ser desenvolvida, reformulada ou adaptada até aos nossos dias. Assim, depois de Francis Bacon,[3] e Thomas Hobbes, Michel Foucault viria a adoptar a expressão *pouvoir / savoir* (*conhecimento / poder*) como alusão ao contexto da crítica pós-estruturalista, e Pierre Bourdieu viria a investigar as estruturas organizadas de conhecimento e poder. Não obstante, o que importa é o contexto que se projecta para o paradigma da *pintura como lição*, e o que a relação *conhecimento e poder* acrescenta como mais valia para uma equação verdadeiramente centrada no princípio de que *a pintura pensa*.

conhecimento é poder

Depois do *pensar o fazer*, parece importar agora o *fazer o pensar*, ou a compreensão da ideia do poder da arte em pintura como *lição de conhecimento* através da tríade *pensar, fazer, e dizer*. Este é o cerne desta segunda publicação: também colectiva e participada por muitos Artistas (e) Investigadores, Colegas e Amigos, que aceitaram, em boa hora, esta proposta de desafio – *o de se pensar a investigação artística em sede tanto de criação como de escola*. E pensar a arte e a investigação em arte é, no essencial, *pensar a lição* que,

3 Francis Bacon destacou-se no âmbito principalmente da filosofia e da ciência, pela propositura de uma investigação que exaltava uma (nova) metodologia científica que estaria de facto na origem da *fundação da ciência moderna* – deste modo, a ciência deveria restabelecer o *imperium hominis* (império do homem) sobre as coisas. Mas, o pensamento de Bacon não ficou confinado, apenas, à ciência. As suas teorias teriam um enorme impacto a partir do século XVI e seguintes, impacto esse com consequências também nas dimensões culturais e artísticas fazendo importar uma valorização extrema pela procura do conhecimento. Assim, o poder do conhecimento não deixa de ser, ainda, a hipótese de um caminho, a hipótese de uma lição, que o binómio *arte e investigação* faz culminar nas suas *estratégias metodológicas.*

no caso presente, trata-se de *pensar a lição da pintura*. Por isso, a investigação artística que aqui se questiona é do âmbito da pintura, da pintura em estado de aberto, da pintura na sua relação mais plural com o homem e a vida, com o espaço e o tempo, com o lugar e o contexto. De uma pintura que faz transcender em história uma *ideia de testemunho, de caminho, e de memória*. E é justamente nesta relação tríade que a pintura pode fazer manifestar a sua lição – isto é, a sua *investigação integrada*, que assim se questiona em lugar primeiro ou outro da própria construção da narrativa pictórica. *Qual o lugar que a investigação artística ocupa na construção, oficina e fábrica da pintura*? E, assim, perguntar-se se faz sentido *pensar a investigação artística para além da ideia de estética primordial da arte e da pintura*? Isto é, se *a investigação, para além de implícita, pode ser explícita*? Embora se tratem de muitas perguntas, não há o intuito de formulação de respostas objectivas e inquestionáveis, pois concluir ou fechar parece ser a negação do sentido aberto e livre da arte e da pintura.

a investigação em (e para a) pintura

A presente compilação de 21 ensaios tem que ver com a ideia de investigação artística associada à prática da pintura, e com o sentido da reflexão que pode acontecer em torno de uma mecânica de acção que faz emergir o mero acto de pensar a pintura como pensamento primordial da criação artística. Por isso, a pintura que interessa é a de um âmbito mais global, sem fronteiras epistemológicas, e que nos faz remeter para uma dimensão também mais expandida ou distendida nos seus propósitos circunstanciais. Pelo que a pintura, hoje, é principalmente pensamento, onde a apropriação, o olhar, e a intervenção são apenas algumas das muitas instâncias que permitem a possibilidade de um entendimento de

que *a pintura pensa e mostra, mostra e pensa.*[4] E neste eixo principal acontece a construção e o testemunho, a invenção e a lição? Permanece e permanecerá, portanto, a pergunta sobre a possibilidade da lição da pintura. Lição na sua acepção mais ampla e que permite, no registo da recepção da criação artística, constatar as acções de produzir, de contextualizar e de interpretar como sendo as necessárias para a afirmação do processo na pintura. Este será provavelmente o lugar, por excelência, da lição da pintura: *a lição do que se deseja saber mas que não se sabe*. Por isso, quando perguntamos se *a pintura é uma lição*, estamos a perguntar, ainda, a relação *da pintura entre a investigação e a criação*, a imprescindibilidade *do fazer falar a pintura*, a realidade *da ideia da teoria do pintor*, e, finalmente, a insinuação de que *a pintura pensa o mundo em lição.*

o pensamento da pintura na articulação entre criação e investigação

O que mostra e pensa a pintura? Entre o contexto e a obra, entre a produção e a reflexão, entre a teoria e a prática, que sentido acrescenta o pintor? Que impulso move o começo da obra? Quando "(...) cada um pinta por sua maneira e modo (...) e mostra do que se passou, e do que é presente e do que ainda será (...) fonte da pintura e primeira causa?".[5] Que recepção e correspondência entre criar e investigar em pintura? O acto de arte, ou o acto de pintar, é o

4 Neste contexto, a investigação (também) pensa a pintura. Isto é, a investigação parece ser um modo, ou um modelo, de fazer com que exista uma consciência diferente da produção artística. Não uma consciência que possibilite comunicar, porque a investigação em arte também não comunica, mas uma consciência que possibilite dar a conhecer os interstícios da acção de arte e, por essa via, uma dupla vantagem: a de comunicar uma recepção, e a de alimentar uma produção. Toda a investigação é, no fundo, parcial. Como parcial é a criação artística. Parcial porque subjectiva, incompleta, inacabada, e provisória, porque em trânsito no interior de um território ocupado ou a ocupar. A pintura atravessa assim o mundo, um mundo. O acto de investigar é, então, o acto que constrói uma consciência de formulação, de teorização de uma prática artística. O acto de investigar é, repetidamente, o acto que reitera a necessidade de reflexão de um corpo crítico subjacente ao corpo artístico. Se o pintor ao pintar pinta-se, o investigador ao investigar investiga-se. Se pintar é investigar, o pintor-investigador pinta-se investigando, e investiga-se pintando.

5 Francisco de Holanda – Da Pintura Antiga [1548]. *In Da Pintura Antiga*, I-II (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2ª edição, 1930, p. 66, 67.

acto de interrogar, inquestionavelmente, onde a produção artística parece ter por objectivo, não encontrar respostas para o que a arte interroga, mas consubstanciar a essência da interrogação pura em objecto que, também ele, nos interroga. O apelo que nos transporta é justamente o sentido do que interroga ou do que pergunta. A investigação parece não resolver, ou não responder, a própria interrogação ou pergunta. Pelo menos de um modo definitivo. O objectivo da investigação em arte parece ser, certamente, idêntico ao da criação artística.[6] Objectivo que faz da interrogação pura o consequente estado de experimentação. Também como exercício da viagem (enquanto razão e lugar do processo), a interrogação pura torna-se consciência de caminho e de projecto. E de todos os caminhos é feita a viagem da arte, que perturba, que inquieta, e que movimenta o pensamento do pintor. O acto de arte ou de pintar é, por isso, o acto de interrogar. Mas a interrogação que a obra de arte possui é a da interrogação de uma viagem e de um caminho. O caminho do pintor é feito, assim, de dinâmicas plurais acerca do que pode ser a transcendência humana.

o princípio do absoluto e da liberdade na criação

O princípio da criação é obviamente o da liberdade, isto é, o do *livre arbítrio,* pelo que, a ideia de modelo único enquanto regra de um sistema operativo e funcional parece ser impossível ou utópico em pintura. Cada contexto, cada realidade, cada situação é passível de uma organização constitutiva de uma ideia de modelo diferente e variável. Contudo, essa ideia de modelo esgotar-se-á em si mesmo, isto é, no acto mesmo que lhe deu origem, e fim. Entre a criação, como *fonte da pintura*, e a ideia, como *primeira causa*, o nascimento do objecto da pintura é do domínio do indeterminado. Por isso, a percepção de que a arte parece para ser. Ou o princípio

6 A arte é investigação. Por isso, na investigação propriamente dita parece existir sempre uma investigação colateral e uma investigação central, articulando-se a investigação científica com a investigação artística, como se articularão as questões muito subjectivas suportadas pelos ilimites da percepção e pelos limites do pragmatismo funcional do observador. Existe, por isso, como que uma discrepância entre estes dois mundos ou modos. É ou será a discrepância, se o é, entre o que não poderá ser medido (a arte) e o que pode ser medido (a retórica). Este espaço de transição, ou de fronteira, ou de terra de ninguém, que contempla(rá) as possibilidades de todos os hibridismos possíveis e impossíveis ficará, aparentemente, por dizer ou por ocupar.

de que *tudo parece,* como nos diz João Dixo. Em origem e em causa, o corpo de obra é o resultado de um pensamento que fecunda o fazer. O mistério da arte estará supostamente aqui: no modo e no momento em que o pensar, que despoleta o nascimento, dá corpo ao fazer da obra. O mistério da pintura, antes da pintura nascer, ou depois da obra feita, é o mistério do que permanece, do que sobrevive, do que testemunha em memória, também ela em caminho de fecundação. Tal como na vida, que não se fecha, também na arte, que não se conclui.[7]

a pintura como pergunta

Francisco de Holanda diz:

> (...) que cousa é a pintura, se é arte, se ofício, se é cousa nobre ou inobre, se é cousa leve e ridícula, ou mui gravíssima ou intelectual, a qual dúvida não nasce senão entre os engenhos inobres e tristes (...) não prometo eu de maneira que ensine a pintar a quem o não sabe, mas ao menos darei algum conhecimento para sentir a pintura (...).[8]

A resposta surge ao longo de *Da Pintura Antiga*, onde se faz um retrato do *pintor antes da Pintura*, por via da revelação de que *a pintura é música pintada*, deste modo anunciando Francisco de

7 Dir-se-ia que o pintor deseja, pela criação, aproximar-se de um universo divino, supostamente inatingível e, por essa via, encontrar na transcendência um caminho de certeza e de destino: deste modo a arte desejar-se-ia como prolongamento da vida, como reiteração e replicação das leis da vida e da natureza. Desse modo, ainda, e com a arte o Homem como que se transcende e, ao transcender-se, estará seguramente mais perto da vida e do que ela significa. Por isso, o mistério da arte e da pintura estará localizável naquilo que é a matriz de fundo da arte: a da procura de um caminho que identifica o autor, e que, dessa maneira, faz com que o autor seja único e irrepetível.

8 Francisco de Holanda – Da Pintura Antiga [1548]. *In Da Pintura Antiga,* I-I (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2ª edição, 1930, p. 64, 65.

Holanda uma pioneira teoria do artista e do pintor.[9] Perguntar a pintura é perguntar qual a importância do lugar do acto de arte na criação. É o mesmo que perguntar a lição da pintura. A lição da pintura emerge então, e possivelmente, da convergência unitária e plural entre a *investigação na criação*, e a *criação na investigação*. O que é a pintura antes da pintura não se sabe como caminho ou processo: a investigação que se faz em contexto artístico acompanha inevitavelmente o interior da acção de arte. Deste modo, criação e investigação explicam o que se situa fora dos territórios da pintura, dando a ver o pensamento do pintor, mas não explicam o território propriamente dito do que se situa no seu interior, dando a pensar o fazer, isto é, o processo enquanto matriz de um projecto.

a dimensão da aura autoral que faz,
pensa e diz a obra

A questão central, aquela que é permanente e transversal na *pintura-investigação-pintura* (mas também na *criação-pintura-criação*) parece ser a da *revelação da aura autoral*. Pela construção de uma ideia de consciência, de verdade e de caminho. O processo autoral parece ser, sem dúvida, a matriz de toda a acção e investigação artísticas, o sentido mesmo da primazia da obra de arte, ou o autor em estado de relação que, umbilicalmente ligado à obra, o está também em relação com o processo, num permanente antes que antecipa o jogo do fazer a obra. A criação artística permite a pintura dizer (entre o dizer-se e o dizer-nos), para que se instaure e se instale, com e como verdade, a compreensão do sensível. Com efeito, o processo autoral não se fecha ou não se confina, mas abre-se em praxis, em convicção e em caminho, e organiza-se em soli-

9 *Da Pintura Antigua* divide-se em dois livros, sendo o primeiro um tratado com quarenta e dois capítulos, em que trata da essência e da origem da pintura, da preparação do pintor, do valor da antiguidade, das «partes» fundamentais da pintura: invenção ou ideia, proporção ou simetria, e decoro ou decência. A seguir ao capítulo sobre a proporção inclui um sobre a «physiognomonica» e vários aspectos concretos (posições da figura humana, pintura de animais, de histórias, de imagens sacras e alegóricas), sobre a luz, o claro-escuro e as cores. A seguir ao decoro insere dois capítulos sobre a perspectiva, um sobre o desenho de escorço, e termina com três capítulos, dedicado o primeiro à escultura, o segundo à arquitectura e o último a «todos os géneros e modos de pintar». Os dois livros são concluídos em 1548, o primeiro em 18 de Fevereiro, e o segundo em 18 de Outubro, dia de S. Lucas Evangelista (padroeiro dos Pintores).

dão, mas também em fé.[10] Com efeito, é também pela investigação que é possível determinar-se a pertença de uma memória do projeto, da acção e do pensamento. Com efeito, é com a investigação que se apresenta, decididamente, um projecto de criação artística onde o mistério da pintura é o mistério do que se pensa fazendo e do que se faz pensando. Se o acto de criar é o acto de emprestar um sentido, o acto de investigar não é nunca um acto periférico ou adicional, é antes um acto que se confunde com a essência mesma do acto de criar. Deste modo, o que se demonstra é o seguinte: *a arte parece encerrar em si todo o universo da investigação, pelo que, em inerência, a pintura é investigação e a investigação é pintura*.

a experimentação entre investigar e criar

Na pintura existe uma espécie de experimentação cega, por via da abertura ao acaso, ao mistério, à inconsciência, e à imponderabilidade. O rigor e a certeza da pintura é absolutamente incerta. Dito de um outro modo, o criador é todo aquele que transforma a experiência oceânica em realidade cósmica (como na vida a arte também nasce de um mar). Pelo que o atelier é o lugar primordial desse mar. A investigação, teórica e ou prática, o é tanto anterior como posterior à criação artística. Absoluta e total, a investigação compromete-se com a própria criação artística. Neste sentido, o processo autoral e artístico não tem por função ocultar ou revelar, a obra, antes a função de sustentar o verdadeiro mistério da criação: enquanto centro de uma totalidade identitária, e de um caminho de construção de lugares e de saberes. Sempre através de mecanismos de indeterminação, que a todo o instante se interferem, tanto no pensamento como na prática, a criação não existe para documentar ou ilustrar a investigação, nem a investigação existe para explicar ou fundamentar a criação. Então, investigação e criação são uma só coisa. A investigação aborda e abrange, também, um espaço aparentemente vazio que se situa entre o quadro teórico e a experimentação pragmática. Investigação esta complexa e trans-

10 Acreditar no reencontro com a dimensão espiritual da arte é também pensar a arte e o acto de arte como reflexo da história da arte, como o fazer a obra em estado de recepção do que é a vida e a história, compreender o acto criativo como *armadilha que captura os sentidos dos espectadores* (como nos diz Rui Serra), ou como estruturação do atelier como espaço de contexto onde a experiência que se fomenta desenvolve-se até ao limite. Até ao limite do impossível.

versal, mas que não deixa, por isso, de ser menos competente, ou menos pertinente, quando as questões conceptuais e reflexivas se comportam em relação dinâmica para com uma realidade que junta o pensar com o fazer. Mas a dinâmica entre a pele e o corpo é a dinâmica necessária suscitada pelo conjunto de convergências e de divergências que a investigação pode potenciar ou reunir.[11]

a pergunta

A pergunta fundamental da pintura-investigação versus investigação-pintura é a seguinte: *como é que a pintura se pode constituir como um programa de investigação* e, no sentido oposto, *como é que uma problemática se pode dar a ver enquanto pintura?* Nesta dupla questão, que é possivelmente o pilar mais essencial do trabalho de investigação, reside a existência de uma respiração pedagógica no modo como se *faz falar a pintura*, isto é, no modo como deve existir uma porosidade artística no acto de investigar, tornando a criação igual a investigação. A investigação em pintura demonstra-nos, com efeito, que a pintura é sempre o lugar de um desdobrar

11 Deste modo é através da percepção que será possível concluir a transferência da centralidade das questões do objecto para o fruidor. O mesmo será dizer, a transferência do olhar e do sentido do autor para o receptor em estado de pensamento que se faz transitar entre um código construído e uma construção a descodificar. A existência de um pensamento criativo é inquestionável para a afirmação da prática artística e cultural. No contexto da arte enquanto prática cultural de um *projecto do fazer*, haverá, com efeito, uma enorme diversidade de situações, sugeridamente comuns entre si, pelo que a *cultura do fazer*, quando em relação, implica certamente aspectos de uma cultura do projecto, e a cultura do projecto, quando em contexto de arte, implica também certamente aspectos de uma cultura do fazer.

da própria pintura, pelo que, desdobrar a pintura é fazer outras pinturas, é fazer a investigação participar (por dentro) na criação.[12]

pensar o fazer, e fazer o pensar

O que levará um pintor a interessar-se pela pintura? O acto de arte ou o acto de criar, certamente. O acto de criar entendido como uma função em que o pintor, num estado de grande silêncio e solidão se deixa conduzir pelo *furor da criação*. A pintura, costume ou exercício, *consiste num criar de novo*, consiste numa estratégia de criação original. Pelo que, o pintor, ao inovar, está a praticar a lição da pintura pela pintura. Compreendendo-se a pintura "como uma ciência que o pintor traz na sua alma desde o nascimento, e que o verdadeiro artista é aquele que revela originalidade e que depende do seu talento inato para criar".[13] Definitivamente, a pintura concita-se no *fazer falar a pintura* – tanto em estado de teoria como em estado de prática, a possível lição da pintura é o como se faz, mas também é o como se pensa. Teoria que se propõe como ideologia. Prática que se expõe como objecto. A investigação é o como se dá a conhecer o acto de criar. Mas é também o como se dá a criar o acto de investigar. Neste âmbito, a investigação em pintura é, no limite, o *fazer falar a pintura*, que constrói o que é primordial para a pintura, que se *faz pensando* e se *pensa fazendo*. Mas *fazer falar a pintura* não deixa de incorporar, ou de projectar, o trinómio *pensar*, *fazer e dizer* – pelo que, o paradigma da presente publicação situa-se na ideia de que a pintura pensa.

12 Tendo em conta a adequação da natureza da pergunta a uma dada metodologia, dir-se-ia que a pintura propõe-se, supostamente, a partir de uma praxis tomada como experiência laboratorial, onde se testam e ou contestam os modos de uma relação em situação de reenvios e de empréstimos de sentidos da imagem. Entre o literalizar a pintura e o picturalizar o literário, que é verdadeiramente o que sustenta a linha de fronteira e de liberdade com a pergunta-pretexto, existe uma construção mediadora de uma lógica entre pergunta e resposta, e não entre pergunta e solução. A pintura ou a investigação não surge(m) como uma solução: dito de um outro modo, a pintura não é uma solução à pergunta da investigação, é antes uma resposta (de muitas respostas possíveis) para se tornar, de novo, em pergunta. A investigação-pergunta da pintura torna a pintura pergunta-investigação uma realidade possível.

13 Francisco de Holanda – Da Pintura Antiga [1548]. *In Da Pintura Antiga*, I-I (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2ª edição, 1930, p. 64, 65.

o caminho da pintura

O caminho da pintura constrói-se, e transforma-se, a cada momento. Dir-se-ia que a pintura não resulta só e apenas de um novo modelo de se pensar a pintura em instância representacional ou de contemplação. De facto, as balizas do pensar e do fazer, cruciais para se compreender o *binómio criar e investigar* no interior do corpo da pintura, são balizas abertas, e que podem consignar horizontes e caminhos, imprevisíveis. O pensar e o fazer questionam-se mutuamente.[14] Um pensar que, em vez de se justificar como antecâmara de um fazer, justifica-se, não como *ideia de caminho*, mas antes como *ideia de lugar*. Deste modo, o pensamento da pintura não se esgota nunca no desaguar do fazer o objecto, quer dizer, não se esgota enquanto pretexto ou começo fundador de uma outra realidade, visual, deixando de ser embrião para passar a ser corpo (como consequência do crescimento de uma instância embrionária), para passar a ser o pensamento mesmo de uma instância de embrião. O pensar de um fazer, para que o fazer se fundamente em dinâmica de uma contemplação visual, ou o fazer de um pensar, para que o pensar se fundamente no seu próprio interior.[15]

a ideia de um pensamento que se faz

Recorro, de novo, e a propósito de uma teoria da pintura, a Francisco de Holanda, quando nos diz: "(...) a idea é a mais altíssima cousa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos, por-

14 A pintura permite-nos interrogar um pensamento e uma obra, em dinâmica articulação que se explicita entre o pensar e o fazer. Deste modo, a possibilidade de junção e fundamentação entre o pensar e o fazer susceptíveis de estimular o olhar, de aprofundar o conhecimento, e de complementar o processo criativo, determinando-se a ideia, de facto, de que *a vida da pintura ensina ao ensinamento da pintura*, segundo as palavras de Marcelin Pleynet.

15 O pensar, sem a implicação automática de um fazer, corresponde, efectivamente, a uma estratégia de caminho como lugar. Corresponde a uma estratégia, nascente, de uma narrativa, ou de um falar. O pensamento em pintura fala já. Fala, obviamente, como certamente pensa. Do seu pensar legitima-se a manutenção de uma necessidade. Que se produz no interior do seu pensamento, mas também se reproduz na replicação do pensamento enquanto estratégia de uma dinâmica que apenas ao pensar se legitima. A necessidade da pintura pode ser apenas a necessidade de um pensamento de aprofundamento da persistência da pintura além da pintura.

que como é obra do entendimento e do spirito, convem-lhe que seja mui conforme a si mesma (...) fazendo-se com a fonte das primeiras ideas (...)"[16]. Uma teoria da pintura (ou o pensar e o fazer da pintura enquanto variáveis de uma *teoria da praxis*), provável raíz da lição, desenvolve-se em torno de uma ideia do pintor. O pintor parece ser aquele que está dentro da unidade circular em que o olhar e aquilo que surge como futuro são uma só coisa: uma ponte que se estabelece enquanto razão de uma obra. O pintor é pois caminho de uma ponte que permite deixar passar aquilo que se apresenta como futuro. A pintura, toda a pintura, como toda a arte, aspira a ser futuro.

investigar a teoria é a prática da pintura

A teoria que a prática contém é a que decorre de um acto de investigar, enquanto que a prática que a teoria potencia é a que se abre de um acto de criar. Actos em estado de relação ou em estado de arte. A pintura é, por natureza, um estado de arte, justamente porque *mostra e pensa*, porque *pensa e mostra*, como anteriormente referido. O processo está, então, tanto no fazer como no pensar. O processo apenas do fazer artístico está limitado (e esgotado?) aos seus específicos modos de realização. Mas, para além do fazer e do pensar, existe o contexto relacional, sendo aí onde tudo se condiciona e acontece.

o caminho em estado de processo que não acaba

A pintura é a permanência de um processo em estado de viagem. Viagem é o mesmo que processo. Processo é o mesmo que estar antes de ser. Trabalho de memória e de relação, toda a pintura é a da relação entre a catarse e a liberdade, e é a das fronteiras dos lugares das práticas reflexivas. Em estado de instalação, a pintura dobra e desdobra a viagem da imagem, em processo suscitador de um compromisso no sentido da revelação de um estado de visibilidade do objecto e da sua estratégia operativa. E, como lugar de derivas,

16 Francisco de Holanda – Da Pintura Antiga [1548]. *In Da Pintura Antiga*, I-XV (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2ª edição, 1930, p. 99, 100.

como lugar de consciências, como lugar de dizeres, como lugar de inquietudes, e como lugar de construção de universos inarráveis, a pintura começa e acaba sempre em estado matricial de investigação, isto é, de interrogação. Entre o princípio e o fim inscreve-se o caminho todo do processo. O processo do pintor que realiza conjecturas e redes em permanente jogo de experimentação. Experimentar é construir hipóteses. Como nos refere Novalis, *as hipóteses são redes,* pelo que, a pintura é uma espécie de rede que se lança. Pela hipótese se lança a (rede da possibilidade da) pintura, toda ela feita de conjecturas e de malhas que permitem tecer o novelo daquilo que vier a ser a obra. Se o corpo do objecto é o que é, dizer o objecto é sempre do âmbito do que parece. Em processo (e objecto) de um caminho que nos convoca em serenidade uma espécie de sopro de um voo. De uma obra que se interpreta em estado de sentinela, onde a hipótese de construção de mundos mais não é do que, em estrutura de palimpsesto performativo, a de se equacionar a importância da memória nas opções que o processo abriga.

o começo da pintura enquanto emergência de um devir

Como começa a pintura? Começa pela ideia? Em acrescento à *ideia* ou *invenção* (e à *proporção* ou *simetria*), o *decoro* ou *decência* determinaria, segundo Francisco de Holanda, a verdade da obra de arte, impondo ao pintor a procura da necessidade da coerência da obra. A pintura, enquanto invenção e ideia, é uma espécie de "declaração do pensamento em obra vesivel e contemplatiua, que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idea mostrando o que ainda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais".[17] Mas a ideia será sempre, independentemente das circunstâncias, uma espécie de *pré-processo do processo*. Para o processo acabar por funcionar, então, como janela aberta para o mundo permitindo ao pintor sobreviver à obra. O processo da pintura, e tudo aquilo que a envolve, tem uma relação directa com a vida. Ou, como nos diz Deleuze, *a única questão relevante para a arte é a sua relação com a vida*. Em estado de reiteração, e até de replicação, o processo em pintura decorre de uma relação vital com a circunstância do lugar

17 Francisco de Holanda – Da Pintura Antiga [1548]. *In Da Pintura Antiga*, I-II (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2ª edição, 1930, p. 66, 67.

e do contexto. O que quer dizer, de uma relação implícita e explícita, entre a pintura e o pintor, e as suas implicações, conceptuais, originárias do princípio da obra de arte entre a *afirmação da teoria* e a *existência da história*. Complementarmente à ideia a concepção de pintura como *invenção* parece ser sempre dada como equivalente da *verdadeira pintura*, onde, e segundo o que Francisco de Holanda repetidamente nos diz, a posse de um *engenho excelente e raro* é razão para que a pintura possa ser sinónimo de construção de mundo. E, ao sê-lo, é também caminho e corpo de memória, em contexto que nos ensina, em caminho e processo que nos mostra, em possibilidade de lição que nos diz. A lição da pintura compreende-se na teoria, enquanto ideia e começo da obra do pintor, e na prática, enquanto processo e objectivo da pintura. Por isso, se a acção artística é na sua *essência uma origem*, ou uma forma de *pensar o mundo*, então a pintura é uma lição. O rumo da investigação em pintura deverá enfatizar a adopção de um método de investigação verdadeiramente singular. Isto é, um método que se organiza por razões tanto objectivas como subjectivas, e que se dá a ver tanto de um modo quantitativo como qualitativo. A investigação em pintura deve ser uma espécie de investigação cruzada entre a *observação exterior* e a *consciência interior*, isto é, entre uma *visão sobre* e uma *visão em*. Dito de um outro modo, de uma estratégia onde a investigação existe de um modo particular ou implícito na medida em que entra na pele dos pintores, e no discurso dos enunciados propostos e comparados. Determinante da realidade da pintura o processo permite estabelecer o efectivo caminho da obra, possibilitando uma permanente sucessão de acontecimentos visíveis e invisíveis. Acontecimentos ou momentos ou intervalos que instalam a organização da pintura. O acontecimento da pintura fecha-se à compreensão absoluta, porque se abre a um infinito conjunto de possíveis. Então, e a praxis da pintura? A pintura tem tudo em aberto, e será tudo aquilo que a acção e a reflexão dos pintores desejarem. A pintura coloca-se, consequentemente, como realidade absolutamente relacional. E esta nova realidade relacional é a possibilidade decisiva da sua libertação de territórios híbridos ou equívocos. Enquanto possibilidade de transformação dinâmica do espaço e do tempo em pintura o intervalo ou o interregno surge como uma nova lógica do começo ou do recomeço da pintura – uma espécie de *eterno retorno entre teoria e praxis*.

a arte como investigação? a investigação como arte?

Dubois afirma-nos que *arte é investigação.* Logo implícita está a presença, no fazer artístico, de um pensamento estético e reflexivo. Confirmar-se-á então a pergunta da pintura que mostra e que pensa? De facto, quando Arrasse pergunta se *a pintura pensa*, respondem, por exemplo, Damisch, dizendo-nos que *a pintura não mostra só, pensa*, ou Didi-Huberman, quando nos diz, categoricamente, que *a pintura pensa*, acrescentando, ainda, e neste contexto, que "(...) nous sommes tentés d´aborder cette question comme la question d´une sapience du peintre, sa vocation de sagesse et sa vocation de science. (...) sagesse et science, de toujours, se sont infectées et perverties, se sont tressées, bref se constituent, avec le sens".[18] Com efeito, a pintura pensa. Pensa para mostrar, e pensa para dizer. Pensa e mostra para dizer o mundo. Mas pensa, sobretudo, para realizar a ideia da pintura na pintura. Isto é, a ideia enquanto necessidade primordial, como nos sugere Nancy. A criação em pintura, que pressupõe a inerência da investigação, ou a investigação em pintura, que pressupõe a inerência da criação, desenvolve-se em pensamento e em ideia. Desenvolve-se como *experiência estética de um caminhar*, isto é, de uma espécie de *caminho de água e de corpo sobre a terra*, nas palavras de Alberto Carneiro. Deste modo, quando ousamos dizer que *a pintura é uma lição,* mais não fazemos do que reiterar Pleynet, quando nos diz que a *vida da pintura ensina ao ensinamento da pintura*. Ou, recorrendo a Francisco de Holanda, uma última vez, o constatar que o conhecimento da pintura é o *conhecimento para sentir a pintura.*

a pintura que pensa a construção do mundo

Sinónimo de construção de mundo, a pintura pensa e é corpo, em contexto de memória que nos ensina, em caminho e processo que nos mostra, em possibilidade de lição que nos diz. A pintura não se explica, mas explica o mundo. E, nesta aparente contradição, o grande argumento de que a sua possibilidade é *a possibilidade de uma lição*. A lição da pintura compreende-se então na teoria, enquanto ideia e começo da obra do pintor, mas também na prática,

18 Georges Didi-Huberman – *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

enquanto processo e objecto da pintura. Por isso, se a acção artística é na sua *essência uma origem*, ou uma forma de *pensar o mundo*, então a pintura é (certamente) uma lição.

21 ensaios

Com efeito, e assim, a presente publicação reúne 21 ensaios – todos eles distintos – que realizam exercícios-manifestações absolutamente livres e que devem ser observados no quadro da liberdade e da dimensão autoral de cada um dos participantes. A registar, então: *Três Cartas* (Albuquerque Mendes), *O cérebro dos dedos das mãos* (Ana Pais Oliveira), *Investigação, ou não?* (António Quadros Ferreira), *Identidade Artística Autoral como motriz do Ecossistema da criação* (Domingos Loureiro), *O fazer artístico: trajecto de uma obra desde o atelier à sua exposição* (Margarida Prieto – Ema M), *Do poço à superfície. Dilemas e contradições do trabalho artístico* (Filipe Rocha da Silva), *Fazer Arte é Investigar* (Ilídio Salteiro), *Paisagem e vertigem, com laranjas azuis [ou quando uma linha do horizonte (não) basta]* (Isabel Sabino), *Um papel um bocadinho sujo, em cima da terra* (João Paulo Queiroz), *Nada de Nada* (José Aja), *"Margarethe" e o dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo na criação, contemplação e investigação pictural* (José Quaresma), *Geometria chã* (José R. Vaz), *Ateliês e tutoriais* (Manuel Botelho), *"... compreender a investigação em artes [pintura]: Conversation pieces-variantes de breve [in]visibilidade – parte II* (Maria de Fátima Lambert), *Sobre imagens como pinturas* (Mauricius Farina), *Cartografia nocturna de lo natural a través de la pintura* (M. Victoria Sánchez-Giner), *Resistir à chantagem ... Ainda. Fazer arte entre a prática e a política da investigação* (Paulo Almeida), *(In)dispensável ou a experiência da instalação pictórica no site-specific no MNAC* (Rui Macedo), *A arte está obsoleta* (Sofia Torres), *Pintura sem pigmentos: matéria e luz* (Teresa Almeida), e *Pintura como Pensamento. Sobre as possibilidades do exercício da pintura na atualidade* (Zalinda Cartaxo). De um modo muito plural o conjunto dos 21 ensaios permite pensar que *a pintura é uma lição*. E ou permite pensar, ainda, *o poder da arte em estado de conhecimento* que se procura pela investigação em (e para a) pintura. Por isso, *a pintura que pensa a construção do mundo é a pintura que pergunta*, é a pintura que pergunta o pensamento – ou a pintura que faz articular a experimentação no interior da criação e ou da investigação. A ideia de pensar o princípio do absoluto e da liberdade na criação é a ideia de um pensamento que se faz: que pensa

o fazer, e que faz o pensar. Então, se o começo da pintura é sempre o da emergência de um devir, o caminho da pintura é já o caminho em estado de processo que não acaba, onde a dimensão da aura autoral faz, pensa e diz a obra. *A lição da pintura é a da arte como investigação? Ou investigar a teoria é já a prática da pintura? Sendo testemunho do poder do conhecimento a pintura enquanto factum est é uma lição*.

Figura 1. António Quadros Ferreira (coord.)
Pensar o Fazer da Pintura – 31 teses sobre investigar e criar em Pintura, co-edição i2ADS/FBAUP e Edições Afrontamento, Porto, 2017 – capa e contracapa.

Albuquerque Mendes

Em *Três Cartas*, a proposta de Albuquerque Mendes é inusitada, e suscita imensas interrogações e curiosidades. Trata-se, desde logo, de (alguma) correspondência antiga, recuperada, e que para além do conhecimento aí implícito recupera uma memória que será sempre crucial para se compreender os lugares da história e os lugares das partilhas e dos envolvimentos pessoais e afectivos. Todas as *Três Cartas* de Albuquerque Mendes (AM) são dirigidas ao coordenador do presente projecto editorial (António Quadros Ferreira) que não deixa de responder pela mesma via. Memórias em estado de *cartas* que correspondem a momentos importantes de uma certa diáspora cultural e artística que AM empreenderia, com alguma frequência, por alguns dos principais centros e lugares artísticos da Europa. Assim, na *primeira carta* (de Paris), datada de 22 de Fevereiro de 1986, AM faz um relato de uma sua visita à exposição "De Rembrandt a Vermeer" no *Grand Palais*. Na *segunda carta* (de Amsterdão), datada de 19 de Julho de 1992, AM faz

um relato da sua visita à exposição "Grande Utopia" presente no *Stedelijk* sobre a vanguarda russa. E, na *terceira carta* (de Madrid), datada de 5 de Setembro de 2008, AM fala da exposição "O Retrato Renascentista" no *Museu do Prado*. Em todas as cartas é possível compreender, não só o relato, como e principalmente – a propósito da notícia de que se dá a ver – o respectivo contexto, bem como e ainda a dimensão interpretativa e até autobiográfica do próprio AM. Estas *Três Cartas* constituem-se num exercício de eloquente memória e, se as duas primeiras estão separadas por 6 anos (1986 e 1992), a terceira (já do século XXI) dista da segunda 16 anos. E também é possível compreender o foco do trabalho de artista que é AM, desde as viagens ainda no rescaldo das *experiências do CAPC* ou do *Espaço Lusitano* até às viagens que se colocavam já como oportunidades de conhecimento projectadas no fazer artístico prospectivo do Autor. Com efeito, tratam-se de testemunhos de vida e de memória, o que permite observar neste registo diarístico a plenitude de um caminho.

Palavras-chave: *Pintura, performance, conhecimento, dar a ver, história.*

Ana Pais Oliveira

Em *O cérebro dos dedos das mãos*, Ana Pais Oliveira desenvolve o seu ensaio na consideração não só das grandes questões processuais do pensar e do fazer, bem como no âmbito da questão do *lugar da investigação artística na prática da pintura* enquanto *lugar cativo*. Assim, o processo artístico, para Ana Pais Oliveira (APO), implica um conceito de investigação artística que, na sua prática artística, parece possuir *um lugar cativo.* Isto é, através do pensamento (que estará *na ponta dos dedos* ou [que] *será transmitido para a ponta dos dedos*), parece ser possível que a dimensão cognitiva da construção artística encontre na intuição a expectativa de uma espera conforme os desígnios de uma permanente acção de pensar. Ou, e reiterando Saramago, *as mãos dão sempre um avanço em relação ao cérebro, ou o fazer ultrapassa e surpreende o pensar*. Na sequência da questão - *O que há a dizer sobre a pintura?*, APO considera essencial pensar a reflexão em torno da produção de objectos. Deste modo, à pergunta "Não será o artista quem melhor pode escrever sobre o valor da informação própria e única do *atelier* (...) e a imprevisibilidade de algumas escolhas, a ação do acaso?", a resposta de

APO: "O artista parece estar munido de uma espécie de informação privilegiada, proveniente do seu próprio processo criativo e de um processo extremamente íntimo e virado para dentro, eventualmente não alcançável por quem vê e escreve de fora". O artista enquanto investigador aprofunda a consciência de *uma teoria* [que] *tem a ver com a ligação entre todas as coisas*, na citação de Gonçalo M. Tavares. Então, "o *artista-investigador* (...) senta-se, longamente, para depois poder fazer, servindo-se da informação privilegiada e especial do cérebro dos dedos para informar o pensamento e a reflexão", onde as palavras que falam e escrevem a pintura podem *acrescentar coisas que a pintura não tinha pedido para si.* Não obstante, para APO o pensar a pintura complementa a sua prática, isto é, permite "(...) sistematizar as particularidades do ato de fazer", para quem o trabalho [da pintura] pensa-se como experiência, isto é, "a pintura tem consciência de si mesma e do lugar para onde quer ir".

Palavras-chave: *Pensamento, cérebro, mãos, processo, fazer.*

António Quadros Ferreira

Em I*nvestigação, ou Não?*, António Quadros Ferreira desenvolve uma reflexão a partir de um objecto artístico. Reflexão esta que pretende equacionar o sentido da oportunidade da investigação enquanto campo autónomo, ou não, no processo do *pensar, do fazer e do dizer*. No contexto do duplo eixo criação-investigação, António Quadros Ferreira (AQF), e ainda no respaldo do trabalho académico das escolas de arte, considera que *o problema da investigação artística parece ser absolutamente irresolúvel*. Este ensaio, em si mesmo, tem o propósito de revisitar o assunto da investigação pela investigação, ou investigação teórica e ou aplicada – requestionando objectivamente tudo, ou quase tudo. Diz AQF que "o título atribuído a este ensaio – *Investigação, ou Não?* – ambíguo e interpelador porque, no limite, supõe a possibilidade de não existir i*nvestigação artística independente ou reivindicada* (esta hipótese colocar-se-ia sempre num contexto de *investigação em*, isto é, de *investigação acrescida à criação*)". O autor tem como ponto de partida um seu objecto-instalação, de 1972, *Sem Título*, ou *Objecto de Luz*. E, a partir deste objecto, a presente reflexão que formula o hipotético trabalho de investigação enquanto *estado de pensamento*. AQF considera vários capítulos contextuais, nomeadamente, *a Escola*

do Porto, a Oralidade, F*uturo da Arte e o ser moderno em Portugal*, a*s Magnas e a Escola do Porto*, *o contexto dos anos 60 e 70 do século XX*, *a arte cinética e o Porto,* os *(i)limites da pintura*, *Cinética e máquina*, *a machina na deriva artística dos anos 60*, o *objecto-máquina de arte*, e *Sem Título, – a narrativa, a história de um processo-projecto, e o resultado (e começo) de um processo experimental*. Colocando-se como uma espécie de *programa inicial aberto*, onde seria possível, em momentos posteriores, a alocação de *grandes questões matriciais*, a instalação *Sem Título* e o seu contexto cultural e artístico parece revelar-se como um ponto de partida que permite em permanência *pensar a pergunta da pintura.* E a pergunta essencial da pintura, aparentemente sem resposta, será a seguinte: a *criação artística já possui no seu adn as circunstâncias fundacionais e essenciais no que concerne à investigação artística?*

Palavras-chave: *Pintura, criação, investigação, pensamento, programa.*

Domingos Loureiro

Em *Identidade Artística Autoral como motriz do Ecossistema da criação*, Domingos Loureiro desenvolve um ensaio onde questiona o seu trabalho enquanto investigador do projecto *Bases Conceptuais da Investigação em Pintura*: a do investigador *focado na investigação sobre Identidade Artística*, e a do coordenador (do BCIP) do grupo *Ensino Artístico na Escola de Arte*, que envolveu Ilídio Salteiro, Manuel Botelho, Paula Tavares e Rui Serra e, através dos seus trabalhos, Domingos Loureiro (DL) sintetiza a recepção que faz para enfatizar a importância, nomeadamente, da noção de investigação por via da "permeabilidade das suas fronteiras". E, na consideração da importância do atelier, DL sabe a escola de arte que, tanto pode ser *continuação da academia*, como *espaço de partilha*, como *lugar de formação profissionalizante*, como *espaço de formação para a ruptura*, ou, e ainda, como "território de suporte conceptual e tecnológico da identidade autoral". Neste âmbito, DL acrescenta à formação tecnológica o "reconhecimento dos potenciais autónomos da arte". Fazendo a ponte entre o conceito de *projecto artístico* (de Manuel Botelho) e o seu próprio conceito de *identidade autoral*, DL desenvolve uma investigação institucional com a designação de "Projecto artístico e identidade pessoal". Na segunda parte deste seu ensaio, DL desenvolve o seu projecto revelando-nos um *Diagrama*

do projecto artístico, ou *Diagrama de Venn*, isto é, a adopção de um *diagrama como ferramenta* que permite "o mapeamento das vozes que actuam no território individual, cartografados a partir das narrativas de vida de cada estudante", ou das "noções de enunciado (...) narrativa e anti-narrativa", ou ainda a valorização do domínio técnico enquanto "reflexo de uma personalidade obsessiva para quem a ordem é essencial". Com efeito, através do *Diagrama do Projecto Artístico*, DL sistematiza a possibilidade de criação de uma ferramenta de trabalho pelos estudantes em ordem a uma resposta perguntada por Baxter-Magolda. E, em consequência, o projecto artístico, que transporta consciência de investigação autoral, afirmar-se-á como eixo charneira de um ecossistema da criação.

Palavras-chave: *Projecto artístico, escola de arte, identidade autoral, atelier, ecossistema da criação.*

Filipe Rocha da Silva

Em *Do Poço à Superfície. Dilemas e Contradições do Trabalho Artístico*, Filipe Rocha da Silva desenvolve uma reflexão importante em torno de questões processuais e metodológicas do trabalho artístico. Este ensaio expõe-se em 6 andamentos, todos eles importantes porque reflectem diferentes perspectivas que fazem implicar o objecto artístico enquanto exercício de uma prática artística, de ensino e de vida: (1) *a relação entre a arte e a economia*, (2) *as conexões entre a infância e a idade adulta,* (3) *as consequências do jogo infantil no estilo de cada artista*, (4) *sobre a arte têxtil*, (5) *o ensino superior do ponto de vista do artista/professor,* e (5) *aquilo que se perde quando se faz nascer uma obra artística*. Filipe Rocha da Silva (FRS) fala-nos do processo artístico numa perspectiva global e que implica, a montante, conexões várias que se constituem ao longo da formação cultural e artística, onde o sexto e último andamento mais não é do que a reiteração dos supostos *dilemas e contradições do trabalho artístico* – com efeito, *entre o poço e a superfície*, acontece um rio de acontecimentos e de escolhas, isto é, a valorização do exercício de uma memória essencial que fundamente a construção de uma identidade artística singular. FRS (cujo contacto com os tapetes de Arraiolos seria determinante para a identidade da sua linguagem artística) pergunta qual o papel que "a infância terá [tido] nessa identidade própria e consciente do artista?". Neste registo auto-

biográfico, o Autor regressa (...) à superfície do tapete de Arraiolos, dizendo-nos da "rugosidade muito característica do ponto, da forma como a continuidade do mesmo contrastava (...) com a natureza geral da geometria (...)". E conclui a sua reflexão autobiográfica nomeando-a enquanto *considerações utilitárias* a propósito do que o sugestivo título abre, e da suposta relação de causa e efeito entre o *poço* e a *superfície*. FRS reconhece questionando "(...) que no fundo do nosso poço existe muita água que foi *lost in translation*, que foi perdida no processo de exteriorização e socialização (...) o que está no fundo do poço existe (...) sem que tenhamos uma exata consciência dos seus limites ou contornos? (...)".

Palavras-chave: *Arraiolos, arte, têxtil, processo, autobiografia.*

Ilídio Salteiro

Em *Fazer Arte é Investigar*, Ilídio Salteiro desenvolve um ensaio centrado na sua experiência como professor de Pintura na FBAUL, fazendo observar que o ensino artístico "(...) acontece baseado na pesquisa, na investigação e na prospeção constante em trabalho de campo, vida, e atelier (...)." Ensino artístico universitário estruturado num adequado *plano* de estudos em que as *unidades curriculares fundadoras* são cruciais. Sobre a dimensão humana e o *humanismo da existência*, Ilídio Salteiro (IS) socorre-se de autores, tanto do século XV (Cennini), como do século XX (Ghilberti), para enfatizar o tempo, e nos dizer que "a dinâmica do tempo presente corresponde sempre ao modo de agir e sentir as coisas que a vida nos propicia, atentos ao crescimento e ao desenvolvimento, atentos ao tempo anterior (...)". IS insiste na relação entre arte e vida (Leher) para fundamentar a acção da arte e dos artistas. Assim, a pintura tem a "(...) vontade de prospetar os territórios intimistas da mente, pronunciando murmúrios com capacidade suficiente para iluminar espíritos". Por outro lado, o ensaio considera que *tudo se ensina, e tudo se aprende*, pelo que se "o artista tem a consciência de que tem de se colocar dentro do que faz", "Ensinar Arte é ensinar os caminhos para investigação (...)". Sobre o *atelier,* IS diz-nos que, organizando-se em 3 espaços, *espaço de relações com o exterior*, *espaço reservado ao estudo*, e *área reservada ao fabrico da obra*, "no atelier não se expõe, nem se contempla, nem se usa ou utiliza (...) pensa-se, dialoga-se, faz-se, realiza-se ou produz-se uma obra fei-

ta a pensar em dar luz ao espírito, com uma forma sempre nova, sempre diferente". Nas considerações finais, IS fala-nos de *ensino artístico e cultura*, de *fazer arte e ser artista,* de *mercado de arte*, de *fazer arte [como] investigação*. Em suma, e a propósito da relação da arte com a investigação, IS diz-nos, concluindo, que, *o artista é um investigador*, *um curador e um professor* "(...) porque ilumina o espírito desbravando e estruturando o tempo futuro (...) conciliando conhecimento e sensibilidade, e tendo como objetivo perenizar a efemeridade da existência humana".

Palavras-chave: *Ensino artístico, arte, investigação, natureza, vida.*

Isabel Sabino

Em *Paisagem e vertigem, com laranjas azuis [ou quando uma linha do horizonte (não) basta]*, Isabel Sabino apresenta-nos um ensaio que aborda situações conotadas com a paisagem onde acontecem indagações possíveis com o intuito de *estabelecer-se no espaço da pintura mediante qualidades de vertigem*. Isabel sabino (IS) começa por dizer-nos que "se, na realidade de certas paisagens, houver laranjas azuis, é provável que se abra em vertigem o espaço da representação" pelo que, e com efeito, fica instalada a vertigem na representação. Ao longo deste ensaio, absolutamente orgânico e experimental, IS diz-nos que "a paisagem define-se principalmente pelo que o olhar abrange". Então, *o sistema de coordenadas cartesianas implícito no espaço pictórico* parece fundamentar uma imensidão de possíveis. Segundo IS é possível [encontrar] *na pintura portuguesa contemporânea de paisagem casos de diversidade de pesquisa e proposta sensível e conceptual*. Com o manifesto intuito de indagação da mobilidade e da vertigem, perceber que a reflexão que importa fazer é a da projecção da *instabilidade do olhar*. O que permitirá "a produção de paisagens do estranhamento do real, do irreal ou, talvez, da utopia". Na vertigem do espaço, ou no espaço da vertigem, considera IS que: "Há então espaços dentro de espaços, pinturas dentro de pinturas, jogos possíveis de espelhos, uma outra ordem de vertigem dada por linhas que simulam feixes de perspetiva concorrentes para um ou mais pontos de fuga". Quando *a realidade é táctil, o jogo do real é outro*, diz-nos IS, para quem a experiência pode traduzir *uma viagem do olhar [sem] direção única*. Para a autora este ensaio constrói-se, não apenas como reflexão sustentada e coerente, e por

isso independente, mas também enquanto extensão do seu próprio fazer artístico, o que permite ampliar, desmedidamente, uma dimensão de envolvimento e de consciência acerca dos (i)limites da criação artística. Acontecendo, então, depois da investigação a necessidade de se "(...) regressar ao estúdio, onde certa utopia espreita, eventualmente sob a forma de paisagens com a vertigem das laranjas azuis, ou algo assim, mais ou menos irreal".

Palavras-chave: *Paisagem, irrealidade, espaço, vertigem, pintura.*

João Paulo Queiroz

Em *Um papel um bocadinho sujo, em cima da terra,* João Paulo Queiroz apresenta-nos um ensaio centrado numa dimensão muito autobiográfica, focado numa prática artística desenvolvida desde 2005. Com efeito, João Paulo Queiroz (JPQ) tem realizado, sistematicamente, e ao longo de quinze anos, um trabalho de observação do natural num mesmo lugar – Valinhos, e realizando em cada ano cerca de 100 trabalhos (todos com a mesma dimensão e técnica). Esta aparente obsessão por uma *pintura repetida* tem uma razão – *a procura dos lugares de Corot*. Mas, o que mais parece interessar JPQ será *a exploração das diferenças de luz ao longo do dia*. Em 1992 JPQ, no âmbito de uma digressão à Úmbria (Itália), consegue identificar *com grande exatidão* o local onde duas pinturas de Corot foram realizadas – perto de Volterra, e isso fê-lo *aproximar-se secretamente do pintor* 150 anos depois. Esta terá sido a origem e a razão, principal, para JPQ optar ainda na década 90 por uma pintura do natural. A pintura de Valinhos é uma *pintura directa* e *de evidência* (apenas do local, sem qualquer recurso óptico, e sem alteração posterior), a partir de um formato quadrado de 21x21cm. A partir de 2017 JPQ acrescenta um dado novo no seu processo – fotografa a paisagem real e a pintada: as *fotografias póstumas* fazem evidenciar uma espécie de testemunho poético. O que se testemunha é a ocorrência de uma *paisagem [que] é sempre a mesma* – "ao mesmo tempo as coisas são serenas, assim somos com elas, e com elas as pedras, as árvores, o céu". Sobre o *método*, JPQ diz-nos que em cada dia existem cerca de 7 momentos, sinalizadas com uma letra – de *a* a *h*, correspondentes às diferentes fases de luz do dia. JPQ termina, confessando-nos que "a natureza esconde-se nestas pinturas, e mostra-se a todos. Ela espera há muitos anos,

e perante ela sinto a urgência de não deixar escapar cada minuto. Mas quantos minutos escaparam já. Esta é a minha pressa, e a minha demora. A pressa de regressar, e a demora de olhar e de pintar, o melhor que consigo, que é sempre pouco, um jogo onde só se pode perder, porque a natureza ganha sempre".

Palavras-chave: *Pintura do natural, ar livre, paisagem, natureza, fotografia.*

José Aja

Em *Nada de Nada*, José Aja desenvolve um breve mas radical ensaio sobre a pintura e o acto de pintar. Dir-se-ia que se trata de um estudo que procura uma espécie de *origem das coisas*. No silêncio, e no interior de nós mesmos, pergunta José Aja (JA), "¿Por qué pintar? ¿Cómo pintar?". E, objectivamente, a ideia da dificuldade em se dizer a pintura. JA explicita a impossibilidade de se construir o exercício da pintura com o recurso à palavra. Aliás, como exercício de uma narrativa com *sentido indescritível,* a pintura é a consequência de uma mediação entre o homem e o tempo. E, recuperando uma expressão de Blanchot, JA diz-nos que "(...) somos por donde pasa el tiempo. El tiempo nos pasa y el lenguaje lo persigue. Arqueólogos de nuestro propio tiempo inhabilitados para el futuro inmediato. A su vez, lo que se estaba haciendo, ¿qué sentido tiene ahora? ¡Esos modelos! *Le feu* o la demolición. Solo el fuego es presente. Como la muerte". A impossibilidade de falar a pintura, ou a *água como metáfora da liberdade*, é acerca da memória que a pintura não fala, pois a água é a confirmação da impossibilidade de um suposto falar: "El agua que no se deja modelar pero que nos ayuda a ello. El agua como metáfora de la libertad. Aquello que siempre se nos está escurriendo y que no cesamos de perseguir. Los océanos". Neste seu breve ensaio, de teor muito intimista, JA faz questionar uma certa *ideia de mistério* que envolve a acção artística e a necessidade de representação na incessante procura da imagem – "El misterio de la representación y la búsqueda de la presencia en la imagen (...) Nada es más real que nada". E, naquilo a que JA designa por *desfala* (ou *a pintura é do que não se fala*), a impossibilidade de pintar, "No hay nada que expresar (...) Y no hay ningún poder de expresión; ningún deseo de expresión... y todo ello junto a la obligación de expresar". A *desfala*, ou a impossibilidade de se pintar

como se de um exercício de fala se tratasse, seria a alternativa para a preservação da liberdade. *Desfalar* seria também a impossibilidade de se escrever – ou "Escribir no es otra cosa que hacer memoria".

Palavras-chave: *Pintura, acto de pintar, desfalar, porquê pintar? como pintar?*

José Quaresma

Em *"Margarethe" e o Dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo na criação, contemplação e investigação pictural*, José Quaresma apresenta-nos um ensaio centrado na problematização do *espaço de recepção da obra* adoptando a obra *Margarethe* de Anselm Kiefer como ponto de partida para uma deambulação centrada em várias dimensões, nomeadamente a da *actividade sensorial*, onde se faz acontecer o sentido de propriocepção, bem como a *propagação matérica e simbólica da pintura* no contexto mais amplo da *assimilação pictural.* A propósito das dinâmicas picturais José Quaresma (JQ) refere-nos Charles Sherrington no sentido da introdução da situação *proprio-ceptiva* enquanto um dos três campos de percepção (para além dos campos *extero-ceptivo* e *intero-ceptivo*). José Quaresma fala-nos da necessidade de se desenvolver um esforço crítico sobre as noções de visualidade, mas também de invisualidade (citando autores como Michael Baxandall para justificar a demanda da sensibilidade artística no âmbito da pintura). Não obstante, JQ considera que a investigação de Baxandall é insuficiente, pois "poderia ter assumido traços mais críticos no que concerne à assimilação da pintura [e] no que concerne aos excessos atribuídos à visão, nomeadamente com a consideração de outras potencialidades da sensibilidade humana que estão na origem da produção, da contemplação e da investigação em pintura". Na perspectiva de JQ a desconstrução dos discursos artísticos é imprescindível, uma vez que possibilitará um desempenho mais eficiente por parte da visão no processo de recepção (bem como de *identificação*) da pintura – aludindo ao contributo, nesta direcção, de Martin Jay. Sobre as mediações entre a visualidade e a invisualidade, e na relação entre a visualidade e a invisualidade, JQ fala-nos da importância da indagação "nos intervalos das regiões do visível e do invisível — assim como na vasta indeterminação da visualidade e da invisualidade — as mediações que [considera] compatíveis com a experiência real dos domínios da pintura e da instalação pictural".

Palavras-chave: *Criação, investigação pictural, espaço e recepção da obra, assimilação pictural, visualidade e invisualidade.*

José R. Vaz

Em *Geometria Chã,* José R. Vaz desenvolve um ensaio em torno de *As Bodas de Caná*, de Veronese. Ensaio este que, a partir da consideração de um procedimento geométrico existente no quadro, questiona-se em torno da pertinência e da relação entre *geometria intrínseca e geometria extrínseca*. José R. Vaz (JRV) faz associar a geometria intrínseca à armação do quadro (*um conjunto de linhas cuja origem são os vértices do rectângulo*), para isso apoiando-se em referências constantes de Bouleau e das *Charpentes*. Mas, e independentemente das linhas de armação do quadro, acontece a *geometria extrínseca* "especialmente congenial dos pintores", implicando e resolvendo situações de emparcelamento do espaço. JRV diz-nos que "no que diz respeito à geometria, *As Bodas [um monstro de pintura]* é como uma estrela: é simples, porque é grande" – "um monstro de quadro". Em *As Bodas de Caná* há como que uma *nitidez quase que laboratorial* que permite a Veronese, na opinião de JRV, a constatação de que existem "(...) todas as condições que tornam aliciantes os préstimos objectivos e intersubjectivos da geometria de pintor (...)", ou o princípio de uma *geometria chã*, em Veronese, a pretexto do que acontece, de facto, com o perspectivado do chão da pintura *As Bodas de Canã.* A geometria, que não deixa de ser um *armamento de pintor, deve ser simples nos processos e nos resultados*, como no quadro de Veronese *As Bodas de Caná.* JRV realiza neste ensaio sobre a geometria chã e a composição em *As Bodas de Canã* (mas que não deixa de surgir em confronto comparado com *A Flagelação* de Piero della Francesca), um extraordinário trabalho de *interpretação condigno.* "De que esquema geométrico se terá servido Veronese?", pergunta JRV. Se a geometria intrínseca depende estreitamente de um quadro, e a extrínseca, "as linhas de armação *não* poderiam existir sem os vértices *de um quadro*; as de rebatimento, *não* poderiam existir sem os lados menores *deste*", pois que a geometria extrínseca "é independente de vértices, lados ou outras características inerentes à individualidade geométrica de um quadro".

Palavras-chave: *Geometria chã, armação, pintura, composição, quadro.*

Manuel Botelho

Em *Ateliês e tutoriais*, Manuel Botelho apresenta-nos parte da sua Última Lição que decorreu no Auditório Lagoa Henriques da FBAUL no dia 2 de Novembro de 2020. Trata-se, com efeito, de um trabalho que sintetiza com grande rigor a experiência pedagógica e artística que ao longo de muitos e muitos anos Manuel Botelho desenvolveu, enquanto docente. Com efeito, trata-se de um testemunho de vida, e que nos dá a ver – em discurso na primeira pessoa – uma percepção lúcida e poética das condições na formação, e a cumplicidade, e partilha com os estudantes de Belas Artes. Sobre *o acto de ensinar arte*, diz-nos Manuel Botelho (MB) que se trata de "um território instável e evolutivo (...) pode a arte ser ensinada?". MB acredita no ensino da arte "(...) a arte pode e deve ensinar-se, transmitindo aspetos fundamentais do que herdámos da tradição e atuando de acordo com o pensamento e as práticas contemporâneas (...)". Sobre o *projecto artístico*, MB diz-nos que "para se ser artista, hoje, não basta aprender nos livros e revistas (...)". É necessária a *escola de arte*, onde "ensina-se transmitindo o que se sabe (...) mas ensina-se também de forma silenciosa, através do exemplo, da essência de quem se é". Sobre a *interdisciplinaridade*, no exercício pedagógico e didáctico na escola de arte, MB considera que a produção artística é um c*ampo sem regras rígidas ou limites claros*, onde os ateliers *ocupam o centro de gravidade da atividade pedagógica.* Sobre os *tutoriais* (que a pandemia viria a justificar), MB diz-nos que "o professor tenta funcionar como o espelho que forma uma imagem e a devolve ao aluno (...) falamos da vida, escrutinamos os trabalhos, trocamos um olhar, falamos de novo. Há longos silêncios nos meus tutoriais. Às vezes dizem-me, por palavras ou por gestos: *professor, por favor diga qualquer coisa!*". Manuel Botelho com a lucidez do tempo conclui com uma mensagem final: "Há sensações que desejamos transmitir, sensações intensas, vindas do fundo de nós (...) subitamente, como por milagre, deparamos com as palavras que antes nos faltavam, mesmo debaixo dos nossos olhos, como se sempre lá tivessem estado".

Palavras-chave: *Escola de arte, ensino artístico, atelier, artista, professor.*

Margarida Prieto (Ema M)

Em *O fazer artístico: trajecto de uma obra desde o atelier à sua exposição*, Ema M (pseudónimo de Margarida Prieto) desenvolve um ensaio inicialmente preparado para a exposição *Pintura como Pensamento* (integrada no projecto BCIP, e realizada entre novembro de 2019 e janeiro 2020 na Câmara Municipal de Torres Vedras, e com curadoria de Zalinda Cartaxo). Diz-nos Ema M (EM) que este trabalho é relativo ao exercício da sua pintura "(...) [que] fala de si, tanto através da sua *techné* como através do pensamento que a concebe e executa". E, assim, reclama-se *um âmbito exploratório, expansivo e expandido*, "[o que] permite pensar a obra" por via do pensamento, da acção e do discurso. EM faz consubstanciar o *factum est* como consequência de um pensamento, ou a acção criativa como o resultado de um pensamento em estado de manifestação. Para EM a via projectual e a via processual têm como objectivo "(...) chegar ao *factum est* da pintura". Independentemente de procedimentos mais intuitivos ou cautelosos, do pensamento ser mais imagético ou mais linguístico, de ser mais conceptual e teórico do que espontâneo e formal, é fundamental a constante autocrítica sobre o que se está a fazer". Ultrapassada a circunstância do *factum est* surge o *parergon*, o que permite enquadrar o exercício da crítica e da auto-crítica ("não existe obra sem auto-crítica permanente"). Ainda a propósito de auto-crítica EM parafraseia Daniel Pennac para justificar uma panóplia grande de possibilidades e de direitos do pintor e da pintura, desde logo o *direito de não pintar* (que nunca prescindirá, certamente, de uma instância do pensamento mais a montante). EM apresenta como caso de estudo, a sua obra *Me Myself And I, almost a diary*, com o intuito de dar a conhecer o seu processo criativo. *Continuar* o exercício artístico não é mais do que recomeçar o processo. E este *continuar* é sempre o exercício em atelier para se dar a ver a obra. Para concluir, e sintetizando, EM diz-nos que "(...) distinguir entre o que é a pintura (...) e o que está pintado (...)" permitirá compreender "(...) o trabalho artístico [em dependência] da autocrítica (...) e do testemunho (...)".

Palavras-chave: *Atelier, factum est, reflexão, acção, autocrítica*.

Maria de Fátima Lambert

Em "*...compreender a investigação em artes [pintura]: Conversation pieces - variantes de breve [in]visibilidade – parte II*", Maria de Fátima Lambert dá continuidade a um seu ensaio anterior. E, na sequência de questionamentos publicados já em *Pensar o Fazer da Pintura*, diz-nos Maria de Fátima Lambert (MFL) que "(...) compete [apresentar] de forma sistemática e detalhista, ainda que sucinta, trabalhos específicos de autores então evocados - convocados através de imagens que demonstrem (...) os tópicos mais elucidativos (...)". Desse modo, e para fundamentar a sua reflexão, MFL adopta como exemplo cerca de 70 objectos artísticos de outros tantos autores – recorrendo, nomeadamente, a Albuquerque Mendes e a Miguel Branco – naturalmente por razões de proximidade e de familiaridade. Não obstante a relação de MFL para com os artistas apresentados, na perspectiva de um óbvio reconhecimento das evidências autorais dos pintores, a verdade é que este trabalho não conclui ou não esgota, não só uma correcta interpretação da história e da realidade do panorama artístico português (pois muitos deles não estão incluídos), como ainda um exercício de fundamentada reflexão sobre a correspondência entre a teoria da pintura e a prática artística. MFL fala dos exemplos apresentados como casos emblemáticos, que "(...) devem ser considerados sob auspícios do detalhe (Daniel Arasse) no respeitante ao panorama artístico português. Esses casos (...) surpreendem pelas remitologizações iconográficas, perspetivando inesperadas confirmações e/ou subtis disrupções (...)". Continuando, MFL diz-nos que este seu estudo "que avança desde há anos (...) contribuindo para a presente causa investigativa (...)", extrapola a partir das reflexões de Holanda, e de Almada (que dizia que *Quem manda é a obra e quem sabe é o Autor, quem manda é a Arte e quem sabe é o artista)* ao entender "(...) que a educação do artista deveria ser uma autognose. Nesse caso, seria absurdo acreditar que se pudesse ensinar a alguém, devendo "cada um aprender por si mesmo o que é pintura".

Palavras-chave: *Pintura, investigação em artes, pensamento e reflexão, autor-pintor, o que é a pintura?*

Mauricius Farina

Em *Sobre imagens como pinturas*, Mauricius Farina desenvolve um ensaio centrado na imagem, e na sua dupla relação entre pintura e fotografia. O que quer dizer, uma deambulação histórica no sentido de uma determinação histórica decorrente a partir de um pensamento da antiguidade clássica. Diz-nos Mauricius Farina (MF), que "não se pode colocar nas sombras, para um princípio de interesse sobre a relação entre pintura e as imagens, a importância que o norte europeu determinou tendo na origem um destacado interesse pela imanência do real". MF apresenta então a tese de que é "a partir do início do século XV, [que] muitos artistas ocidentais usaram a óptica – (...) espelhos e lentes (ou uma combinação dos dois) - para criar projeções fiéis", desse modo valorizando as *intermediações instrumentais* como um *conhecimento secreto* presente na pintura. Se, por um lado, "as práticas estabelecidas pela necessidade de conhecer as superfícies moldadas pela luz, puderam, de fato, auxiliar para uma compreensão relacionada com a aparição da fotografia", por outro, e "diante dos processos de apagamento da referência, a pintura moderna promoveu a quebra da ideia de janela que a representação perspectiva promovia na superfície do quadro". MF refere-nos a existência da *imagem como projeção*, os *novos enfrentamentos da pintura*, e os "(...) esgarçamentos do conceito pintura". Assim, a inclusão de *experiências artísticas*, bem como o processo de *reprodutibilidade da pintura*, possibilita o diálogo conceptual, a desconstrução de definições, e o *acontecimento artístico transformador*. Desse modo, o manifesto interesse de MF por um processo de *constituição de uma poética visual*, onde as experiências das *imagens especulares* são experiências de fabulação por imagem, que "ao elegerem a espacialidade do quadro, permitiram que se produzisse uma resiliência e uma renovação para as imagens e também para a pintura, ignorando por princípio os vários decretos de sua desaparição. Poderíamos dizer [para concluir] que nunca como antes precisaremos tanto de materialidades e de pinturas, basta reconhecer a importância de cada coisa em sua própria natureza".

Palavras-chave: *Imagem, pintura, fotografia, intermediações instrumentais, poética visual.*

M. Victoria Sánchez-Giner

Em *Cartografías nocturnas de lo natural a través de la pintura*, M. Victoria Sánchez-Giner desenvolve uma reflexão muito centrada no seu trabalho artístico, que enfatiza a importância da paisagem para se pensar a pintura enquanto expressão renovada e revolucionariamente moderna. Corroborando a ideia de Rafaele Milani de que "el paisaje es una noción absolutamente moderna ligada a la evolución de la pintura a partir del renacimiento, de los descubrimientos científicos y de la experiencia estética del viaje", M. Victoria Sánchez-Giner (MVS-G) defende uma relação muito estreita e comprometida entre investigação e criação, onde a autora constrói um paradigma ensaístico enquadrado por dimensões tanto espaciais como temporais. Dir-se-á que o tempo interessa ser compreendido como *una sensación de vértigo*, onde a paisagem contém o movimento das coisas, não obstante estar reduzida a um jogo de sombras – a paisagem nocturna surge revelada em movimento que parece desenhar a reconstrução de uma memória que em trânsito fixa a imagem dos *lugares não-lugares*. Diz-nos MVS-G que a investigação artística "es un guiño a la incertidumbre, un pretendido engaño para crear frecuencias con espacios para la reflexión, en torno al camino, al desplazamiento y al ritmo (...)". Com este projecto antecipa-se uma investigação artística fundada na prática artística da série *Roads*. Com efeito, a paisagem nocturna está isenta de luz, ou "la percepción de la noche como experiencia estética nocturna, aumenta la sensibilidad perceptiva", o que quer dizer que é através do movimento que se institui um sentido de especulação que amplia a revelação de um íntimo e de um *desconhecimento.* Assim, a procura de um t*ransvivir el paisaje* (Muniáin) é passível de acrescentar emoção espiritual e estética acrescida – a dimensão nocturna faz dizer uma *visão nictálope*. Para MVS-G a paisagem é então um lugar privilegiado da pintura: um lugar onde "(...) los límites diluidos de los elementos del paisaje (...)" permitem pensar nos *não lugares* como *lugares sem nome* (Igualada), o que permite ainda à investigação artística ser *nome da prática artística que diz*.

Palavras-chave: *Pintura, paisagem e lugar, noite, cartografia e movimento, investigação-criação.*

Paulo Luís Almeida

Em *Resistir à chantagem... ainda. Fazer arte entre a prática e a política de investigação*, Paulo Luís Almeida apresenta-nos um ensaio de capital importância. Na medida em que se trata de uma "reflexão aberta e circunstancial sobre o estado desta discussão na Universidade", *a do trabalho artístico e a da gestão da investigação numa Faculdade de Belas Artes*. Fazendo referência a autores seminais, nomeadamente Christopher Frayling, e Brad Haseman, Paulo Luís Almeida (PLA) apoia-se, ainda, na *Declaração de Viena sobre investigação artística* para operar uma reflexão muito nítida sobre o estado da investigação na escola de arte, focando-se em dois pontos cruciais: (1) que "procura compreender as pressões que hoje se exercem sobre o campo da investigação artística" e (2) que reflete "sobre a estrutura organizativa e funcional das unidades de investigação artística". A dicotomia entre arte e investigação artística, na escola de arte, tem ressurgido, ciclicamente, e manifesta-se principalmente no âmbito de uma *retórica do discurso*. Para PLA *a dicotomia entre arte e investigação artística não se resolve*, "o que nos obriga a uma permanente atenção sobre as ortodoxias e crenças que, involuntariamente, construímos com a [nossa] prática artística e investigativa". PLA faz uma viagem ao estado da investigação artística, em geral, e aos centros de investigação, em particular, enfatizando, nomeadamente a realidade das "14 unidades de I&D no campo da "Arte e Design, Desenvolvimento Artístico e Musical", por ocasião da última avaliação institucional da Fundação para a Ciência e Tecnologia, em 2018". PLA conclui o seu ensaio falando-nos das *pressões que estruturam a investigação artística*. Pressões essas endógenas – *com origem na dinâmica do campo artístico como no campo universitário* –, ou exógenas – *com origem nas decisões políticas de largo espetro que se materializam nas agendas temáticas*. Pelo que, e fora da *visão-túnel*, "é justamente nas margens, no que é imprevisto, negligenciado ou pouco aproveitado, "no que a ciência não quer saber," que o pensamento artístico encontra os seus territórios mais férteis".

Palavras-chave: *Arte e investigação artística, centros de investigação, prática e política de investigação, assimbolia e chantagem, utilitarismo e visão-túnel.*

Rui Macedo

Em *(In)dispensável ou a experiência da instalação pictórica site-specific no MNAC*, Rui Macedo desenvolve uma reflexão focada na instalação pictórica *site-specific* que, realizada no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, ocorreu em 2019. Neste seu trabalho-instalação *(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu*, Rui Macedo (RM) constrói um diálogo *in loco* com a colecção exposta do MNAC, e neste sentido "todas as obras que constituem *(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu* convocam, de forma crítica (...) procedimentos próprios ao museu enquanto estrutura de armazenamento, classificação, conservação, catalogação e divulgação (...)". No projecto *(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu* o processo criativo de RM faz comportar *expectativas e previsibilidades que revêm da naturalização da experiência* no MNAC. Assim, e deste modo, através do *trompe-l'œil*, do mise-*en-scène,* da *ficção*, e do *site-specific*, RM estrutura a sua instalação pictórica actualizando "a relação original da pintura com o contexto da sua visibilidade". No caso de estudo *(in)dispensável*: *pintura-embalagem* a instalação é constituída por treze pinturas instaladas, especificamente, "nas duas salas dedicadas à pintura portuguesa do séc. XX". RM adopta em cada *pintura-embalagem* uma lógica de desconstrução mas de implicação também, a partir de um exercício de apropriação que nos dá a ver eventuais *não-lugares museológicos*, e que faz replicar, embora numa outra escala e função, nomeadamente as intervenções de Christo. Diz-nos RM que esta instalação "(...) tem o objectivo de problematizar a experiência da visita ao museu, a partir do modo como o toma e o expande, no sentido de aprofundar e diversificar a sua fruição. A pintura instalada altera a narrativa proposta pelo museu introduzindo a ficção no seu discurso documental, histórico e factual e, por isso, pode ser experienciada como um *corpo estranho* na relação que estabelece com a colecção exposta". É justamente o que fala esta reflexão – dar a ver, na primeira pessoa, o processo de um projecto artístico.

Palavras-chave: *Pintura, site-specific, instalação, museu, parergon.*

Sofia Torres

Em *A arte está obsoleta*, Sofia Torres desenvolve uma reflexão em torno das funções da arte nos dias de hoje e, recorrendo a Read, enfatiza a necessidade da *educação pela arte*, propondo uma *estratégia política* para a arte deixar de estar obsoleta. A arte faz distinguir o homem – dos animais, sendo através da educação que *o ser humano se afasta da sua condição de animal.* Sofia Torres (ST) afirma que é necessário pensar a arte "(...) como estrutura fundadora de toda a educação (...)". Num tempo em que "(...) a arte teima em manter os seus problemas, paradigmas e metodologias (...)", ST diz-nos que a arte necessita de tempo num tempo em que não há tempo, isto é, *o processo do fazer e pensar em arte* é um processo que não se compadece com ausências de recepção ou de observações superficiais – em suma, a experiência estética e artística necessita de tempo. Pois, o *lento asfixiamento aufágico* não é mais do que o resultado da *perda de síntese do conhecimento* – supostamente o poder tem vindo a enfatizar a *resistência ao conhecimento*. Mas a reflexão que ST nos dá a conhecer remete-nos para a *educação como instrumento político* de construção da tolerância e da democracia, mas também da *diferença*. Como nos diz ST, "A educação, leva ao conhecimento. O conhecimento trabalha a moral. A moral, leva à adaptação consciente e evolutiva do ser humano dentro do mundo que o rodeia". ST reitera, por várias vezes, o pensamento de Read sobre *a necessidade imperiosa da educação acontecer pela arte*. Mas, e em boa verdade, o que ST acaba por nos dizer é o seguinte: a arte que parece estar obsoleta não o é, pois, a vida necessita de todo o raciocínio crítico que estará presente no exercício artístico. Aliás, "É através da educação que se eleva o homem para uma condição mais complexa" – *a da arte.* Ou, pela realização de uma *integração do pensamento como heterogénese,* a possibilidade funcional da arte estruturar a educação para *salvar o homem*. ST termina com uma citação de Read a propósito da correspondência entre a arte e as suas obras: isto é, *a arte deveria dominar as nossas vidas de tal modo que poderíamos dizer: não há mais obras de arte, apenas arte*.

Palavras-chave: *Arte obsoleta, educação pela arte, tempo e conhecimento, vida e política, homem e sociedade.*

Teresa Almeida

Em *Pintura sem pigmentos: matéria e luz,* Teresa Almeida apresenta-nos um ensaio centrado na prática artística resultante da interacção entre o vidro e o pigmento. O que, no fundo, implica uma abordagem absolutamente nova ao nível do suporte e da linguagem. Assim, e não obstante a sugerida investigação possuir uma forte relação entre arte e ciência na *descoberta de novos e renovados materiais vítreos,* a verdade é que Teresa Almeida (TA) recusa a divisão entre criação e investigação e, desse modo, diz-nos que "a criação artística pode de facto implicar uma investigação prévia a ela associada". Se existe uma perspectiva relacional entre arte e ciência, é um facto a realidade de uma interdisciplinaridade – que supõe a procura, estudo e aplicação de materiais na construção do enunciado e da prática artísticas. Pintura, aliás, realizada sem o recurso a pigmentos e a pincéis – trabalhos com efeito tendencialmente monocromáticos. E o recurso ao vidro, como suporte e como matéria, resulta do entendimento, para TA, de que "o vidro é dotado de características especiais como a transparência, luminosidade, cor, translucidez e opacidade, que o tornam único e peculiar". Através das obras *fendas que emergem nos glaciares*, e *rasgues no gelo*, TA reflecte sobre "a ideia de fragilidade, produzida pelas pequenas partículas do vidro [que] permanece iminente na aparência das peças". Assim, e se na *leveza da matéria a inquietude é frágil*, TA apoia-se teoricamente em Townsend, Ferry, e Venturi, nomeadamente, para nos falar sobre a essencialidade da individualidade expressiva, e para enfatizar a importância da obra como extensão e expressão da personalidade do artista. Finalmente, e para TA, "o vidro pode ser pintado como se de uma tela se tratasse, onde a luz é fator essencial para a projeção das cores e das sombras. Nesta investigação específica pretendeu-se obter uma tridimensionalidade e nesse sentido a opção técnica foi a apresentada. No entanto, noutras pesquisas outros serão os métodos e os processos escolhidos de acordo com as pretensões [consignadas no] ato criativo".

Palavras-chave: *Arte e ciência, investigação, pintura sem pigmentos, matéria e luz, vidro.*

Zalinda Cartaxo

Em *Pintura como Pensamento. Sobre as possibilidades do exercício da pintura na atualidade*, Zalinda Cartaxo desenvolve um ensaio anteriormente construído para a exposição colectiva *Pintura como Pensamento* (como *recurso para reflexão sobre as diferentes possibilidades de desenvolvimento da pintura hoje)*, realizada entre novembro de 2019 e janeiro 2020 na Câmara Municipal de Torres Vedras, e integrada no projecto BCIP. Zalinda Cartaxo (ZC) faz enfatizar, recorrendo à história da pintura, uma certa ideia de *representação arquitectónica do espaço*: "hoje constitui-se como metáfora da vida contemporânea e do *estar-no-mundo*". ZC, que desenvolve este ensaio na sequência da sua curadoria de Torres Vedras, desse modo fazendo relevar como indicadores estéticos principais da pintura atual (sugerindo uma *relação dual e em espelho*), algumas questões, nomeadamente a saber: da *representação arquitetónica* (Ana Pais Oliveira, e José Lourenço); da *apropriação* (Ema M, e Beatriz Milhazes); da *artesania* (Filipe Rocha da Silva, e Gerardo Ritcher); do *olhar* (João Paulo Queiros, e Eduardo Sued); da *percepção* (Rui Macedo, e James Turrel); dos *retratos* (Sofia Torres, e Éder Oliveira); e da *intervenção* (Zalinda Cartaxo, e Daniel Buren). ZC fala-nos de uma permanente *inserção experimental, fenomenal e conceitual da pintura na própria realidade*, pelo que reitera o conceito de apropriação de Hal Foster, como sendo uma das "alternativas para a sobrevivência da pintura abstrata hoje", isto é, *"a apropriação constitui-se como estratégia de reflexão crítica sobre a produção histórica no tempo presente". Por outro lado, o conceito do olhar é uma questão central para o exercício da recepção e, de acordo com Kosuth,* "deixou de focar a forma da linguagem (problema de *morfologia*) para se concentrar no que seria dito (problema de *função*)". É um facto que no âmbito da pintura contemporânea "as obras constituem-se como um *aberto*, [e] inconclusas (...)". Para concluir, e no contexto do exercício artístico no presente, ZC diz-nos que "finalmente (...) a pintura sobrevive (...) tornando *a disciplina pintura* tecnicamente e poeticamente ampla".

Palavras-chave: *Pintura como pensamento, pintura hoje, apropriação, olhar, intervenção.*

TRÊS CARTAS

Albuquerque Mendes

Primeira Carta

Paris, 22 de Fevereiro de 1986

Caro António,
Só agora é que me foi possível escrever, cheguei agora com a Julieta ao Hotel.

Fomos ver a exposição "De Rembrandt a Vermeer" no Grand Palais, não posso deixar de te dizer o que esta exposição me suscita. Penso que gostarias de vê-la.

Após o vendaval que foi o Espaço Lusitano, fico com a sensação de ter perdido um amigo numa guerra sem lados.

A pintura é mais do que a tinta numa tela. Ela tem sempre as suas quadrilhas e as suas estratégias bélicas, que o tempo não apaga.

Será que, com o que faço agora, poderá interessar nos próximos 300 anos?! As dúvidas são imensas, ao contrário de outros ofícios, esta tem uma inutilidade aparente.

Além da dislexia que tenho e da pouca sabedoria que consegui reter do Ângelo e do João, só tenho esperança. Não sei... Quando olhei para aqueles quadros, será que preciso de técnica para fazer uma pintura tão "bad", como os americanos dizem...

A arte é o reflexo da alma do artista, sobre o seu tempo.

Tudo é simples, quando se vê as tartarugas Brasileiras em conversação amena do Eckout, pintadas, provavelmente no calor dos trópicos.

Amanhã vou ao Louvre, só pela pintura.

Aqui está Paris com neve no Carnaval. É um contra senso para quem nasceu na Beira Alta e odeia o frio. O bom, é o cheiro da nogueira queimada, no ar.

Espero pelo sol que existe abaixo do Equador...

Saudades do

Albuquerque.

Segunda Carta

Amesterdão, 19 de Julho de 1992

António,
esta luz flamenga diz-me porque mudei do Porto para Leça da Palmeira.

Embora a nova casa ainda esteja com pouca coisa, ver os gémeos a brincar na rua seria algo impensável no Porto.

Olhar o céu da Holanda, com a densidade transparente deste azul acinzentado, fica tudo tão misterioso que me faz bem à saúde.

A viagem está a saber-me bem. Os holandeses têm uma vida muito especial. Não têm a loucura dos espanhóis. Têm uma contenção que se espelhou na pintura através dos séculos.

Já fui com a Julieta ver a "Grande Utopia" que está no Stedelijk sobre a Vanguarda Russa 1915-1932.

Tu irias gostar. É muito a tua onda. Quando estive cá em 1973 com o CAPC, também vi uma exposição sobre os Russos, mas esta é mesmo uma exposição imperial.

O Malevich é sempre um assombro. Depois aparecem pinturas como a da Alexandra Exter, onde tudo é bom. Rodchenko podia ser de hoje. Fico a pensar como foi o tortuoso caminho da arte entre as guerras. A pintura que aqui está é uma luta. Temos que ser fervorosos nos comportamentos visuais, pensariam assim? Não sei.

Os desequilíbrios dos nossos tempos só vão ser visíveis quando estivermos já em pó. A arte de hoje depois da confusão dos anos 80 vai ser um esforço, reflectido de final do século.

A espontaneidade consciente vai tomar conta de nós?,

Caro, vou jantar que aqui tudo é cedo.

Abraço,

Albuquerque

Terceira Carta

Madrid, 5 de setembro de 2008

Caro António,
chegamos na terça-feira e só hoje consegui tempo para te escrever. Claro que as cartas ficam nestes tempos com um ar tão fora de moda, mas nada posso fazer. Nasci no século passado.
Madrid tem sempre um ar de alguém que corre entre hospícios.

Depois de vermos as galerias e A Reina Sofia, hoje foi a vez de irmos ver o que me trouxe a Castela, a exposição "O Retrato Renascentista". O Prado é um Museu em que o tempo voa rápido. Queria muito ver esta exposição pois ela retrata o que eu gosto muito de fazer. Quando me pinto estou a deixar não só a minha imagem, mas posso escolher a forma, o tempo e a moda. É como quando me retrato noutra época, vivenciasse esses estilos.

Nostalgia e inveja somente...

O retrato do Ancião com o seu neto do Ghirlandaio e a Dama com esquilo e estorninho do jovem Holbein,

ficam na memória muito tempo depois de sairmos da exposição. Dá um alento para a noite quente da cidade.

A exposição é magnífica pois consegue transmitir que não é o retratado mas sim o retrato que detém o poder.

Construir a imagem do retratado juntando a fantasia do pintor, será sempre uma tarefa, que só grandes artistas conseguirão.

A exposição é a não perder, pena é que já feche no próximo domingo.

Abraços do "Tio Pepe",

Albuquerque

O CÉREBRO DOS DEDOS DAS MÃOS

Ana Pais Oliveira

Podemos começar por dizer que a ideia da arte como pesquisa é consequente da ideia da arte em si. É infrutífero o esforço de separar ou individualizar o pensar e o fazer, ainda mais o de quantificar a importância ou protagonismo de cada um, bem como o de dissociar a prática artística da sua investigação. Procura, pesquisa, leitura, observação, relação entre conceitos e conteúdos, comparação, associação, experimentação, pensamento, reflexão, planeamento. Desenhar com a cabeça e depois com as mãos. Tudo isto faz parte desse processo de investigação indissociável da prática artística. É um processo envolvido em curiosidade, possibilidades infinitas, mistério, surpresa, aprendizagem, dúvida, confirmação e capacidade de arriscar. O lugar da investigação artística na prática da pintura, expressão artística que queremos focar, é um lugar cativo. No entanto, a consciência dessa presença no momento do fazer pode não estar tão presente e, se formos ao fundo da questão, até pode ser fundamental que não esteja, ou seja, que o fazer e a ação das nossas mãos e do nosso corpo prevaleçam a qualquer ideia preconcebida ou, digamos, a um desígnio teórico e conceptual capaz de limitar uma certa espontaneidade que gostamos de saber presente no ato de criar. É evidente que, se focarmos especificamente a arte conceptual e o seu indiscutível foco na ideia prévia e na primazia do conceito, o fazer pode ser, digamos, engolido pelo pensar. Falamos de obras que nos distraem do que está feito e nos atraem para o que foi pensado e para o que querem afirmar:

> Conceptual artists oppose the view that art can be viewed in isolation from history and politics, and they assert that art is necessarily cognitive.[1] (Wesseling, 2011: 3)

1 Os artistas conceptuais opõem-se à ideia de que a arte pode ser vista isoladamente da história ou da política e afirmam que a arte é necessariamente cognitiva.

Toda a arte será, na verdade e necessariamente, cognitiva. Mas também é, necessariamente, prática, visual, estética e o resultado de um fazer seguramente intuitivo e baseado numa experiência prática acumulada ao longo do tempo, que deve ser absolutamente valorizada. Digamos que o pensamento estará na ponta dos dedos ou será transmitido para a ponta dos dedos e, a partir desse momento, perde um pouco o seu rumo primordial, perde um pouco a consciência de si próprio e vem a ser enganado, adulterado ou desviado pelo fazer, o que vai ao encontro da maravilhosa ideia da "existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão":

> Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele outro órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que o transportemos a ele, nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se ao cérebro da cabeça lhe ocorreu a ideia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar depois à espera, a ver o que acontece. Só porque despachou uma ordem às mãos e aos dedos, crê, ou finge crer, que isso era tudo quanto se necessitava para que o trabalho, após umas quantas operações executadas pelas extremidades dos braços, aparecesse feito. Nunca teve a curiosidade de se perguntar por que razão o resultado final dessa manipulação, sempre complexa até nas suas mais simples expressões, se assemelha tão pouco ao que havia imaginado antes de dar instruções às mãos. Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos veem. O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. (Saramago, 2000, p. 82-83)

É muito interessante a ideia do cérebro ser um simples espectador em relação ao que as mãos vão fazer e esta ideia de expectativa e de espera em relação ao que vai acontecer. Acredito que é nesta questão tão poeticamente colocada por Saramago que reside a beleza, o mistério, o fascínio e a diferença da arte. A intuição surge como o principal aliado da prática artística e como prolongamento físico desse pensamento que está expectante, à espera. O pensamento, que não deixa de existir em nenhum segundo da vida e prática do artista, tem talvez o seu momento mais frágil ou de cedência quan-

do a obra está, efetivamente, a ganhar forma. A adequação forma e conteúdo é sempre um dos critérios mais analisados ou interpretados na perceção e fruição de uma obra de arte mas talvez nunca ninguém se aperceba que, apesar da forma derivar do conteúdo, ou de uma preposição, o conteúdo também foi manipulado pela forma.

Por estas razões associadas ao poder da intuição e da associação de ideias, qualquer desígnio criativo que surja é dependente do seu passado e do seu futuro. De modo simultâneo, a obra torna-se quase independente do seu desígnio e do seu autor, sendo impossível não se deixar influenciar por experiências, influências e ideias diversas, intersectadas e, por vezes, contraditórias ou dissonantes.

Assim, pensemos se nos interessa pensar mais antes, durante ou depois do fazer. Interessa-nos dirigir o pensamento para o ato de fazer ou associar ao ato de fazer um pensamento prévio e uma pesquisa direcionada que, sem qualquer dúvida, orientará e conduzirá esse ato de fazer? Ainda segundo José Saramago, as mãos dão sempre um avanço em relação ao cérebro, ou o fazer ultrapassa e surpreende o pensar:

> O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo. E as cores. Manda a verdade que se diga que o cérebro é muito menos entendido em cores do que crê. É certo que consegue ver mais ou menos claramente visto o que os olhos lhe mostram, mas as mais das vezes sofre do que poderíamos designar por problemas de orientação sempre que chega a hora de converter em conhecimento o que viu. (Saramago, 2000, p. 84)

Partindo do princípio que existe este conhecimento transmitido pelo ato de fazer ao "cérebro da cabeça", ou seja, um processo da prática que informa o pensamento, é interessante colocar a questão sobre quem melhor pode refletir, escrever ou discorrer sobre a prática artística. Todos nós lemos textos críticos sobre a arte em geral, do cinema, às artes visuais, à música, ao teatro e à dança. Na maioria das vezes, são textos escritos pelos chamados "teóricos", ou aqueles que se debruçam criticamente e comparativamente sobre as obras sem contudo alguma vez terem experimentado o fazer e a prática dessa expressão artística que comentam. Evidentemente, para que o texto seja relevante não é requisito a existência dessa prévia

prática experimental. Mas para que o texto seja mais verdadeiro e certeiro, talvez. Há muitas observações que se escrevem enquanto lugares comuns do que é mais repetidamente aceite e validado pelos pares e pelo próprio meio artístico, mais do que deixar alguma verdade e genuinidade sobre a obra. Muitos artistas, aliás, reagirão com surpresa e espanto em relação aos subterfúgios e profundidade da sua obra, ali assinalados e escrutinados, mas permitir que a obra se adense ou se transforme com visões externas ao íntimo processo do fazer, faz parte do processo. Não lhes caberá desmentir. Não será, porém, o artista quem melhor pode escrever sobre o valor da informação própria e única do *atelier*, o peso ou fluidez da tinta, o impasse do tempo das secagens, a textura dos materiais, a volatilidade das relações cromáticas, os problemas com a luz, os problemas com o tempo, as esperas, a imprevisibilidade de algumas escolhas, a ação do acaso? Não será ele o único a conhecer as diferentes fases pelas quais a obra passou e a razão de tantas escolhas, desvios e tentativas? O artista parece estar munido de uma espécie de informação privilegiada, proveniente do seu próprio processo criativo e de um processo extremamente íntimo e virado para dentro, eventualmente não alcançável por quem vê e escreve de fora.

Sendo assim, interessa-nos aceder à pintura através da palavra? Interessa-nos, em última instância, aceder à pintura através das palavras do outro, que não o artista? Pode a crítica, por exemplo, alcançar ou até fazer crescer a obra de arte, oferecendo mais do que palavras que oscilam com o tempo e o ângulo de visão? O que há a dizer sobre a pintura?

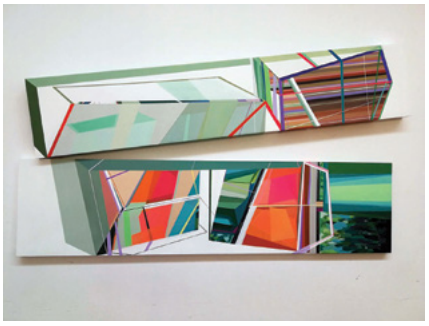


Figura 1. Ana Pais Oliveira, *Climbing a tree house*, Acrílico s/ tela, 209x116cm, 2019.

Terminei uma investigação de doutoramento em pintura em 2015. Desde então, dediquei-me novamente à pintura a tempo inteiro. Na verdade, não a tempo inteiro, uma vez que também me dedi-

co à dança. Investi o meu tempo, assim, em coisas que Saramago teria dito saírem do cérebro de cada dedo da mão e do cérebro do corpo (menos da cabeça). Diríamos, com marcas de oralidade, que me dediquei a coisas práticas, do fazer. Não obstante, tenho uma relação apaixonada com a escrita e guardo tudo o que escrevi em torno do ato de pintar como lugares que sei que revisito constantemente. Questiono, no entanto, o papel de tudo o que investiguei em pintura no trabalho que faço hoje, apesar de entender que é impossível esse trabalho realizado não habitar, diariamente, a minha prática. De todo o tempo que me sentei para pensar, pensar melhor e escrever, e de todo o tempo que passei a tentar enquadrar o meu trabalho no mundo, procurando perceber e conhecer o que o rodeia, fiz crescer uma preparação e uma dinâmica que me permitem, hoje, passar mais tempo de pé, em movimento, a fazer, agir, concretizar e colocar o cérebro dos dedos no meu trabalho.

A preparação da dança

> Esta história contada ainda por Almada Negreiros sobre Picasso expressa bem a necessidade de uma longa preparação para executar qualquer movimento:
>
> "Um dia, perguntaram a Picasso qual era a primeira coisa que era necessário para ser pintor. Picasso respondeu: Sentar-se.
> Ah! O mestre pinta sentado? – disse o outro, julgando estar senhor de uma confidência íntima do artista.
> Não, eu pinto sempre de pé – disse Picasso.
> E é isto mesmo: Antes que as cores deixem de ser tintas é necessário que se tenha formado primeiro o pintor; é necessário muito tempo antes do início; é necessário sentar-se."[2]
>
> E também sobre a dança se poderia dizer o mesmo – e sobre qualquer movimento: o sentar-se é indispensável; essa longa reflexão, essa *aprendizagem de tudo*, essa *curiosidade máxima*; curiosidade prévia a qualquer movimento que se queira distinto. O sentar-se é pois o símbolo de aprender, do ver e ver e ver, do estar disponível, do absorver. *Sento-me longamente para depois poder dançar*." (M. Tavares, 2013, p. 271-272)

É este sentar demorado que equivale ao pensamento intrínseco, prévio, igualmente simultâneo ou posterior, por dias e anos, do ato de fazer e experimentar. É por esta razão que não nos podem per-

2 Citado em Guimarães, Ana Paula – José de Almeida Negreiros: O corpo em palestra, p. 100, 2004, Apenas.

guntar quanto tempo demoramos a fazer uma pintura. O tempo de uma pintura é todo o tempo do pintor. Dou por mim, muitas vezes, a aperceber-me de que estou há meses a pensar numa coisa. A pensar num título para uma exposição, a organizar as ideias e os conceitos para essa exposição, a decidir como vou resolver uma pintura. Tudo o que vejo, leio, assimilo, contribui para acelerar ou atrasar esse processo de decisão das coisas. Há pensamentos e acontecimentos que nos fazem andar para trás, outros que nos impulsionam para um fim que, como disse Agustina Bessa Luís, é sempre o princípio feliz de alguma coisa. O que não deu resultado tem sempre outro caminho.

Com isto acabo por responder às minhas próprias questões: essa é a investigação omnipresente no ato criativo e é isso que há a dizer sobre a pintura. Falamos, sempre, de um lugar de dúvida e de um tipo de procura e inquietação que não têm um fim, mas é também um lugar que pode interessar transformar em palavras. Escrever, aqui, será um modo de prolongar o objeto artístico e de oferecer uma visão que, ainda que não pretenda apresentar, descrever, traduzir ou justificar esse objeto, será sempre uma adição e um adensamento, uma forma de dar a ver ou ajudar a criar uma relação ainda mais íntima entre a obra e o espetador.

Para escrever sobre o trabalho, é necessário um confronto mais doloroso com o mesmo e uma quase maior autoconsciência, diminuindo a velocidade de produção e olhando para as especificidades do fazer várias vezes, sob vários ângulos e perspetivas. Assim, o que acontece é que a viagem se traduz numa produção intensiva de coisas, palavras, textos, explanações, aprofundamentos, objetos, esboços e experimentações. E, como afirma Gonçalo M. Tavares, *a teoria tem a ver com a ligação entre todas as coisas*:

> A diferença entre a prática e a teoria: a prática tem a ver com o concreto, o material, o específico. A teoria tem a ver, até etimologicamente, com o 'não-limite', com aquele espaço de reflexão onde tudo está livre mas, ao mesmo tempo, ligado. O mesmo se passa com o termo 'universidade'. Muitas vezes afunilam-se tanto os saberes em determinados redutos e esquece-se, na Universidade, que tudo tem a ver com tudo. (M. Tavares, 2013: 43)

Nesse contexto académico, por exemplo, onde tudo tem a ver com tudo, as especificidades do trabalho prático de cada um podem ser o elemento aglutinador de todas as coisas que lhe interessam e o fazem transformar-se, diferenciando desse modo a pesquisa particular do artista. A partir de uma liberdade total para a reflexão,

cria-se um filtro que destaca as componentes essenciais da interseção entre o pensar e o fazer, criando ainda um espaço de especialização novo, próprio e capaz de contribuir de algum modo para o todo. Idealmente, será isto o que acontece. O *artista-investigador* será, portanto, aquele que submete o seu trabalho à discussão pública e que, por essa razão, se prepara melhor para o defender, procurando, talvez, pensar mais aprofundadamente:

> The artist-as-researcher distinguishes himself from other artists by taking it upon himself to make statements about the production on his work and about his thought processes. The artist-researcher allows others to be participants in this process, enters into a discussion with them and opens himself up to critique. This is by no means self-explanatory; it actually represents a radical shift in the conception of 'artistry'. After all, the romantic view of the artist as a recluse in a studio from which he or she sends messages out into the world was prevalent until far into the 20th century. [3] (Wesseling, 2011: 3)

É este carácter eminentemente público que pode tornar-se uma necessidade para o artista e que o podem levar a envolver-se na investigação artística enquanto prática complementar e enriquecedora da sua prática diária de atelier. O artista que encontra, no seu trabalho, uma necessidade de reinserção num contexto académico, é também resultado desse artista que abandona o espaço privado e encerrado do *atelier* e sai para a rua, interage com o quotidiano, o espaço e a cidade, vê o que se faz e mostra-se como agente no meio da arte. Envolve-se noutras áreas, entra noutros campos, assume o contexto como matéria de trabalho e a intertextualidade e a transdisciplinaridade como parte enriquecedora do seu processo criativo, não se dissociando da história, da crítica ou da política. Falar e escrever sobre pintura não retira, portanto, o seu potencial expressivo e estamos mediante um nível de interpretação que pode e deve recorrer à palavra para adensar a perceção. Para além disso, a documentação da prática artística pode ser, em si mesma, um processo

3 O *artista-investigador* distingue-se dos outros artistas através da realização de afirmações sobre a produção do seu trabalho e sobre os seus processos de pensamento. O *artista-investigador* permite a outros serem participantes deste processo, entra numa discussão com eles e abre-se à crítica. Isto não é, de modo algum, autoexplicativo; representa realmente uma mudança radical na conceção da 'mestria'. Afinal, a visão romântica do artista como um recluso num estúdio a partir do qual manda mensagens para o mundo prevaleceu até tarde no século XX.

de investigação. A criação artística e a investigação em arte podem, finalmente, unir esforços com dois objetivos fundamentais: o de colocar a prática artística num outro lugar, talvez novo, talvez apenas diferente, desejavelmente melhor ou com uma melhor noção de si mesma e do que lhe é exterior e, por isso, também a enquadra e transforma; e o de dar um contributo à comunidade académica, aos teóricos, professores, críticos e artistas: tratando-se de um artista a pensar, a fazer e a escrever, e também a refazer, essa experiência e método de trabalho muito particulares e conectados com as especificidades do fazer podem constituir um resultado contentor de novas competências e sentidos, tornando pública e acessível uma experiência pessoal como matéria para a reflexão e o conhecimento.

Assim, falar e escrever sobre a pintura é, na verdade, uma necessidade e uma exigência que a própria pintura reivindica para si mesma e para os seus campos de atuação. E, para a construção de um discurso em torno da pintura, não é suficiente a consideração do objeto da pintura: é essencial analisar o contexto no qual a pintura se insere, o modo como ela comunica e transmite significados, o tipo de experiência que proporciona e o modo como essa experiência é traduzida, pelo artista e por outros, em palavras, interpretações, enquadramentos, ações e projeções futuras.

Escrever sobre a minha pintura é, na verdade, uma exigência minha, como que querendo vê-la entendida e arrumada por momentos. Escrevo, quase sempre, depois de a pintura estar terminada. Mas esta é, muitas vezes, autorreferencial e afogada no seu próprio ser, sendo pouco mais do que ela própria, não precisando dessas palavras para sobreviver. Deste modo, as palavras podem vir contaminá-la ou acrescentar coisas que a pintura não tinha pedido para si. Ainda assim, escrevo como tentativa de a prolongar e de dar a ver os meus sentidos para a obra. Ao fazê-lo, não estou a criar um complemento para a pintura, nem a justificá-la, mas sim a sistematizar as particularidades do ato de fazer, ao mesmo tempo que as palavras me fornecem pistas para continuar e para explorar novos caminhos.

> Acho importantíssimo que os artistas deem o seu próprio testemunho sobre sua experiência. A tendência do artista é ser cada vez mais consciente do que faz. É mais fácil penetrar o pensamento do artista quando ele deixa um testemunho verbal de seu processo criador. Sinto-me sempre impelido a fazer anotações sobre todos os pontos essenciais do meu trabalho.[4]

4 Hélio Oiticica em entrevista ao *Jornal do Brasil*, 1961. In COCCHIARALE, Fernando; FILHO, César Oiticica (2012) *Museu é o mundo* - Folha de sala da exposição temporária de Hélio Oiticica no Museu Coleção Berardo, setembro de 2012 a janeiro de 2013.

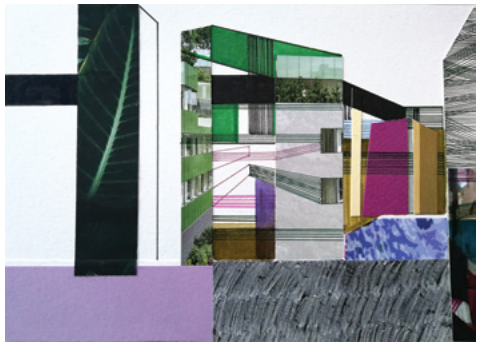


Figura 2. Ana Pais Oliveira, *Moradia de sonho #59*, Técnica mista s/ cartolina, 14,8x21cm, 2020.

Figura 3. Ana Pais Oliveira, *Stay inside*, Acrílico s/tela e contraplacado marítimo, 200x230cm, 2020.

No meu caso, o espaço do *atelier* está carregado de informação por manipular e transformar, de ruídos apelativos que estimulam constantemente a minha vontade de lhes mexer e transformar. Há telas inacabadas, há telas em branco, há pedaços de madeira cujos recortes, repentinamente, sugerem uma possível composição ou estrutura. Há papéis rasgados ou manchados por um pouco de tinta que caiu, o que, num determinado momento, surge como ponto de partida para um novo desenho ou colagem, ou até para a estrutura de uma pintura. Há uma série de coisas que se tornam urgentes de manipular no momento em que despoletam uma ideia, se assim se pode chamar. Talvez se trate, mais do que de uma ideia, de uma vontade implicada com a experiência que já foi conquistada. Assim, não será uma ideia: talvez apenas uma resposta a um estímulo que, algumas vezes, não acontece tão fluidamente quando estou diante dos materiais e das superfícies com a forte intenção de produzir. Então, se me dirijo ao *atelier* com a intenção de escrever, não

consigo olhar para um trabalho inacabado sem lhe mexer. Há sempre coisas a evidenciar-se e a chamar a vista, ou a interpelar o ato de olhar, que depois disso ainda mantêm, comigo, uma conversa: é preciso mudar isto, cobrir aquilo, adicionar uma fina camada de um tom próximo, mas diferente. Dificilmente guardo as informações que o próprio trabalho me fornece para mais tarde, muito menos as escrevo para não esquecer. A escrita ajuda a lembrar, mas as coisas que são para fazer são para tentar no momento. Amanhã posso não receber a mesma informação do trabalho, posso até receber uma outra informação, e qualquer uma delas pode estar errada. Mas a intuição inerente ao ato de estar atento e à acumulação de horas de trabalho deve ser ouvida. A decisão, na realidade, passa pela crença no sucesso de uma experiência passada e conquistada:

> Decidir é deixar de duvidar ou, no limite, *acreditar que se deixou de duvidar*. (M. Tavares, 2013: 34)

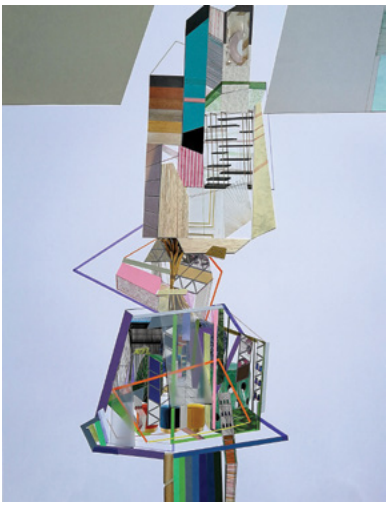


Figura 4. Ana Pais Oliveira, *Fortaleza #7*,
Técnica mista s/ cartolina, 100x70cm, 2019.

No entanto, no processo de decidir, é muitas vezes o trabalho que cria a sua própria intenção e decide por nós. Ele pensa em si próprio à medida que se vai fazendo e que vai passando a existir, a ser coisa e a ser pintura. O trabalho pensa-se à medida que aparece na superfície, à medida que se torna numa coisa física, existente, percetível. A pintura tem consciência de si mesma e do lugar para onde quer ir. E este pensamento renova-se constantemente e melhora-se com o aproveitamento da informação adquirida e

acumulada, da experiência que se conquista através de uma regra: pintar, sempre, e não obedecer a exceções ou desvios de um trabalho que tem de ser diário.

Em todo este processo, é curioso perceber que raramente existe um resultado esperado para as minhas pinturas, uma composição previamente pensada e delineada. Existe, claro, um ponto de partida, que pode ser uma forma, uma mancha de cor ou algo com força suficiente para desencadear um processo de composição e experimentação em torno de si mesmo. O que acontece é isso mesmo: uma forma, uma conjugação de cores ou outro modo de registo inicial numa tela branca resultam num ponto de partida para o desenvolvimento de todo o processo de construção da obra, que será dependente desse momento inicial. Raramente essa forma inicial é posteriormente anulada da composição, por não servir um propósito. Todas as outras formas, cores e linhas terão de ser escolhidos para se relacionarem de modo equilibrado com esse primeiro registo na tela, o que acontece num processo de experimentação: essencialmente, de experimentação de cores e adição de linhas.

É interessante perceber que este processo está muitas vezes associado a uma tendência para a ordem e para a arrumação, que no fundo acaba por ser o leme da própria intuição:

> Mais de metade da energia humana, neste caso, energia intelectual, energia do pensamento, é atirada para uma acção: a de organizar. Organizar é arrumar o que existe, é limpar os obstáculos à utilização do que já existe: é tornar eficaz a utilização do passado; (M. Tavares, 2013: 28)

Há uma experiência passada que nos prepara para procurar os meios mais eficazes para encontrar a ordem e a organização, algo intrínseco à mente humana, eventualmente capaz de nos fazer sentir seguros, enquadrados e preparados. Deste modo, os conceitos de ordem, caos (e tensão entre ambos), desordem, equilíbrio, fluxo, instabilidade, aleatoriedade, dinâmica, composição, inconsciente, imaginação e intuição, inerentes aos mecanismos da criação, são questões fulcrais mediante um processo criativo que as elege como determinantes na composição da obra. O equilíbrio visual de formas, cores, tamanhos, distâncias, direções e volumes torna-se, assim, constituinte de um ato criativo que vai ao encontro de uma ordem ou, por outro lado, da utilização da desordem para a formulação de uma possibilidade para o novo. O artista não

deixa de ter um impulso para a regularidade, a proporção e a estrutura. A ordem, ao nível percetivo, acaba por ser uma manifestação externa de uma ordem interna. O que não implica que, na relação de tensão entre ordem e desordem, não exista, na arte, um igual impulso para a transgressão e para a subversão. Podemos, de qualquer modo, depreender que esta organização mental das coisas também determina a relação entre o pensar e o fazer. A ordem capta-se, percebe-se e perceciona-se através dos sentidos. O observador entende a estrutura organizada das formas ou cores que vê. Estas, as formas e as cores de uma pintura, simbolizam a interação de entidades significantes. A ordem, tornando-se condição necessária para fazer funcionar uma estrutura, facilita a compreensão. E, no seguimento destas preposições, podemos depreender que o cérebro dos dedos das mãos está sempre à procura dessa ordem ou, em última instância, de uma forma de fazer funcionar uma estrutura.

Durante o meu processo criativo, e tendo em conta que a interação cromática tem um papel preponderante nas minhas composições, fui percebendo que a experimentação continuada e a experiência acumulada podem, efetivamente, desenvolver uma intuição e uma sensibilidade capaz de fazer opções não necessariamente mais corretas, mas com uma maior propensão para funcionarem e serem eficazes. Sendo a cor um tema que tende para resultados divergentes e claramente difícil de serem sistematizados, daqui resulta uma inevitável reflexão sobre esse papel da intuição no processo criativo que se foca na interdependência cromática. Quanto de intuição e de razão existe nas decisões dos artistas?

Josef Albers (1976) defende que o desenvolvimento de uma sensibilidade para a cor surge através da experiência. O autor propõe que, através da experiência e de um processo de tentativa e erro, podemos desenvolver uma capacidade para ver a cor, a sua ação e conectividade. Esta estratégia deriva do facto de que a cor é um elemento de enorme subjetividade e que engana continuamente, evocando diversas interpretações. Assim, é importante questionar se um artista que trabalha de modo privilegiado com a cor adquire a capacidade de desenvolver, através da experiência, uma intuição que lhe permite fazer escolhas precisas e equilibradas no decorrer do seu processo criativo. Para Albers, o que conta é a visão – o ato de ver elucida e mostra. Mais do que isso, o que conta é *ver o que acontece entre as cores*. Como vimos, Saramago diz-nos que *manda a verdade que se diga que o cérebro é muito menos entendido em cores do que crê.*

No meu caso, preciso de trabalhar e manipular a cor para entender o seu potencial transformador e o modo como se altera toda uma composição no momento em que se faz uma escolha. Habitualmente, começo a compor exclusivamente através de manchas de cor. Estas, ao serem adicionadas, têm que se articular com as escolhas prévias, mesmo que para as anular ou para extinguir o seu significado, a sua força e a sua influência. Depois da escolha dos suportes e da sua organização, a cor compõe o trabalho, orienta a sua gestão e construção, transforma significativamente o espaço, a paisagem e a gramática da arquitetura. Adiciono camadas a um momento inicial e o resultado procurará seduzir e despoletar o prazer de olhar.

Figura 5. Ana Pais Oliveira, *Try to breathe* #2, Acrílico s/ tela, 120x160cm, 2020.

A cor, como afirma Albers, está em constante fluxo e dependente de uma série de condições mutáveis. Como é difícil tornar imediatamente visível uma ideia, é o processo que fornece pistas para chegar a um resultado e para, eventualmente, serem obtidas respostas para estas questões. Esse processo pode estar mais ou menos conectado com a intuição artística, mas não há dúvidas de que é o ato de fazer que nos prepara para uma efetiva consciência do que nos permite, mais facilmente, atingir esse resultado. E, considerando a pintura como experiência, torna-se crucial confiar nas nossas próprias questões e em processos intuitivos de criação. Assim, a partir da consciencialização da importância da intuição artística, dificilmente conseguir-se-á dissociar do ato criativo questões como o erro, o fracasso e o acaso associados à experimentação.

Já Matisse dizia que a principal função da cor deveria ser servir a expressão o melhor possível, e que a sua escolha de cores

não se baseava em nenhuma teoria científica: centrava-se na observação, na sensibilidade e nas experiências sentidas:

> (...) I simply try to put down colours which render my sensation. There is an impelling proportion of tones that may lead me to change the shape of a figure or to transform my composition. Until I have achieved this proportion in all the parts of the composition I strive towards it and keep on working. Then a moment comes when all the parts have found their definitive relationships, and from then on it would be impossible for me to add a stroke to my picture without having to repaint it entirely.[5]

Torna-se, portanto, evidente a importância dada ao acidente, ao erro, à incerteza e ao falhanço como elementos constitutivos e definidores do processo de trabalho, muitas vezes fundamentais para resultados novos e surpreendentes, aos quais o artista deve prestar atenção. Encontramos, no discurso de diversos artistas contemporâneos, a confissão da importância fulcral desse impensado. O acaso não deixa de estar envolto em conhecimento, num jogo entre o máximo rigor e a gratuidade. Se me concentrar em alguns momentos surpreendentes da minha prática artística, em que ela própria me forneceu pistas para coisas que viria a explorar futuramente, reconheço que foram momentos de acaso, aleatoriedade e ações ou intenções falhadas: "uma ração de erro positiva, de um *erro inventor*." (M. Tavares, 2013: 42)

Gerhard Richter também fala da pintura como um esforço quase cego e desesperado de quem não sabe antecipadamente que resultado vai obter. O artista afirmou que, durante o processo de pintar, não conhece verdadeiramente os seus objetivos ou o que irá fazer para os atingir. Assim, tal como uma pessoa que tem acesso a materiais, ferramentas e capacidades e um simultâneo desejo urgente de construir algo de útil que não seja uma casa ou uma cadeira, ou algo que tenha um nome, resta a esperança de trabalhar

5 Henri Matisse, *Notes of a Painter*, 1908. In Batchelor, David, (Ed). (2008). *Colour - Documents of Contemporary Art.* London, Whitechapel Gallery Ventures Limited. p. 53. Eu simplesmente tento usar as cores que provocam a minha sensação. Há uma impulsão de proporção de tons que me leva a alterar a forma de uma figura ou a transformar a minha composição. Até eu ter alcançado essa proporção em todas as partes da composição eu esforço-me nessa direção e continuo a trabalhar. De seguida, chega um momento em que todas as partes encontraram as suas relações definitivas, e a partir daí seria impossível para mim adicionar um golpe à minha imagem sem a repintar inteiramente.

de modo adequado e profissional – desejavelmente, o resultado será adequado e com um significado.[6]

Andrea Schlieker (2013) também perguntou a David Batchelor, a propósito das especificidades da secagem das suas *Blob Paintings*, que variam e provocam diferentes resultados: "So chance becomes the guiding principle here, because ultimately you can't anticipate the final shape and texture of the blob."[7] Ao que Batchelor respondeu: "You have to let it go. The paint is so hard to control you have to let it find its own form and then you have to follow it. Sometimes it just doesn't work; quite often in fact."[8]

O *atelier* é, então, lugar de incerteza e oscilações imponderáveis, mas também de uma procura entusiasmada e positiva. A procura cega e desesperada associa-se à ideia de José Bechara de que *o atelier é o melhor lugar do mundo*. O atelier expõe mais do artista do que o próprio trabalho. Guarda informações privilegiadas que o trabalho não mostra, que não são necessariamente segredos, mas são coisas do artista que passam pelo campo da intimidade e da vulnerabilidade. É por isso, talvez, que as visitas aos ateliers dos artistas são tão desejadas.

É, portanto, um processo de adição, subtração, anulamento, ênfase, repetição, reestruturação e experimentação, um processo de camadas de tentativas e camadas de sentido, que se tornará no material de escrita mais interessante para um artista: perceber as especificidades do seu processo criativo e comunicá-lo de modo a despertar ainda mais interesse pelo objeto artístico.

Em última instância, o *artista-investigador* é todo o artista que se senta para pensar sobre o seu trabalho. Senta-se, longamente, para depois poder fazer, servindo-se da informação privilegiada e especial do cérebro dos dedos para informar o pensamento e a reflexão.

6 Gerhard Richter, *Notes*, 1985. In https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/abstract-paintings-7 [acedido em 12-09-2015]

7 Então, o acaso torna-se aqui o princípio orientador porque, em última análise, tu não podes antecipar a forma final e a textura da mancha.

8 Temos que deixar ir. A tinta é tão difícil de controlar que temos que a deixar encontrar a sua própria forma e depois temos que a seguir. Por vezes, simplesmente, não funciona; muito frequentemente, na realidade.

Referências bibliográficas

AFONSO, Nadir (1970). *Nadir Afonso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ALBERS, Josef (1976). *Interaction of Color.* London: Yale University Press

M. TAVARES, Gonçalo (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide: Editorial Caminho.

SARAMAGO, José (2000). *A Caverna*, Caminho.

SCHLIEKER, Andrea. (2013). *Most of My Drawings aren't really Drawings at all. A conversation about colour and two-dimensional work.* Entrevista a David Batchelor. In BATCHELOR, David (2013) *Flatlands* (Exhibition curated by Andrea Schlieker). Edinburg: The Fruitmarket Gallery, p. 80-93.

WESSELING, Janneke. (Ed.) (2011) *See it again, say it again – The artist as Researcher*.Valiz, Amsterdam: Antennae.

INVESTIGAÇÃO, OU NÃO?

António Quadros Ferreira

"O importante é começar"[1]

"A cinética, tal qual nós a concebemos, é a preocupação
de articular a forma do espaço ao ritmo do tempo.
É um processo de síntese que tem os seus precursores
na arte "óptica" ou "op" e em certas composições animadas
e esculturas "mobiles", se bem que nestas tentativas
de estruturação a expressão geométrica e a expressão
rítmica colidem mais do que se fundem"[2]

"L´écran est plan mais, permettant le mouvement,
il est aussi espace"[3]

nota prévia

O presente ensaio corresponde a um exercício de reflexão intencionalmente em discurso directo e na primeira pessoa, e que acontece no contexto do projecto BCIP (*Bases Conceptuais da Investigação em Pintura*). Com efeito, se este ensaio aspira a produzir um *ponto de situação pessoal*, contudo não tem a intenção de fechar ou resolver o problema da investigação artística. Aliás, o problema da investigação em arte parece ser absolutamente irresolúvel. Mesmo assim, sinto a necessidade de prolongar alguns eixos, considerações e aferições possíveis tendo em conta o objecto artístico e o

1 Citação escolhida por Isabel Alves para contextualizar a sua apresentação na Aula Aberta que ocorreu na FBAUP, em 26 de Maio de 2011, a convite do DAD, Doutoramento em Arte e Design, e que corresponde a uma afirmação de Almada Negreiros aquando dos preparativos do mixed-media de Ernesto de Sousa, *Almada, Um Nome de Guerra*, 1969-1973.

2 Nadir Afonso, in *Espacillimité*, 1979.

3 Victor Vasarely, in *Manifeste Jaune*, exposição "Le Mouvement", Galeria Denise René, Paris, 1955.

paradoxo da sua narrativa, por um lado, e por outro, a necessidade da teoria como razão de uma necessária reflexão e ou recepção. Com efeito, já em 2017 apresentara uma espécie de mote que fez emergir a necessidade de desenvolvimento de um projecto em torno da investigação artística em pintura (BCIP), enunciando a relação ou correspondência entre criação e investigação. Assim, referia então que

> A investigação em arte tem o objectivo, não só de tornar mais nítida a consistência teórica da prática artística, como a de tornar a obra mais polissémica. Contudo, a investigação artística não parece ser igual a criação em arte, justamente porque o método (da investigação) é aparentemente diverso do processo (da criação). Se da criação depende o objecto, da investigação depende uma especulação sobre os contextos desse mesmo objecto. Não só a criação e a prática artísticas são a substância e o sentido da investigação, como a mesma investigação enquanto caminho de processo e de método é potencialmente fundadora de uma prática artística que encontra no pensar o sentido do fazer, e neste o do pensar. Por esta razão a investigação não se sabe como caminho prévio – a investigação que se faz em contexto artístico acompanha o interior da acção de arte, e com ele se confunde. De tal maneira que investigação e criação, em arte, pode muito bem ser a mesma coisa.[4]

Por outro lado, o projecto BCIP, onde este ensaio se integra, teve e tem como objectivo principal o desenvolvimento de uma reflexão possível sobre o modo ou os modos de questionamento do processo da investigação artística na construção da pintura – no fundo, trata-se da compreensão da dimensão teórica enquanto dimensão constitutiva de um fazer, mas também de um pensar e de um dizer. Que o mesmo é perguntar, qual o lugar e natureza dos processos investigativos na arte e na pintura? Não obstante, e se é um facto que o objecto deste ensaio deseja ser antes o da reflexão em torno da possibilidade ou não da investigação artística, enquanto instituto próprio e específico da Universidade, a verdade é que tem sempre, ou parece ter, o intuito de corporizar ou incorporizar a criação artística. Isto é, a ideia e o princípio de que a investigação é absolutamente inerente à criação.

4 Ver *https://i2ads.up.pt/blog/project/bases-conceptuais-da-investigacao--em-pintura/*
Ou, ainda, em registo mais extenso em *https://www.youtube.com/watch?v=y_PTQ669fpw*

O título atribuído a este ensaio – *Investigação, ou Não?* – ambíguo e interpelador porque, no limite, supõe a possibilidade de não existir *investigação artística independente ou reivindicada* (esta hipótese colocar-se-ia sempre num contexto de *investigação em*, isto é, de *investigação acrescida à criação*). Decidi adoptar como corpo deste ensaio um objecto artístico pessoal. Assim, recuperei intencionalmente um trabalho meu enquanto estudante de Belas Artes – o trabalho final (tese) de conclusão do curso Complementar de Pintura da ESBAP. Existe neste objecto, que não é de pintura explícita, um pensamento pictórico transversal, desde a sua concepção até ao seu desígnio enquanto objecto. Trata-se de um objecto-instalação, *Sem Título* (de 1972), não obstante existir *luz, movimento*, e *tempo*. E, principalmente, um pensamento pictórico. Para além de se integrar numa reflexão em torno da investigação artística independente, ou condicionada ao objecto artístico, este ensaio tem ainda um outro objectivo: o de pensar a história, a memória e o testemunho (a partir) da instalação *Sem Título* – e o contexto de 1972. Pelo que, é possível agora, com distanciamento razoável, compreender melhor as vicissitudes da época e as transformações conceptuais operadas, enquanto poder (de conhecimento) e lição, mas também as derivas académicas na articulação entre o paradigma *da pintura que pensa*, e o *da investigão que cria*.

Assim, a opção por reapresentar este meu trabalho de 1972 com o intuito de documentar esta reflexão, num exercício de memória, testemunho e recepção, permitir-me-á, creio, alcançar vários objectivos. Desde logo, (1) a compreensão dos contextos da *Escola de Arte* (e da *Escola do Porto*) nos anos 70 do século XX, no caso presente da ESBAP; (2) a compreensão ainda da natureza de um trabalho final de curso à luz de uma estratégia artística e pedagógica (o mito da estratégia científica à época era pouco relevante, justamente porque apenas ganharia expressão, mais tarde, aquando da integração da ESBAP na Universidade do Porto); por outro lado, (3) a compreensão da verificação da existência ou não do paradigma de investigação explícita no exercício artístico; e, concomitantemente, e por fim, (4) a compreensão das questões vitais da criação artística e o lugar que a investigação, de uma forma deliberada ou não, ocupa neste âmbito.

Parece-me importante este exercício, porquanto, e em comparação com as práticas e as rotinas universitárias nos dias de hoje, o problema ou a questão da investigação artística pode corresponder a uma falsa questão ou dilema. Se, de facto, a in-

vestigação é inerente à criação – mesmo em contexto académico e universitário –, então o exercício da *investigação deliberada*, *investigação implícita ou em*, parece não existir. Apenas existiria, neste preciso contexto, a *investigação artística sobre* (a i*nvestigação artística em* é redundante pois reitera a própria investigação em acréscimo da essência da criação artística em si mesma). Ou, e no limite, existiria – e estou convencido desta eventualidade – aquilo a que Ernesto de Sousa se refere a propósito da *oralidade na arte*[5]. Deste modo, a investigação (artística) seria inclusa da criação artística, isto é, *inclusa do seu pensar e do seu fazer*. E *inclusa também do seu dizer*? Desejo enfatizar então o conceito primordial de investigação artística. Enfatizar no sentido de o compreender, e problematicamente ligado ou desligado da criação artística. Isto é, pergunto-me se faz sentido falar-se de investigação artística fora do objecto ou em sobrevoo dentro do objecto? Faz sentido atribuir à investigação artística um estatuto novo e independente fora do contexto da obra ou do objecto? Se é compreensível e aceitável que a fenomenologia da investigação artística é inerente à obra, ao objecto, e ao processo da própria criação artística, então porquê pensar a investigação artística (também) fora do objecto? Pensar a investigação artística (fora) do objecto, tendo em conta ou não a criação de um delimitado objecto (*a investigação então como causa e origem da criação*)? E dentro do objecto é possível dizer o pensamento da investigação?

a Escola do Porto, a Oralidade, Futuro da Arte e o ser moderno em Portugal

A investigação artística na escola de arte sempre existiu em várias instâncias e práticas. Embora em contexto académico a investigação artística tenha surgido (num passado recente), apenas, para funcionar como alternativa à investigação científica – modelo aliás

5 Sobre a questão da *oralidade na arte*, e a possibilidade de ser compreendida à luz de uma investigação artística radical e livre, sublinho o legado de Ernesto de Sousa. Desde logo a publicação em 2011 do livro *Oralidade, Futuro da Arte?*, da Editora Escrituras, Colecção Ponte Velha, São Paulo (Brasil), colectânea de textos de Ernesto de Sousa escritos entre 1957 e 1987, e que conta com um prefácio de José Miranda Justo, *Caminhando por um Círculo Imperfeito – Ernesto de Sousa: Estética, Palavra e Tempo*. O título deste livro refere-se a um ensaio-comunicação apresentado no 1º Encontro de Críticos de Arte Portugueses no Centro Nacional de Cultura, Lisboa, em 1968.

impossível de ser importado para o ensino e a prática da arte – a verdade é que o modo da investigação artística sempre existiu, mesmo quando não nomeado. Como aconteceu, por exemplo, num passado recente com a *Escola do Porto*, em linha com o grupo *Os Independentes*. Isto é, a invenção de um paradigma estético é por si só sinónimo de uma efectiva prática de investigação – implícita naturalmente à criação. Concomitantemente a prática artística em Portugal mantinha o rumo europeu e o seu grande objectivo consistia na experimentação das vanguardas e das modernidades europeias. *Ser moderno em Portugal* era justamente a consequência de uma experimentação mais radical e mais cosmopolita. Mas, e ainda na convicção da importância do paradigma da *integração das artes* (conscientemente implementado nas Escolas de Arte, e herdeira do espírito da Bauhaus), vários contributos acabam por ser decisivos para a criação de uma forte confluência na *criação de um estado da arte*. E o próprio conceito de investigação artística, que sempre surgiu associado à invenção e à descoberta de narrativas novas, colocou-se muitas vezes como vanguarda de uma prática artística. Nomeadamente, o conceito defendido por Ernesto de Sousa relativamente à *oralidade* enquanto medium da prática.

Regressando, então, ao assunto reflexivo deste ensaio, reitero que no limite o próprio título deste ensaio – *Investigação, ou Não?* – parece ser provocador, isto é, parece sugerir a possibilidade da investigação não existir. Mas que investigar? O próprio facto de se insinuar a impossibilidade da existência da investigação pode gerar incompreensões – pois o que está em causa é justamente admitir se a investigação que acontece do lado de fora do objecto artístico é aceitável, ou não. Se é de um âmbito epistemológico próprio e soberano. Julgo ter a consciência da gravidade desta afirmação, afirmação esta que parece colocar a dúvida no interior da certeza, ou o problema no interior da solução, e que coloca ainda a hipótese do território da criação artística enquanto dimensão-mãe que comporta e que compromete a investigação. Desta maneira falar de investigação artística é falar de criação artística (?). É possível a problematização da fenomenologia da investigação artística enquanto estratégia metodológica separada da arte e do seu processo de fazer, pensar e dizer?

Para concluir, eventualmente, acerca da impossibilidade em se nomear a *investigação artística* enquanto metodologia independente de criação de acção artística referi, ainda, no texto *Dizer o pensamento, ou a dimensão porosa da investigação artística*, que (1) *a experiência do conhecimento [como] exercício fundador das práticas*

artísticas (ou a identificação das três instâncias cruciais *pensar, fazer e dizer* devem ser trabalhadas na consideração de que só é desejável acontecer *o pensar e o dizer a partir de um fazer*). E, deste modo, o caminho do pensar e do fazer parece ser o caminho do *fazer falar a pintura*, isto é, do *dizer o caminho da obra e do autor*, (2) *a investigação artística no interior da pintura-pergunta* (ou numa perspectiva bem pós-duchampiana a investigação em pintura seria, então, uma realidade comprometida e promovida a um *estado de arte*, atribuindo-se-lhe um estatuto novo e distintivo), (3) *a dimensão porosa da investigação artística em estado de modo operatório* (ou a investigação artística, quando fomentadora de um exercício acrescentado de valor autónomo, parece ser prescindível), (4) *a função comunicacional da investigação no duplo eixo pensamento e acção* (ou o cerne da investigação artística parece estar na sua dimensão ontológica e epistemológica, como nos sugere Annette Arlander[6], e (5) *a investigação e o seu lugar na criação artística* (ou o processo da investigação dá voz ao pensar, dá voz à possibilidade de um fazer). Por isso, diria que pensar não representa, e fazer representa o pensar. Pensar parece ter por objectivo a realização de sinapses ou de possíveis estados relacionais: pensar é uma passagem, por isso, não tem tempo; o fazer é uma paragem, por isso, tem tempo.

Assim, a grande pergunta contida neste ensaio parece ser a seguinte: *a criação artística já possui no seu adn as circunstâncias fundacionais e essenciais no que concerne à investigação artística?*

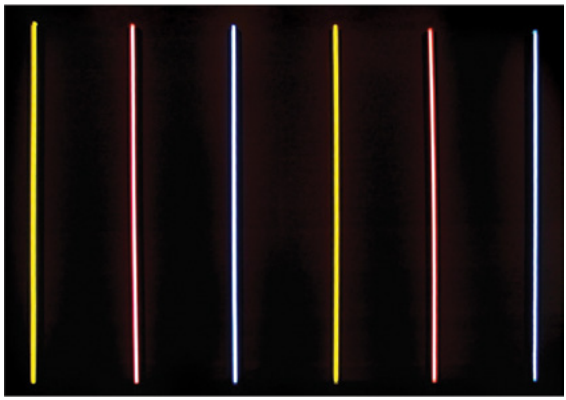


Figura 1. António Quadros Ferreira, *Sem Título*, instalação (detalhe), ESBAP, 1972.

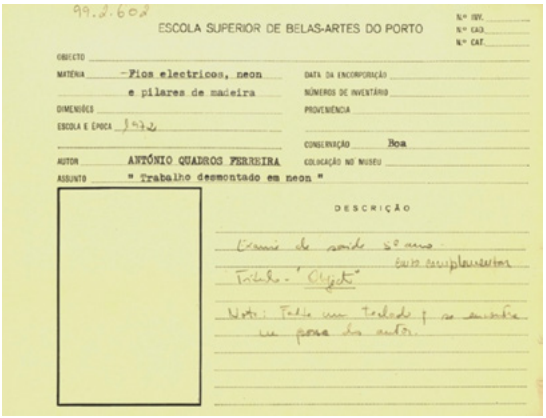
6 Annette Arlander, "Artistic Research in a Nordic Context", in *Practice as Research in The Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances,* Robin Nelson, (Coord.), Palgrave Macmillan, New York, 2013.

Como já referido, esta proposta de ensaio é de teor autobiográfico, por isso centrar-se-á – de um modo deliberado – no objecto artístico de 1972, *Sem Título*, enquanto ponto de partida e fio para um caminho que pode pensar o problema e a solução do objecto da arte. Naturalmente que, reflectindo uma realidade epocal, pode e deve fomentar um entendimento acrescido sobre a recepção mais geral tendo em conta uma realidade muito contextualizada. A realidade dos anos 70 do século XX. Mas estas realidades, a de 1972 e a de 2022, porque distintas, devem configurar uma recepção mais ampla que não esgote derivas ou narrativas dentro e ou fora do tempo e do espaço em que se pensa, se faz e se diz a obra de arte.

O trabalho realizado para o meu *exame de saída,* ou exame de conclusão do Curso Complementar de Pintura da ainda Escola Superior de Belas Artes do Porto, que aconteceu em 1972 com apresentação pública na Cooperativa Árvore, não foi de facto um trabalho de pintura *tout court* como seria suposto, foi antes uma instalação em estado de objecto de luz – mas obviamente uma instalação com pintura dentro. Deste modo é meu desejo realizar uma viagem introspectiva e retrospectiva em torno deste meu trabalho-instalação, da sua especificidade e das inerentes consequências. Mas este trabalho, em si mesmo, é uma espécie de síntese do espírito de escola vivido e partilhado pelos estudantes da ESBAP, tanto da 1ª Secção – Arquitectura, como da 2ª Secção – Pintura e Escultura. Fui estudante na transição dos anos 60 para os 70, embora já sem a presença física do Arquitecto Carlos Ramos como director da ESBAP (a minha entrada na Escola ocorreu no ano lectivo de 1966-67, justamente quando Carlos Ramos sai da direcção da Escola). É impossível para mim, não evocar a figura do Arquitecto Carlos Ramos e da sua influência agregadora e intergeracional, cultural e artística na Escola do Porto. Deste modo, este pequeno mergulho ao vulto Carlos Ramos tem o intuito de melhor informar o contexto dos anos 70 por mim vividos na ESBAP. Não obstante, testemunhava ainda um espírito muito forte de escola

aberta ao tempo e ao moderno[7]. Não tendo chegado a conhecer com algum detalhe a acção viva de Carlos Ramos, não deixei de sentir a sua presença, principalmente ao nível das práticas artísticas muito conotadas com as experiências da Bauhaus de que Carlos Ramos era um fervoroso adepto. Por isso, o Arquitecto Carlos Ramos transforma a EBAP em ESBAP através da Reforma de 57 – reforma essa muito inteligente e poderosa que fazia associar o testemunho académico com o experimentalismo modernista, para isso concedendo aos estudantes uma ampla liberdade de acção – havia em Carlos Ramos, no entanto, uma (certa) contradição aparentemente insanável entre o espírito livre de pedagogo e a função de representante do Governo do Estado Novo.

7 Aliás, o Arquitecto Carlos Ramos ingressou como professor de Arquitectura na Escola de Belas Artes do Porto, em 1940, tornando-se diretor entre 1952 e 1967. Segundo José-Augusto França "Ali exerceria uma considerável influência docente e profissional que lhe diminuíu as possibilidades de obra" (in *História da Arte em Portugal: o Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 89). Arquitecto, urbanista e pedagogo, Carlos Ramos foi um dos pioneiros do movimento moderno na arquitetura portuguesa, juntamente com Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Cassiano Branco, Cristino da Silva e Jorge Segurado. Se a sua obra inicial revela o desejo de sintonia com as tendências avançadas da arquitetura internacional das primeiras décadas do século XX viria a aproximar-se mais tarde de um registo mais tradicionalista e de acordo com o *estilo oficial do Estado Novo*. Não obstante, o Arquitecto Carlos Ramos exerceu uma influência determinante sobre várias gerações na medida em que quer enquanto professor, quer enquanto director da EBAP, soube envolver todos os intervenientes do processo educativo para um projecto artístico aberto: "Carlos Ramos foi um professor admirável e infatigável defensor dos princípios modernos", segundo Carlos Duarte (In *Arquitetura em Portugal no Século XX: do modernismo ao tempo presente*. In: A.A.V.V. (coordenação Fernando Pernes). Panorama Arte Portuguesa no Século XX. Porto: Campo de Letras / Fundação de Serralves, 1999, p. 361.


99.2.602

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS-ARTES DO PORTO

Nº INV.
Nº CAD.
Nº CAT.

OBJECTO
MATÉRIA -Fios electricos, neon e pilares de madeira
DIMENSÕES
ESCOLA E ÉPOCA 1972
AUTOR ANTÓNIO QUADROS FERREIRA
ASSUNTO " Trabalho desmontado em neon "

DATA DA ENCORPORAÇÃO
NÚMEROS DE INVENTÁRIO
PROVENIÊNCIA
CONSERVAÇÃO Boa
COLOCAÇÃO NO MUSEU

DESCRIÇÃO

Exame de saída 5º ano
Curso complementar
Título - "Objecto"
Nota: Falta um teclado q se encontra em posse do autor.

Figura 2. António Quadros Ferreira, ficha descritiva da ESBAP da peça *Sem Título*, de 1972, com a informação disponível: fios elétricos, luzes de néon, colunas de madeira e um "teclado", e referência a uma boa condição dos materiais que se encontravam desmontados.

as Magnas e a *Escola do Porto*

Para a *Escola do Porto* seria decisivo o processo pedagógico implementado pela ESBAP a par de uma total *abertura ao moderno*. Em torno de um modelo pioneiro de dar a ver o trabalho tanto dos mestres como dos estudantes em contexto escolar, este processo de dar a ver permitiu visualizar não só o *trabalho artístico*, bem como o de fazer comunicar à cidade a *realidade cultural e artística vivida* e praticada pela Escola Superior de Belas Artes. E, sob a égide do Arquitecto Carlos Ramos, seriam criadas na ESBAP as *Magnas*.

> As Magnas demonstravam o espírito comunitário da *Escola*, revelavam os métodos de ensino e as políticas pedagógicas das Belas-Artes, servindo também como instrumento para a comunicação da *Escola* com o exterior.[8]

8 *Vistas de Exposição* é uma exposição sobre a história das Exposições Magnas da Escola Superior de Belas Artes do Porto patente no Pavilhão de Exposições da FBAUP, entre Dezembro de 2020 e Março de 2021. As dezasseis Exposições Magnas ocorreram entre 1952 e 1968, no início de cada ano lectivo, onde eram reunidos e apresentados trabalhos escolares concretizados no ano letivo anterior, dos estudantes e mestres da *Escola* nas áreas da Arquitetura, Escultura e Pintura. Aliás, em *Vistas de Exposição* – sobre a história das 16 Exposições Magnas – é possível a observação de fotografias inéditas dos acervos documentais da FBAUP e da Casa da Imagem dos fotógrafos Teófilo Rego, Platão Mendes e Tavares da Fonseca.

o contexto dos anos 60 e 70 do século XX

É já na transição para a segunda metade do século XX, com a crescente agudização das contradições políticas em Portugal, e na sequência de uma situação de crescente isolamento do país no mundo, que a cidade do Porto iniciaria um *caminho de invenção de futuro*, de que se destaca a criação de uma dinâmica artística e cultural designada por *Escola do Porto.* E, no âmbito desta Escola, destaco, nomeadamente, *Os Independentes*, a *Academia de Desenho e Pintura Dominguez Alvarez*, os *Quatro Vintes*, a *Casa da Carruagem*, os *Encontros Internacionais de Arte*, o *Manifesto de Vigo*, o *grupo Acre* e o *grupo Puzzle*. A criação do *grupo Puzzle* é já uma consequência, nomeadamente, das dinâmicas operadas na *Escola do Porto* em estado de interacção com o país, nomeadamente, com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), e a convergência facilitada pelo 25 de Abril de 1974[9]. No contexto das relações da *Escola do Porto* com o continente europeu, saliento a relação com a *Escola de Paris*, em geral, e com o *Nouveau Réalisme*, em particular. Se com o *Nouveau Réalisme* a Escola de Paris recontextualiza-se de um modo aberto, plural, em exercício de assimilação internacional de propostas outras (como a de Nice, nomeadamente), com o *Puzzle,* mas não só, a *Escola do Porto* contextualiza-se de um modo singular, democrático, em exercício de redescoberta do Novo e do Moderno (como o do *Fluxus*, nomeadamente). Bem sei que a ponte (invisível) entre Paris e Porto existiu, embora os sentidos de circulação da produção artística tenha sido (como sempre o foi) de um modo assimétrico e irregular. Se em Paris o *Nouveau Réalisme* significou uma estratégia de reiterada aliança do discurso performativo pelo lado de fora da pintura, no Porto o *Puzzle* viria a significar uma estratégia de afirmada relação do discurso performativo pelo lado de dentro da pintura. Com efeito, a pintura permanece, ou em lógica de dissipação, ou em lógica de sobrevivência. Neste contexto, o movimento *Fluxus* corresponderá a uma espécie de zona neutra, ou espaço comum, entre Paris e Porto, entre o *Nouveau Réalisme* e o *Puzzle*. E a *Escola do Porto*, que tinha a ESBAP como

9 Porque assumiu um papel de charneira, incluindo o das relações entre Porto e Paris, a realidade do *Puzzle* é bem mais complexa, e viria a envolver directa ou indirectamente outras instâncias artísticas, como a do *Nouveau Réalisme*, ou a do movimento *Fluxus*, para além de que o que estava em jogo no seio do *Puzzle* seria uma espécie de jogo de um tempo de movimento e de acção: o *Puzzle* tem o significado de ser uma espécie de movimento *futuriste d´après*.

motor, seria de facto o lugar da transmissão do conhecimento do Novo e da experimentação do Moderno.

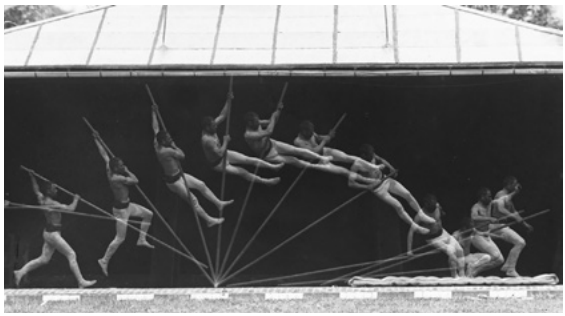


Figura 3. Étienne-Jules Marey,
Locomoção humana, cronofotografia, 1886.

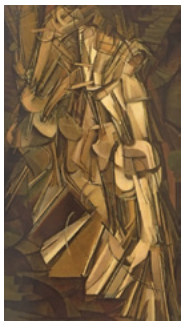


Figura 4. Marcel Duchamp, *Nu descendant l´escalier*,
óleo sobre tela, 147x89,2cm, Philadelphia Museum of Art, 1912.

Por outro lado, e retornando às assumidas linguagens duchampianas e, desse modo, ao conceito de *ready-made*, nomeadamente, fui testemunha de ter convivido, enquanto estudante na ESBAP, com práticas artísticas associadas à construção de *objectos-instalações*, ou *instalações-objectos*, no interior do campo da pintura – e cito, a título de exemplo, as situações centradas nos objectos – o trabalho de João Dixo (*ready-made rectifié*), e de Joaquim Pinto Vieira (*abstracção geométrica*) –, ou as situações centradas nas instalações – o trabalho de Júlio Bragança (*máquina cinética*). Mas, num registo de maior proximidade, o meu trabalho enquanto estudante de Pintura seria muito partilhado com colegas como Vitor Pomar (no 1º ano), ou Fernando Barroso, Carlos Andrade, João Aquino, Graça Morais e Jaime Silva (nos restantes anos). O espírito de integração das artes facilitava muito a experimentação individual e colectiva, consagrando nomeadamente o desenvolvimento de conceitos muito modernistas acerca da prática da pintura. De certo modo,

por via de objectos plásticos que incorporam a instalação e o movimento na dinâmica da pintura, tornando-a expandida, e pensando-a para além dos seus (i)limites.

Constato hoje que, entre o fim das vanguardas europeias (nos anos 20) e o início das *escolas* (nos anos 50), muito aconteceu e que mais não foi do que um reacertar das mudanças e transformações artísticas abertas ou facilitadas pelo fim da guerra e pelos processos democráticos. E, assim, os processos artísticos caracterizados pela pintura tiveram a particularidade de instarem outras estratégias em estado de associação a disciplinas e recepções outras. Muitas vezes a própria pintura reinventa-se por via de uma inusitada metodologia de ruptura para com os seus paradigmas mais convencionais. Assim, e apenas para se citar um exemplo, salienta-se que para Jeff Wall a invenção da monocromia transformou o estatuto ontológico de toda a pintura. Independentemente desta estratégia, oriunda principalmente de Malevitch, de Rodchenko e de Klein, os anos 60 do século XX permitem configurar uma outra estratégia onde o tempo da pintura vai esculpir o sentido do modernismo formalista referenciado por Clement Greenberg e que possibilitava suscitar a responsabilidade dos artistas minimalistas no sentido de substituirem uma estética baseada sobre o primado da percepção visual por uma outra baseada sobre a percepção sensorial (o que acontecerá, por exemplo, em Robert Ryman ou em Frank Stella).

a arte cinética e o Porto

É minha intenção enfatizar a especificidade formal com a qual a Escola do Porto se identificou e se identifica no seu principal paradigma nodular. Isto é, a especificidade que permitiu à Escola do Porto caracterizar um caminho de abstracção geométrica absolutamente pioneiro. E, para esse caminho, foi importante a importação e valorização dos *postulados construtivistas*, surgidos no final da Primeira Grande Guerra, e dos *postulados da arte cinética*, que coincidiram com o fim da Segunda Grande Guerra. Com efeito, a partir das vanguardas iniciais dos anos 10 e 20 do século XX iniciar-se-ia uma deriva artística em torno do *movimento* enquanto dimensão autonomizada. De certo modo, o *movimento* – que está por detrás da arte cinética – é extravasado a partir das experiências futuristas italianas e francesas, nomeadamente as concebidas por

Marinetti. Mas também, por alguns construtivistas e dadaístas, e por escultores como Moholy-Nagy e Calder. Pelo que, o século XX enfatizou a procura da representação do movimento como sendo uma das constantes presentes ao longo de toda a história da arte recente. Com efeito, tanto o movimento como a arte cinética que aí se suportava, aliás conceito importado da física e da química, afirmar-se-ia como corrente artística autónoma em Paris nos anos imediatamente posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial.

Figura 5. Victor Vasarely, *Manifeste Jaune*, 1955.

Se Vasarely descobre o movimento através da ilusão de óptica no campo da pintura, já Tinguely procura na máquina a expressão máxima deste movimento, dentro de uma poética que fazia a apologia de uma estética industrial. Mas a arte cinética, para além do movimento, fazia-se implicar no princípio do mecanismo ou da máquina. Com uma atitude construtora e sem a presença da máquina a arte cinética de Vasarely procurou exportar para a pintura as regras básicas de um pensamento geométrico novo. Já Nadir, através da sua *Máquina Cinética* – de 1956 – procurou o inverso de Vasarely, isto é, procurou transportar para o interior da pintura toda a lógica cinética inerente aos exercícios experimentais que, numa via mais pessoal, estavam focados no tempo cinematográfico dos *Espacillimités*. Por outro lado, e nos antípodas da construção cinética, colocar-se-á Tinguely. Com efeito, e com as suas *Meta-Matic*, Tinguely fez do movimento um princípio de desconstrução irónica

da máquina[10]. Numa perspectiva construtiva e integradora de várias disciplinas existe o exemplo do trabalho do escultor Nicolas Schöfer, que fazia conjugar o espaço, a luz e o tempo, num mesmo objecto. Nas suas obras *luminodinâmicas*, as construções espaciais eram animadas pela introdução da luz artificial e do fator tempo programado (aliás, na sua obra mais conhecida deste autor, *Prisma*, de 1965, observa-se uma projeção animada de luzes coloridas compostas em diversificados efeitos caleidoscópicos). Em última instância o cinetismo possibilitou à pintura exacerbar a dimensão temporal no que se refere à organização do espaço pictural. Com curiosidade, refiro que fez parte da minha formação académica o conhecimento e apropriação de conteúdos ligados à *secção de ouro*, às *progressões aritiméticas e geométricas*, e às *correspondências espaciais*, e de que destaco as referências bibliográficas instadas por Charles Bouleau (*La Géométrie Secrète des Peintres*), e por Matila Ghyka (*The Geometry of Art and Life*). Que revelar-se-iam, aliás, muito importantes para a configuração do meu paradigma artístico. Bem entendido que a instalação *Sem Título* (de 1972) é já uma espécie de *projecto-caminho* que iria abrir um *programa de acção* coerente no que concerne a uma ideia de construção, organização, e composição da pintura, no seu diálogo com o suporte e com o espaço do lugar.

os (i)limites da pintura

No contexto do levantamento historiográfico à segunda metade do século XX português ressaltam as diversas diligências para a implementação da arte moderna em Portugal em ligação, naturalmente, com as contemporaneidades europeias. Nomeadamente as protagonizadas por Jaime Isidoro e Ernesto de Sousa no contexto de um acérrimo combate ao anacronismo português enquanto periferia cultural e artística e incompreensivelmente desligado das

10 Nas suas composições mecânicas, Tinguely entendia a construção dos seus objectos como exercícios de construção de máquinas tridimensionais em movimento. As máquina absolutamente inúteis de Tinguely, onde o cinetismo apresenta-se como sugestão em estado de caos onde a disciplina e a regra inexistiam. A acção dos objectos de Tinguely, em muitas das situações, tornavam-se em objectos--instalações onde o movimento e a máquina acabavam por construir a sua própria auto-destruição (em 1960 Tinguely apresentaria no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque uma *instalação efémera*).

vanguardas europeias. Se a norte Jaime Isidoro desenvolve um projecto coerente e consistente de múltiplas faces, a sul Ernesto de Sousa desenvolve uma acção de singular importância para a afirmação da experimentação na arte. Se no Porto, e a partir de 1954, o *Projecto Alvarez* inicia um trabalho muito meritório para a produção e divulgação artísticas das linguagens mais modernas e contemporâneas, em Lisboa a estratégia passa por um outro caminho, o do auxílio financeiro concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian, a partir de 1957, com o intuito de se fomentar as deslocações de artistas portugueses para o estrangeiro. Nas décadas de 60 e 70, e na correspondência entre Porto e Lisboa (e disputa muitas vezes entre norte e sul), os principais grupos e ou movimentos artísticos são oriundos e ou criados no Porto. Os anos 70 são anos decisivos para o combate à posição periférica de Portugal na Europa. Em 1974 Ernesto de Sousa (em Coimbra – na celebração do *Aniversário da Arte* de Robert Filliou, Círculo de Artes Plásticas[11]) e Jaime Isidoro (no Porto – propõe *Perspectivas* 74 na Galeria Dois[12]) desenvolvem acções que anteciparão a Revolução do 25 de Abril de 1974. Mas será apenas em 1977, através da exposição *Alternativa Zero* (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1977), que Ernesto de Sousa sintetizará o seu projecto de criação de uma vanguarda portuguesa em diálogo estético e ideológico com

11 O CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) teve um papel muito importante para a construção de uma dinâmica experimental, papel esse no âmbito da criação de um laboratório dedicado, onde eram acolhidos artistas, tanto de Lisboa como do Porto. Em placa giratória de uma demanda artística o CAPC influenciou de uma forma decisiva os grupos do Porto, bem como a *Alternativa Zero* de Ernesto de Sousa. Aliás, a situação-realidade do CAPC foi de uma radical importância pois, instituiu-se como uma espécie de lugar pioneiro e original para o país, ou fonte fomentadora e fermentadora de vanguardas, de modernidades, e de acções, de que Lisboa não saberia aproveitar, mas que o Porto adoptou como nova placa-giratória em estado de refundação das lógicas experimentadas em Coimbra.

12 O ciclo *Perspectiva 74* teve um papel muito importante na afirmação de um rumo e de uma expressão contemporâneas na arte portuguesa. Este ciclo, já com um carácter internacional, decorre no ano de 1974, ano da Revolução em Portugal (mas ainda antes do 25 de Abril). E, como é evidente, permitiu uma outra dimensão na divulgação da arte moderna, dimensão esta projectada já para a participação popular. Ainda não é o tempo da *arte na rua*, mas é já o começo do tempo da *arte pública*, ou da arte que, recorrendo à provocação, ou ao envolvimento dos espectadores, implica, pela via da performance, nomeadamente, um sentido de participação, de partilha, de tomada de partido e de recepção.

as suas congéneres internacionais[13], ao mesmo tempo que Jaime Isidoro promove a realização dos *Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, entre 1974 e 1978[14]. Enquanto o *Projecto Alvarez* está em marcha, Ernesto de Sousa realiza o *Encontro no Guincho*, em 1969[15]. O *Encontro no Guincho* permitiu configurar a vanguarda experimental ensaiada por Ernesto de Sousa em conexão com a *Oficina Experimental do Curso de Formação Artística* da SNBA iniciada que foi um ano antes do Guincho. É certo que a vanguarda iniciada no Guincho pretendeu replicar Robert Filiou e o *nouveau réalisme* francês, por via da radical ligação da arte com a vida através, nomeadamente, do *meeting as art*. A uma distância de meio século é possível entender-se esta acção pioneira de Ernesto de Sousa, bem como a possibilidade de recepção histórica alargada ainda ao Porto, e à sua *Escola,* e em concreto com o *Projecto Alvarez*, com a *Casa da Carruagem*, e com o *Encontro de Valadares* de 1974.

13 A Fundação de Serralves apresentaria, em 1997, uma reposição da *Alternativa Zero* na celebração dos vinte anos desta exposição e, em 2012, uma reinterpretação dos *mixed-media Almada*, *Um Nome de Guerra* e *Nós Não Estamos Algures*.

14 Nos anos 60 Ernesto de Sousa contactou o movimento *Fluxus* e as neo-vanguardas europeias, tendo conhecido Robert Filliou e Wolf Vostell, nomeadamente. Este contacto viria a ser determinante para o seu projecto de arte como *obra aberta, experimental e participativa*. Os exemplos mais representativos são o exercício teatral *Nós Não Estamos Algures* (1969), o filme expandido *Almada, Um Nome de Guerra* (1969-1972) e o *mixed-media Luíz Vaz 73*, obras colaborativas da sua autoria. Mas, antes destes trabalhos fílmicos, Ernesto de Sousa desenvolveu um trabalho notável também como cineasta. A sua única longa-metragem *Dom Roberto* (1962), distinguida com dois prémios no Festival da Cannes em 1963, contribuiu decisivamente para o Novo Cinema português.

15 O *Encontro do Guincho* aconteceu no dia 3 de Abril de 1969, na praia do Guincho. Do respectivo programa constava o transporte de um objecto de Noronha da Costa, que seria depois destruído a tiro. Esta acção, assumida pelo actor João Luís Gomes, seria registada e documentada em filme – como aliás a maior parte das acções performativas de Ernesto de Sousa numa estratégia de fixar a revelação das performatividades conectadas então na tríade *arte, vida,* e *festa*. No final da acção performativa realizada na praia do Guincho, o grupo deslocar-se-ia para casa de Ernesto de Sousa e Isabel Alves em Rinchoa para continuarem o convívio e a festa iniciada na praia.

Figura 6. Almada Negreiros em *Almada, Um Nome de Guerra*, filme de Ernesto de Sousa.

Em boa verdade, falar dos anos 60 e 70 em Portugal é falar, principalmente, da *Escola do Porto*, do *Círculo de Artes Plásticas* de Coimbra, e da *Sociedade Nacional de Belas Artes* de Lisboa. Para a dinâmica instituída há a sublinhar as participações decisivas mas distintas de Jaime Isidoro, e de Ernesto de Sousa. Contudo, e curiosamente, Almada Negreiros não deixa de funcionar como uma espécie de denominador comum no que diz respeito à necessária transição entre diferentes gerações modernistas. Tanto Jaime Isidoro, no Porto, como Ernesto de Sousa, em Lisboa, tiveram relações intensas e envolvimentos diferentes com Almada[16]. E Almada sempre revelou uma grande generosidade e cumplicidade em instâncias variadas.

16 Ernesto de Sousa conhecerá Almada Negreiros em 1946 aquando da organização, em parceria com Diogo de Macedo, de uma exposição de Arte Moderna e Arte Africana integrada na Semana de Arte Negra da Escola Superior Colonial em Lisboa. Almada passará a ser uma referência constante a partir da década de 60, ponto de partida para os *mixed-media Nós Não Estamos Algures* e *Almada, Um Nome de Guerra*, e figura central nas suas propostas para uma nova vanguarda portuguesa. Nos anos 60 e 70 Ernesto de Sousa desempenha um papel central na dinamização dos processos artísticos ligando a necessidade de intervenção com a partilha das vanguardas europeias. Deste modo, Ernesto de Sousa é uma espécie de mediador e anunciador do que de mais recente acontecia no estrangeiro – citando a importância da sua visita à 5ª edição da Documenta em Kassel, comissariada por Harald Szeemann. Em 1972 Ernesto de Sousa é curador da exposição *Do Vazio à ProVocação*, para a Expo AICA 72, na SNBA.

cinética e máquina

Falar-se de arte cinética, ou de cinetismo, e ou de *instalações mecânicas em movimento*, é falar-se de *cinética* e de *máquina*. Ao longo do século XX a máquina tornou-se num instrumento constitutivo de toda a actividade humana, incluindo a da criação artística. É nos meados do século passado, com o virar da Segunda Grande Guerra que acontece a passagem do conceito de máquina enquanto assunto ou tema para o conceito de máquina enquanto suporte ou narrativa artística – daí a referência a uma suposta *arte da tecnologia*. Com efeito, o artista-criador, ou o artista-engenheiro mais não deseja do que provocar uma *interrogação sobre a natureza de obra de arte*.

O termo *máquina* tem origem no latim *machina*, que significa invenção mas que é igualmente utilizado na acepção de "ouvrage composé avec art"[17]. No Pós Segunda Grande Guerra opera-se uma larga cobertura criativa sobre as descobertas científicas e tecnológicas. Não obstante a representação da velocidade pelos futuristas e, mais tarde, através da máquina ela mesma representada e tema da arte, como em Fernand Léger, esta grande via, a de uma *arte da máquina* tem na figura de John McHale, artista, teórico e investigador, um dos principais impulsionadores nos anos 60 do século passado. McHale sublinha, então, e a propósito dos artistas, que

> "[...] réagissant plus rapidement et intuitivement aux changements, et moins encombré par les spécialisations académiques et les obligations professionnelles, [l'artiste] a été plus réceptif aux formes nouvelles et au potentiel technologique de notre temps. Si le Dadaïsme, le Surréalisme, le Constructivisme et leurs variantes plus récentes ont rendu la vision contemporaine sensible à la métamorphose des valeurs culturelles — souvent avec une ironie sauvage et corrosive — ils ont aussi fourni une mythologie pratique de la machine et donné un aperçu de son potentiel créatif".[18]

No contexto do que poderá ser designado por *máquina como arte*, ou *arte como máquina*, os tumultuosos anos 60 do século passado

17 O sentido técnico da palavra *máquina* define-se a partir do século XVI – primeiro associado ao mecanismo, e mais tarde ao automatismo (Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, entrée « Machine », p. 2082).

18 John McHale. *The Future of the Future*. New York, George Braziller, 1969, p. 38.

parecem requerer o conceito de arte como "un générateur d'interaction, un accumulateur de changement, une machine à produire du happening, un déclencheur d'aventure » (John McHale); e também como «production industrielle de la matière même du rêve" (Arnauld Pierre). A relação da arte com a máquina, ou mesmo a designação de *arte-máquina*, encontra em Tinguely e em Schöfer os seus principais expoentes. Se em Tinguely coloca-se mais a acção de um movimento caótico e até auto-destrutivo, em Schöfer será o contrário, isto é, o movimento de uma acção cinética, abstracta e inútil. Não obstante, não deixa de haver lugar a iniciativas conceptuais ou lugar a formas de performances artísticas, bem como daquilo a que se poderá designar, em registo mais confortável porque aberto, de *arte virtual*. Ou, a possibilidade de desmaterialização total e a relação com a tecnologia como interface.

Regressando ainda ao contexto do ensino artístico pós-Bauhaus é impossível não se falar de Tierry de Duve a partir dos anos 90, justamente quando se iniciam as reformas do ensino superior artístico e a integração (ou não) das Escolas de Belas Artes nas Universidades. Se em Portugal a realidade foi a do caminho da integração na Universidade, na Europa, e particularmente em França, o caminho foi diferente, com a instituição reformulada dos programas não integrados e integrados. Assim, Thierry de Duve, autor militante do *ensino artístico* (e não da educação artística) teve o intuito de promover a construção de reformas com o objectivo muito concreto de *formação de artistas plásticos* – através de uma análise da transmissão de conhecimentos como condição da criação, não apenas na perspectiva da praxis, mas também na perspectiva da história e da teoria. Obra seminal, a de Thierry de Duve, sobre a reflexão em torno da *escola de arte*[19]. Aliás, o paradigma de ensino artístico, defendido por Thierry de Duve, nem

19 Ao seu primeiro livro, *Faire école,* de 1992 (e que seria objecto de tradução para a língua portuguesa por Tomás Maia), sucederia um novo ensaio revisto e aumentado, com o título *Faire école (ou la refaire?)*, de 2008 da editora Les Presses du Réel. Thierry de Duve defende justamente a convergência de dois termos: *transmitir e criar*, e que podem resumir a equação implicada pela escola de arte. Com o foco inicial na sua longa experiência no ensino artístico, nomeadamente depois da criação de *l'Erg (École de recherches graphiques)* em 1972, em Bruxelles, até às experiências mais recentes no Institut Saint-Lucas de Gand, passando pelo projecto de criação da École des Beaux-Arts de la Ville de Paris, interrompida em 1993, Thierry de Duve é um autor incontornável e actual nos nossos dias, tanto mais que a escola de arte passou a implicar a pretensa equação da investigação artística no seio do seu discurso conceptual.

sempre foi suficientemente compreendido. Em Portugal, nomeadamente, onde se confundiu muitas vezes com o ideário de educação artística, em estratégia que suscitou e suscita ainda um caminho de manifesto oportunismo político e facilitador no que diz respeito a uma acção de persistente reducionismo de valores éticos e estéticos no campo das Belas Artes, Artes Plásticas e ou das Artes Visuais.

a *machina* na deriva artística dos anos 60

Ao longo do século XX a máquina constituiu-se num elemento maior da nossa civilização integrando-se em todos os domínios da actividade humana, inclusivé da criação artística. Se nos primeiros decénios do século XX foi instituído um importante campo de reflexão sobre a relação entre arte e máquina, será apenas com o fim da Segunda Grande Guerra que se cumprirá uma clarificação necessária – a máquina deixa de ser uma fonte de inspiração ou tema, para passar a ser um *objecto central* para muitos artistas. Equaciona-se a possibilidade de uma *arte da tecnologia*, e mesmo a possibilidade das próprias obras de arte tornarem-se *máquinas*. O *artista-engenheiro*, nomeadamente, faz uso de um novo contexto histórico para interrogar a natureza mesma da obra de arte. A *máquina*, para além de introduzir uma lógica nova no discurso artístico, estimulou uma *reflexão retrospectiva*, *proteiforme e livre* suscitando um conhecimento novo na relação cultural com o homem, na sequência do que diz Juliette Bessette[20]. O sentido moderno do termo máquina, que se faz associar com a técnica (veja-se o caso da máquina cibernética) aparece muito tardiamente. Com efeito, a palavra *máquina* tem a sua origem no latim *machina*, que significa invenção mas que é igualmente utilizado na acepção de "ouvrage composé avec art". É certo que os principais ismos e vanguardas do início do século XX tiveram uma função catalizadora no sentido em que permitiram configurar toda a história da arte presente e futura. E, deste modo, os ismos são responsáveis pelas dinâmicas artísticas adjacentes originadas a partir da Primeira Guerra Mundial. Como diz John McHale

20 In *La Machine comme Art (au XXe Siècle): Une Introduction*, Centre André Chastel, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2018.

> Si le Dadaïsme, le Surréalisme, le Constructivisme et leurs variantes plus récentes ont rendu la vision contemporaine sensible à la métamorphose des valeurs culturelles — souvent avec une ironie sauvage et corrosive — ils ont aussi fourni une mythologie pratique de la machine et donné un aperçu de son potentiel créatif.[21]

Não obstante, nos primeiros decénios do século passado foram desenvolvidas várias reflexões alusivas à importância da *máquina* num contexto de renovada Revolução Industrial, mormente pela Bauhaus. Walter Gropius exprimiria, em meados de 1920, o seguinte: «Le Bauhaus a la conviction que la machine est le médium de la création moderne et il s'emploie à l'accepter»[22].

Figura 7. Pontus Hulten durante a instalação da exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Museum of Modern Art, Nova York, 1968. Ao redor, obras de Claes Oldenburg e Thomas Shannon. Fotografia: Shunk-Kender J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (2014.R.20).

Figura 8. Jean Tinguely em 1963 com uma sua obra da série *Eos* em processo de realização. Fotografia Creative Commons © ErlingMandelmann.ch.

Nos anos 50 o questionamento da máquina na arte resolveu-se, nomeadamente, através da exposição *Artist versus Machine* (1954), organizada pelo grupo dos construtivistas ingleses (no Building Center, Store Street, Londres), e "a eu de l'importance parce qu'elle explorait, de manière très positive, les usages possibles de matériaux fabriqués à la machine et de techniques industrielles par

21 John McHale, *The Future of the Future*. New York, George Braziller, 1969, p. 38.

22 Walter Gropius, *Die neue Architektur und das Bauhaus* (1925), traduzido do inglês por P. Morton Shand, *The New Architecture and the Bauhaus*, Cambridge, MIT Press, 1965. p. 75, e ainda traduzido em francês por Christelle Bécan in Reyner Banham, *Théorie et design à l'ère industrielle* (1960), Orléans, Hyx, 2009, p. 357.

des artistes abstraits", na opinião de Grieve Alastair[23]. Nos anos 50 e 60 Paris constitui-se no epicentro de uma consciência moderna no âmbito de uma *art machinique* ou *proteiforme* onde o artista suíço Jean Tinguely e o artista húngaro Nicolas Schöffer serão os principais actores. Um dos pontos centrais da análise do tema da *máquina* na arte situou-se no MoMA de New York no inverno de 1968–1969, através de uma exposição que teve como título explícito *The Machine as seen at the end of the Mechanical Age*, o que viria a permitir aos historiadores de arte uma permanente revisitação a este evento para se questionar *a presença da máquina na arte*.

A presença de uma *ideologia da máquina* na construção e narrativa do objecto artístico implicou uma definição variável na sua própria designação. Desde a definição de «la machine comme art», de «l'art machinique» ou ainda de «l'art comme machine», a verdade é que os tumultuosos anos 60 do século passado foram muito ricos em termos de afirmação de uma história da arte presente activa e participada. O que levaria críticos, como nomeadamente Andres Pardey, a dizer que «l'art est un générateur d'interaction, un accumulateur de changement, une machine à produire du happening, un déclencheur d'aventure».[24]

> Nous avons vu s'établir une forte relation symbiotique entre la machine mécanique et la machine électronique qui, tantôt individuellement, tantôt jumelées – comme dans le cas de la voiture autonome – continuent d'occuper une place de plus en plus prépondérante dans nos vies quotidiennes. Si l'empreinte physique de la machine dans nos vies continue de s'accroître, c'est bien durant la période du milieu du XXe siècle — la période même de l'Age d'Or de la machine comme art — que l'homme a pris conscience de l'ampleur de l'envahissement de son environnement écologique.[25]

Voltando a Portugal, à ESBAP, e à *Escola do Porto* dos anos 60 e 70 do século passado.

23 In *Constructed abstract art in England after the Second World War. A neglected avant-garde*. New Haven, Londres, Yale University Press, 2005, p. 27.

24 Andres Pardey, « From Méta-Matic to "Métamatic Reloaded" », in *Métamatic Reloaded*, Bâle, Musée Tinguely, 23 octobre 2013–26 janvier 2014, catalogue sous la dir. de Andres Pardey, Bâle, Heidelberg, Kehrer : Musée Tinguely, 2013, p. 25.

25 John McHale, *The Ecological Context,* New York, George Braziller, 1970.

Naturalmente que em 1972 apenas conhecia vagamente os nomes de Jean Tinguely e Nicolas Schöffer, embora desconhecendo a importância real da máquina no processo artístico da pintura, não obstante conviver com o pintor Júlio Bragança, meu colega na ESBAP, que apresentaria mais tarde (nos anos 80) um trabalho de Grande Composição para as suas Provas de Agregação constituídas que foram por uma *Máquina ou Estrutura Cinética* com pintura dentro. Se em 1972 possuía já algum conhecimento sobre a arte cinética no processo artístico da pintura, a verdade é que sempre me interessou uma perspectiva de integração das artes que não fosse exclusiva apenas da Pintura, Escultura e Arquitectura existindo, assim, um espírito óbvio de integração das artes: em boa verdade, o *objecto-instalação* de 1972 é uma espécie de bissectriz entre um antes e um depois – conclui um processo, e inicia um caminho. Pese embora o contexto cultural e pedagógico muito fortes vividos na ESBAP a verdade é que muitas das referências artísticas contemporâneas, que eram acontecimentos pioneiros nos anos 60 tanto na Europa como nos EUA, não foram do meu oportuno conhecimento à época. Numa acepção mais ampla e não exclusiva apenas do âmbito da pintura, registo o impacto da música minimalista de Steve Reich no meu trabalho artístico. Nomeadamente a obra *Piano Phase*, para dois pianos ou marimbas, de 1967 (justamente quando inicio a minha formação na ESBAP). Aliás, só bastante mais tarde conhecerei alguma da obra de Reich, tornando-me seu admirador e até reconhecendo nos seus trabalhos algum pensamento plástico fazendo com que pintura e música pudessem percorrer e cohabitar caminhos comuns ou paralelos, como viria a defender mais tarde. Sublinho a natureza minimalista e serial da música de Steve Reich com a qual me identificaria (e que viria a ser responsável pela minha aproximação posterior a Cândido Lima[26]), bem como a música de Johann Sebastian Bach, nomeadamente a

26 Aliás, em diversos momentos posteriores aconteceria trabalho conjunto. A título de exemplo, registo de Cândido Lima a composição *Optic Music, Quadros Cinéticos*, com a duração de 32´03´´, trabalho de piano composto e apresentado expressamente para a minha exposição individual *Metamorphosis*, nas Galerias Diogo de Macedo, Casa-Museu Teixeira Lopes, Gaia, em 2010. Este trabalho seria muito recentemente incluído no projecto *Metamorphosis, Pinturas Cinéticas_ Optic Music, Quadros Cinéticos,* apresentado no Concerto Acusmático Audiovisual em forma de homenagem integrado no II Congresso Internacional "Paisagens Sonoras: o Som, a Música e a Arquitectura nas Comemorações de André Soares (1720-1769)", no Salão Medieval da Biblioteca Pública de Braga, em 2 de Setembro de 2021.

composição *The Goldberg Variations*, de 1742, pela pertinência da organização e estruturação musical que viria a importar mais tarde para as minhas sequências pictóricas.

Figura 9. Peter Aidu interpretando *Piano Phase*, de Steve Reich, em 2013.

Jean Tinguely, o objecto-máquina de arte

À data, anos 70 do século passado, conhecia as instalações *mobiles* de Calder e dos construtivistas russos, mas não conhecia ainda o trabalho de Tinguely. O que aconteceria apenas bastante mais tarde (*Centre Georges Pompidou*). Mas recorrer hoje à obra de Tinguely parece-me fundamental, na medida em que é possível deste modo equacionar pelo lado de dentro da investigação artística as questões muito processuais do fazer artístico. Em Jean Tinguely o princípio do cinetismo é um dos princípios cruciais, entre outros, de todo o processo artístico. Mas não é, porventura, o principal. Processo que ultrapassa o simples plano dimensional, pois, mais do que o plano-suporte, o objecto artístico, ou presumidamente artístico, é, sintomaticamente, o objecto plural onde o cinetismo também intervém, perseguindo uma ideia geral – de *ordem*, como uma das referências umbilicais que liga o objecto à arquitectura – no sentido mais amplo do termo. Mas, mais do que cinetismo, ou escultura, ou pintura, ou mesmo arquitectura, o objecto pretende possuir uma expressão eminentemente urbana. Por isso, objecto de uma *cidade*: objectos (de um espaço, de um lugar) que manipulam, não representações, mas a variabilidade de imagens como matriz de um objecto segundo que, por possuir movimento, se transformam em obras de arte, porventura pinturas e ou escultu-

ras. Talvez mais esculturas do que pinturas. *Esculturas acção? Esculturas espectáculo?* Objectos que, abdicando do sentido do *happening* (americano), conduzem o espectador a uma acção programada, ou programável[27]. Os objectos-esculturas-pinturas de Jean Tinguely são isso mesmo: objectos complexos, portadores de um sentido determinado pela essência do cinetismo. Mas é justamente o mesmo movimento que sustenta os *mobiles* de Calder que prosseguem em Tinguely, restringidos a registos vários, cinéticos e sonoros, e que prosseguirão, de uma outra maneira, em Ricky. Mais do que objectos, trata-se, efectivamente, de espectáculos, pois os objectos, em movimento, ou debitando movimento, discorrem a partir de um programa um discurso cénico (antes de ser cinético), com cinetismo – seguramente, onde se concilia o *acaso* com o *fantástico*.

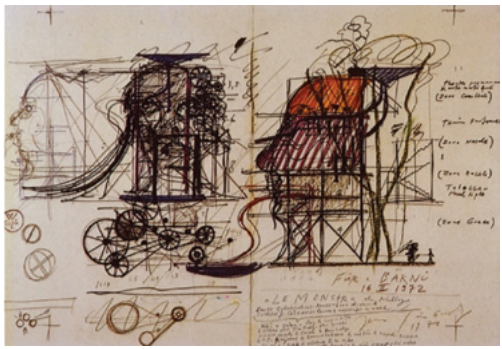


Figura 10. Jean Tinguely. *La tête, ou le monstre dans la forêt (estudo),* desenho. 57,7 X 2,5 cm, 1972.

Figura 11. Jean Tinguely e Yves Klein no Pátio do Impasse Ronsin com *Excavatrice de l´espace* e *La vitesse totale*, 1958, foto de Martha Rocker.

27 A referência ao *happening* existe em Jean Tinguely, nomeadamente em *Hommage à New York*, de 1960, onde o objecto em questão auto-destrói-se depois de cumprida a sua função-missão, isto é, depois de 30 minutos de espectáculo-animação.

A arte de Tinguely é, por natureza, uma arte da dissipação anunciada[28]. Dissipação de uma acção do discurso estético, e ou de um discurso da acção artística. A natureza artística não existe no objecto, ou no objecto-escultura-pintura, ou no objecto-espectáculo, existe sim naquilo que ele produz, existe no sentido suscitado pelo efeito. Mas, mesmo o efeito, esse, é único e, consequentemente, efémero. Se Duchamp nega a arte, desde as suas causas, Tinguely nega a arte, depois dos seus efeitos. Mas as máquinas de Tinguely (ou objectos) replicam, a cada instante, possibilidades novas e únicas de acontecimentos em definitiva dissipação. Tinguely, como Yves Klein, ou como Arman, é um dos precursores da renovada ideia de *morte da arte* que, anunciada, nunca aconteceria. Tinguely, de certo modo, utiliza (não intencionalmente) o *happening*, não para o perpetuar, ou para perpetuar a ideia de objecto convencional de arte, mas sim para o negar, para o destruir[29]. De qualquer modo, é possível compreender-se que por detrás dos objectos de Tinguely colocam-se questões tanto pragmáticas como programáticas de fundado interesse. O recurso ao movimento e à máquina. Mas também o recurso a uma arte eminentemente conceptual que se faz habitar em estado de processo. Assim, o processo parece ser mais importante do que o resultado. Aqui se questionando, designadamente, *o lugar da investigação, ou não*, na problemática e no contexto da produção artística.

28 Por isso, para Huelton,"Tinguely a crée deux des idées les plus fascinantes de l'art moderne – la machine qui dessine et la machine auto-destructive (...)". Se o objecto para Duchamp é um simples objecto cujo significado é aparentemente inexistente, restando apenas a simbólica da atitude de apropriação e, consequentemente, a de se transferir para o *ready-made* a natureza artística que lhe é estranha, paraTinguely o objecto, não possuindo a função de um exercício de transferência, é antes o lugar (construído) de causas que suscita a produção de efeitos.

29 O privilégio da invenção do *happening* pertenceria à Escola de Nova Iorque. De certo modo, é perfeitamente possível considerar-se esta situação como uma das que emergiu do novo realismo: quer tenha sido com as *machines à peindre abstrait*, de Tinguely, quer tenha sido com os objectos de Iris Clert – em todo o caso, situações já de *happening avant la lettre*, ou de *ready-made après la lettre*. A situação de Tinguely tipifica, exemplarmente, a passagem entre a *nouvelle figuration*, ou *nouveau réalisme*, da Escola de Paris, e a *pop art*, e *op art*, da escola de Nova Iorque.

Investigação, ou Não?

1972, 2007, 2012

Sem Título, de 1972 (peça que seria reabilitada em 2007, e reexposta na Cooperativa Árvore em 2012), colocar-se-ia como uma espécie de *programa inicial aberto*, onde seria possível, em momentos posteriores, a alocação de *grandes questões matriciais*, como as relativas à construção de estruturas ortogonais com o recurso (implícito) à razão dourada e à série de Fibonnaci, à adopção de progressões aritméticas e geométricas, e ao recurso à prevalência também da cor sobre a forma. Com efeito, estabelecer-se-iam *âncoras metodológicas principais* que conduziriam a uma consciência maior sobre os propósitos daquilo a que se designaria, mais tarde, por investigação artística, ou seja, as consubstanciadas por uma *memória em torno de um pensamento em pintura*, onde o *fazer e o dizer*, picturais, permitem uma recepção maior a propósito das implícitas ou explícitas *narrativas artísticas*.

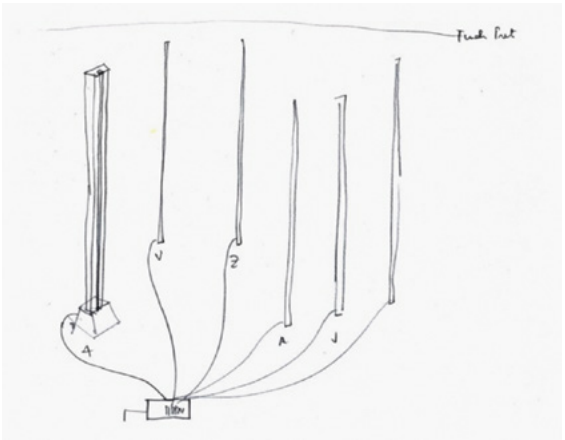


Figura 12. António Quadros Ferreira, *Sem Título*, instalação, ESBAP, 1972. *Esboço da visão geral da peça*, desenho de Filipe Duarte realizado a propósito do processo de reabilitação, FBAUP, 2007.

Assim, a pintura enquanto linguagem-mãe de um suporte inicial tornou-se e torna-se expressão disciplinar onde a dimensão temporal acresce para além e em diálogo com a dimensão espacial. O movimento, oriundo ou não da *arte cinética*, oriundo ou não dos *mobiles*, não deixou nunca de ser protagonista de uma estratégia de representação, qualquer que fosse a natureza da sua narrati-

va. Assim, e depois da *Máquina Cinética* de Nadir Afonso (1957), *Sem Título*, ou *Instalação de Luz* (1972) como que replica em movimento sequencial mas irrepetível um programa temporal onde o movimento não reside num *exercício de deslocação* de elementos pictóricos ou visuais, mas reside antes num diálogo de luz e de espaço (por isso escultórico e pictórico) onde a *linha de luz vertical* (conjunto de 6 linhas, 2 em amarelo, 2 em vermelho e 2 em azul) aparece e desaparece, ora acende ora apaga tendo como espaço de fundo o negro absoluto. A *máquina é o programa* que orienta o funcionamento da instalação.

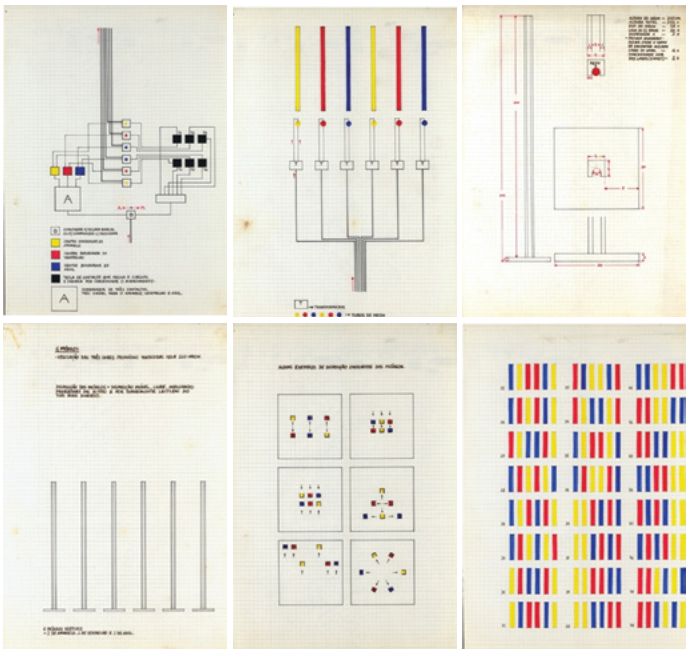


Figura 13. António Quadros Ferreira,
Sem Título, instalação, ESBAP, 1972.

1 - estrutura conceptual geral da instalação,
acervo FBAUP – Folha A4 6/27.

2 - estrutura conceptual (tubos de néon
e transformador), acervo FBAUP – Folha A4 4/27.

3 - organização morfológica de uma peça
da instalação, acervo FBAUP – Folha A4 1/27.

4 - esquema das 6 peças da instalação,
acervo FBAUP – Folha A4 2/27.

5 - estrutura de cada uma das 6 peças
da instalação, acervo FBAUP – Folha A4 1/27.

6 – possibilidades de funcionamento das 6 peças
da instalação, acervo FBAUP – Folha A4 2/27.

Uma vez operado o processo de completa reabilitação da peça em 2007, e que ocorreu com o apoio da fábrica da Neolux (que esteve envolvida na construção inicial, em 1972), aconteceria mais tarde, em 2012, a reapresentação da peça *Sem Título* num projecto colectivo na Cooperativa Árvore, no Porto, por iniciativa da FBAUP, e com o título de *Pintura ou Não?* Esta exposição reunía, com efeito, um conjunto grande de objectos artísticos de pintores que assim concluíam os seus cursos de Pintura na então Escola Superior de Belas Artes do Porto e que, de alguma maneira, corresponderam a trabalhos seminais no que dizia respeito a projectos experimentais e cinéticos, em linha com o espírito da *Escola do Porto*.

Figura 14. António Quadros Ferreira, *Sem Título*, ESBAP, 2007. Reabilitação da peça na Neolux: 6 transformadores e feixe de cabos, 2007. Reabilitação da peça na Neolux: programador e teclado, 2007.

a história de um processo-projecto

O *objecto-instalação* que me interessa agora equacionar e questionar à luz da recepção, a da época e a dos nossos dias, algumas datas cruciais. Para além do ano de 1972 (data da concepção, realização e apresentação), outras duas datas existem, o ano de 2007 (data da reabilitação da peça), e o ano de 2012 (data de reapresentação na *Cooperativa Árvore* no âmbito do projecto colectivo *Pintura ou Não?*). Embora tratando-se de um exame de saída ou de conclusão do curso Complementar de Pintura da ESBAP, esta peça apenas foi divulgada por duas vezes, e em ambas as vezes, na Cooperativa Árvore. A primeira vez, em 1972, para efeitos de avaliação académica, e a segunda vez, em 2012 (40 anos depois), no contexto de

um projecto expositivo colectivo. Este meu trabalho, depois da sua montagem e apresentação inicial na *Cooperativa Árvore*, em Maio de 1972, foi posteriormente desmontado e os diversos componentes armazenados nas reservas do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Foi muito importante a cedência, em 2007 (35 anos depois da apresentação), e no contexto do processo de reabilitação, da totalidade da documentação original que esteve sempre na minha posse – documentação esta que, composta por 38 folhas, 27 folhas em A4 e 11 folhas em A3, permitiu revelar o processo da peça, seja em termos conceptuais, seja em termos funcionais. Deste modo, e para Filipe Duarte, autor do referido processo de reabilitação, que decorreria em 2007, tratou-se de uma "(...) obra peculiar e inovadora no seu contexto académico, um estudo de luz, cor e movimento na forma de uma instalação com luzes de néon (...)".[30]

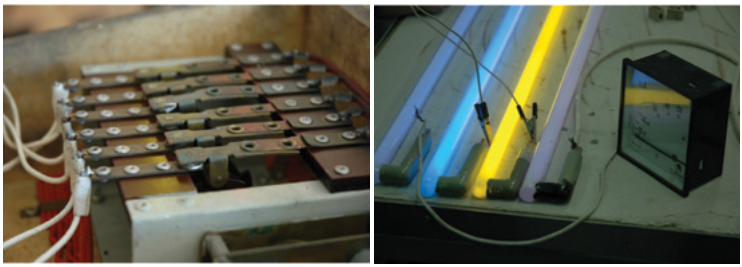


Figura 15. António Quadros Ferreira,
Sem Título, instalação, ESBAP, 1972.

1. Reabilitação da peça na Neolux:
na caixa do programador e teclado os fios desconectados
foram reconectados à sua posição original,
e o aparelho eléctrico foi totalmente limpo e lubrificado.

2. Reabilitação da peça na Neolux: avaliação
da condição dos tubos de luz neon, 2007.

30 Filipe Duarte, *Reconstrução de uma instalação com luzes néon de 1972 na FBAUP: um caso de estudo*, in "@pha.Boletim nº 5 – Preservação da Arte Contemporânea". Processo de recuperação que foi desenvolvido na FBAUP entre Fevereiro e Abril de 2007, e que implicou a reabilitação/reconstrução de algumas das peças, nomeadamente néons.

Figura 16. António Quadros Ferreira, *Sem Título*, instalação, ESBAP, 1972. Montagem da peça em 2012, para a exposição *Pintura ou Não*, na Cooperativa Árvore, Porto.
Ver em *https://www.youtube.com/watch?v=EOIttiw6ZHg*
A montagem, que contou com a presença do artista, foi levada a cabo por Sara Pinheiro, Sofia Romualdo, Tiago Cruz e André Oliveira (*Filmagem e Edição: Sofia Romualdo, Música: "Baby" by cdk http://ccmixter.org/files/cdk/21929 (licensed under a Creative Commons license): http://creativecommons.org/licenses/b...*)

O *objecto-instalação* de 1972 é um objecto de pintura, ou não? Certamente que sim. Contudo, é da sua própria natureza a procura de uma desejada pluridisciplinaridade – não porque seja o resultado aparente de uma certa sugestão de oportunismo –, antes a consciência de um trabalho que desenvolve sequencialmente uma abordagem de coerente investigação. Dito de um outro modo, estou em crer, hoje, que o *objecto-instalação* foi o resultado natural de um processo de ensino-aprendizagem culminante de uma organização curricular e experimental que teve na pintura o ponto de partida de uma deriva investigativa – na altura a consciência sobre a deriva investigativa seria mínima ou mesmo nula.

o pensamento de um aberto

Não querendo exceder-me em redundâncias, incompatíveis com o âmbito deste trabalho, desejo pensar e reiterar o impacto que a peça *Sem Título* teve, em duas principais variáveis – a da *conclusão* do Curso Complementar de Pintura da ESBAP, e aí fechando um processo de ensino e aprendizagem, e a do *começo* de um caminho, e aqui abrindo um processo de identidade e de experiência. Depois da minha participação na Exposição *50 Anos de Arte Contemporânea Portuguesa* realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto, em 1969, e da participação na Exposição Colectiva *20 Artistas Contemporâneos Portugueses* no Museu Hudson River de Nova Iorque, em Março de 1971, na sequência da *Exposição Mobil de Arte*, em Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, no ano

anterior (Novembro de 1970), surge a instalação *Sem Título*, em 1972, enquanto *primeiro momento ou variável de um caminho*. A que sucederá, no âmbito de um *segundo momento*, não só a minha primeira exposição individual na Galeria Espaço, no Porto, exposição com o título *Sequências de Base* e constituída por 20 desenhos (catálogo com um texto de Fernando Pernes), em Maio de 1973, como a realização de outros trabalhos. Neste sentido, e até para se enfatizar o *sentido radicalmente aberto da instalação* de 1972 proponho algumas referências e proximidades com outros exercícios, bidimensionais, nomeadamente: *Composição*, de 1974, *Profundidade*, de 1984, e *Estudo para Metamorphosis*, de 2010. Deste modo, entendo existir nestes trabalhos uma mediada linguagem abstracto-geométrica coerente e que desenvolvem alguns dos aspectos contidos no enunciado apresentado na instalação de 1972. Embora o *objecto-instalação* de 1972 assuma um suporte diferente e fundador da *pintura sobre tela*, a verdade é que o paradigma que aí é enunciado vai ser reiteradamente adoptado como arquétipo conceptual. Assim, é suposto que a emergência de um mecanismo de criação artística seja o resultado de uma razão instalada e preenchida entre a ideia de *forma geométrica*, que quase prescinde das cores primárias (e secundárias), e a ideia de *cor essencial*, que parece prescindir das formas geométricas. Concomitantemente, a pintura, ou a sua memória e pensamento (que não deixará de persistir), advém de uma organização conceptual – mas também de ritmo, escala e tamanho. E, pensada de modo serial e sequencial, adopta registos aritméticos de associação ou correspondência de relações (cromáticas) de teor permutacional e matemático, não deixando de veicular um pensamento maior e mais amplo que tanto tem de criação como de investigação. Aliás, a pergunta – transversal ao longo deste ensaio – é a de que existirá ou não existirá investigação artística enquanto instância separada da criação artística e, por outro lado, se o objecto-instalação *Sem Título*, de 1972, é por si só um exercício (e tese) de investigação que parece *condicionar o acto artístico*. Sim ou não? Naturalmente que a partir do objecto-instalação *Sem Título*, de 1972, pretendi dar a ver a formulação de um caminho de afirmada convicção – de um *pensamento-acção* – configurado numa pintura geométrica onde a sua estrutura parece conviver e integrar o paradigma da *Escola do Porto*. O que quer dizer, um exercício de pintura geométrica que se supõe em estado de permanente mutação ou em estado de permanente preparação oficinal que medeia o *fazer pensar de um dizer o pensar*. Desse

modo, *o objecto de luz*, que a instalação de 1972 revela, terá sido um ponto de partida que, não resolvendo a equação da arte (a arte não se resolve por equações), permitiu e permite em permanência *pensar a pergunta da pintura* como *pergunta de um devir*.

Figura 17. António Quadros Ferreira, *Composição Pr 3*, esmalte sobre aglomerado, 120,5 x 120,5 cm, 1973, Col. Museu Nacional de Soares dos Reis. Depósito na Fundação de Serralves desde 1990.

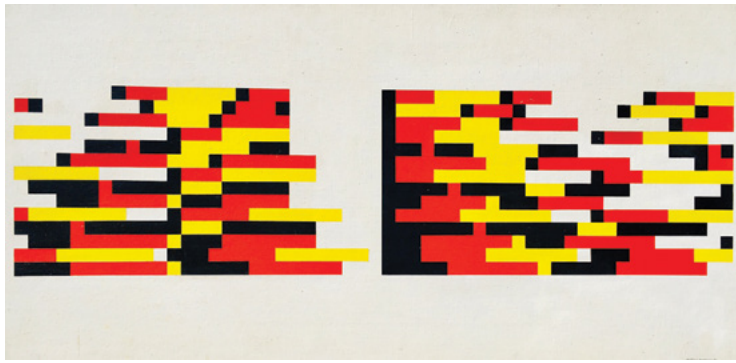


Figura 18. António Quadros Ferreira, *Composição*, acrílico sobre tela colada em MDM, 60x120 cm, 1974, Colecção do autor.

pensar o fazer de um *continuum*

Com efeito, o meu entendimento acerca do suporte enquanto lugar de ocupação e de fazer habitar a pintura é de compromisso. Não considero o suporte como um lugar passivo ou neutro, maior ou menor, exclusivo ou inclusivo, mas também não condiciono o objecto da pintura ao tamanho e escala do suporte (uma espécie de

compromisso entre o que acontece com as estratégias de Nadir e de Lanhas para o suporte, por exemplo). E, evidentemente, a organização de *sequências narrativas* que se desdobram, repetidamente, em sequências horizontais. As referidas sequências têm um princípio e um fim, pelo que a estrutura ou composição da pintura implica *o lado esquerdo como começo de todas as narrativas*, e *o lado direito como lado que interrompe as mesmas narrativas* que, em boa verdade, podem continuar a viver fora do espaço físico do suporte. Existe aqui, reduzido que está ao espaço bidimensional, uma espécie de compromisso entre o *conceito de espacillimité nadiriano* – de que a *Máquina Cinética*, de 1956, é paradigmático, e o *conceito de mouvement* de Vasarely. Esta estratégia implica a adopção de uma constante formal – normalmente por via da *forma rectangular* –, para que seja possível acrescentar-lhe valores dimensionais de acordo, nomeadamente, com os *contrastes de quantidade* ou de *Goethe*. Mas esta estratégia composicional pode decorrer num outro âmbito onde os lados do suporte são imutáveis, isto é, onde tudo acontece, ou parece acontecer, no interior da *planta* e ou da *tela*. A *estrutura da planta de uma pintura* vive então de estudos preparatórios de implementação e visualização prévias, pelo que o padrão existente será de fácil explicação ou compreensão. Os resultados acontecem por via da aplicação de uma regra que se constitui em organizações numéricas e binárias, em articulação entre cor e lugar, principalmente. Mas não só. A composição é a organização das tensões, organização que se deseja eficaz, e que mais não é do que a soma dessas mesmas tensões desejadas e ordenadas. Gestão entre forças centríptas e centrífugas, é na convergência e na divergência que as formas são constitutivas de um exercício de gestão no interior de um plano original ou suporte. Por isso, o plano original corresponderá sempre a uma limitação deliberada de uma porção de universo sobre a qual a composição se faz. Em presença de uma estrutura ortogonal, onde as diagonais harmoniosas e discordantes têm liberdade funcional, as formas terão como intuito a acentuação ou a compensação dos elementos de organização da composição. Tanto no trabalho de 1972 como mais tarde em trabalhos de 2010 existirão aquilo a que se poderá definir por leis ou regras de composição. O exercício de composição – que *Sem Título* de 1972 abriu – seria com efeito muito estabilizado na obra *Profundidade* de 1984, por exemplo, isto é, pela compreensão do conhecimento e do resgate de algumas das condições da organização espacial que no Renascimento seriam instituídas. Mas que, em *Etudo para*

Metamorphosis, de 2010, se confirma plenamente. Deste modo, o acto de compor acabaria por oscilar, então, no âmbito de relações tríades, entre *reunir*, *acumular*, e *compor* (Alberti), entre *sacrificar*, *subordinar*, e *generalizar* (Denis), entre *suprimir*, *diminuir*, e *exagerar* (Lhote), entre *recolher*, *escolher*, e *agrupar* (Whisther), e ou entre *desejar*, *optar*, e *condicionar* (Valéry).

o começo de um processo experimental

Em boa verdade, o trabalho-instalação *Sem Título,* de 1972, é o resultado natural de um longo processo de maturação. Não se tratou de uma deriva isolada ou avulsa, antes o desenvolvimento de um trabalho curricular e experimental ao nível de várias disciplinas, que não apenas a da pintura. Destaco as disciplinas da fotografia, da animação e do cinema. Mas a pintura permaneceu no interior deste trabalho que, para culminar-se em *objecto-instalação*, teve necessidade de recuperar outras valências, exteriores, como a do volume e a da máquina. As minhas referências mais próximas à época estavam centradas na Bauhaus e no construtivismo russo – evidentemente que o meu projecto conceptual estava obviamente implicado pela geometria. E a este propósito, lembro a importância seminal de Kandinsky, Mondrian, Malévitch, e Vasarely, entre muitos outros autores[31]. Mas estes tinham o significado de pensarem a pintura fora dos seus limites mais convencionais. Com o recurso a uma certa *arquitectura funcional* – que se fazia associar na ideia de construção de uma imagem em movimento. *Objecto-instalação* em que arquitectura, escultura e pintura convivem em estado de *integração das artes*. Este *objecto-instalação* possui uma *geometria variável em si mesma* na medida em que as (suas) dimensões físicas estão determinadas para cada uma das 6 peças, mas podem variar na sua relação ou intermediação. As 6 peças verticais de luz néon

31 O *Manifeste Jaune,* de 1955, permitir-me-ia uma aproximação ao pensamento vasareliano. Aproximação esta que culminaria alguns anos mais tarde, entre 1978 e 1980, aquando de uma bolsa de estudo para realizar trabalho de criação artística em França, nomeadamente com trabalho na Fondation Vasarely e em Gordes, incluindo-se uma entrevista ao próprio Victor Vasarely. Saliento, ainda, para além de Aix-en-Provence, a realização de investigação académica na Universidade de Nice Sophia Antipolis no âmbito de uma pós-graduação conducente à obtenção de um doutoramento, sob a orientação de Michel Sanouillet, e que terminaria em 1990.

(2 peças para cada uma das 3 cores primárias de luz) são passíveis de se associarem entre si segundo combinações distintas. Para além de que o funcionamento da luz deste *objecto-instalação* pode assumir 3 possibilidades diferentes de acendimentos. Assim, a luz pode ser fixa ou intermitente, o lugar da luz pode ser regular ou irregular, e o movimento da luz (que implica a existência de uma máquina) pode ser automática ou manual – isto é, o movimento da luz pode ser proposto segundo um programa previamente estabelecido, ou pode ser manipulado pelo espectador a partir das 6 teclas existentes na máquina: cada uma das teclas corresponde naturalmente a uma cor. Enquanto programa de aberto e de caminho, a peça *Sem Título* acaba por abraçar propósitos que se assumiriam posteriormente em estratégias de construção pensada da pintura. Direi, hoje, numa perspectiva já de bastante distanciamento e de retrospecção, que os aspectos talvez mais presentes no arquétipo do meu trabalho, o da *seriação* e o *da repetição* – ou *a repetição que jamais se repete* –, são anunciados já em 1972. Isto é, os aspectos que se ligam à composição e à organização do espaço da pintura estão implicitados em dimensões que são as do programa, do movimento, do ritmo, da cor, do espaço, do contraste, e do espaço, nomeadamente.[32]

32 Num propósito de reiteração, e segundo José Emílio-Nelson, "A. Q.F. Compõe uma pauta de termos escolhidos de alusões (previsíveis?), afins ao processo de composição serial (princípios formais da música dum Schönberg, Berg e Webern). (...) a obra de António Quadros Ferreira, detém uma renúncia e declara uma «repetição que jamais se repete» (Derrida) em que «o interior da repetição é sempre afectado por uma ordem de diferença...», como observa Deleuze em Différence et Répétition. Diferença que advém da deflagração (de uma matemática) da cor, concentrada numa precisão de manipulação fascinante, não admite o capricho da arbitrariedade, numa «posição de certeza» (Jean-Luc Nancy), que nos restitui (nesse espaço amplo e no seu encadeamento), sem acaso incidente e sem o caso indecidível, o restituir do momento primordial da transposição da forma esquemática para a obra acabada (...)".

Figura 19. António Quadros Ferreira,
Esboceto para Profundidade,
provas de agregação em Pintura, ESBAP, 1984.

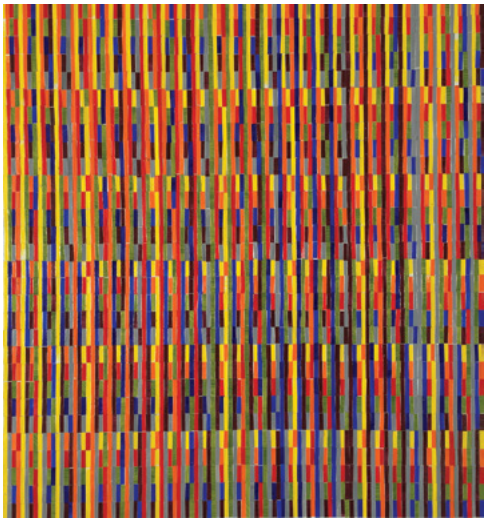


Figura 20. Antonio Quadros Ferreira,
Sem Título, técnica mista, 60x56cm, 2002.

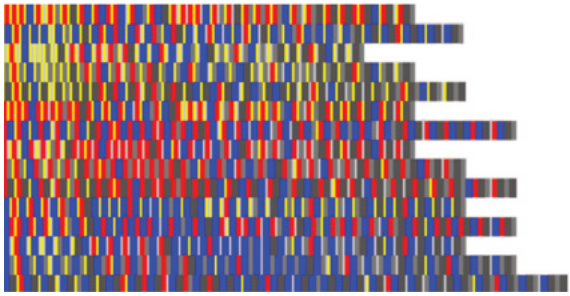


Figura 21. António Quadros Ferreira,
Estudo para Metamorphosis, 2010.

para concluir

Com efeito, a peça de 1972 tem várias particularidades: (1) é uma instalação, (2) é um objecto que envolve várias dimensões – a espacial e a temporal, e (3) é uma obra que propõe uma relação próxima entre narrativas diferenciadas – *a narrativa do artista*, e a *narrativa do receptor*. Com efeito, este projecto construído em 1972 e em contexto académico, aparentemente abdica do *estado da pintura*, mas só aparentemente, acabando por comungar de uma outra cabal intenção: a de suscitar uma interacção com o receptor ou com o espectador participante. Daí que, e para além da plasticidade da montagem – sequência dos seus seis elementos escultóricos de luz, o *acendimento da luz* e do *movimento cinético* poderiam acontecer de dois modos distintos: (a) o do proposto por um programa previamente definido pelo autor-artista, e ou (b) o do criado espontaneamente por cada um dos participantes-receptores através do acesso a um *teclado de acendimentos convencional*, o que permite a construção e interpretação de uma música de luz, fazendo questionar, por isso, muitos problemas ligados com narrativas participativas e colaborativas. Este projecto pretendeu, assim, desenvolver o questionamento de muitas permissas e paradigmas. Mas, a verdade é que o objecto fez-se, mas as suas consequências ao nível da leitura e recepção ficaram aparentemente por fazer ou cumprir, na sua plenitude. Muito possivelmente não estariam reunidas, à época, as condições para o efeito. Contudo, e não obstante, parece-me que a peça *Sem Título* permanece ainda hoje por dizer.

IDENTIDADE ARTÍSTICA AUTORAL COMO MOTRIZ DO ECOSSISTEMA DA CRIAÇÃO

Domingos Loureiro

No âmbito do Projecto Bases Conceptuais de Investigação em Pintura, a minha participação dividiu-se em duas tarefas, a de investigador focado na Identidade Artística, e a de coordenador do Grupo 4: TERRITÓRIO ENSINO ARTÍSTICO NA ESCOLA DE ARTE, que incluía os investigadores Ilídio Salteiro, Manuel Botelho, Paula Tavares e Rui Serra. A seleção dos integrantes deste grupo prende-se sobretudo com os interesses apresentados por cada autor no âmbito do Projecto BCIP enquadrados com questões relacionadas com o Ensino Artístico, sendo, todavia, um assunto partilhado por muitos outros participantes. Este designado Grupo 4 é constituído por docentes de três instituições: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e Escola Superior de Design do Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (ESD - IPCA). Os professores lecionam em cursos de especialização em Pintura, excepto Paula Tavares, que leciona num curso na área do Design na ESD-IPCA, sendo que os professores Ilídio Salteiro, Manuel Botelho e Rui Serra são os três da FBAUL, e eu da FBAUP.

O propósito do Grupo 4: TERRITÓRIO ENSINO ARTÍSTICO NA ESCOLA DE ARTE, como definido pelo Investigador Principal, António Quadros Ferreira,

> pretende pensar o ensino superior artístico na escola de arte (...) (e) tem o intuito de interrogar a relação de ensino-aprendizagem na escola de arte, bem como a possibilidade de transformação e ou de apropriação pela relação de investigação-criação. No contexto dos processos de ensino e aprendizagem, que lugar então para a relação entre a investigação e a criação na escola de arte? Em consequência, qual o lugar do projecto artístico como construção de um ecossiste-

> ma da criação e, desse modo, perguntar-se se a *recherche-création* é um campo ou uma disciplina?[1]

Conscientes da larga amplitude de conteúdos, onde dimensões: ensino, prática, criação, investigação, ciência, tecnologia, expressão, gesto e pensamento, se mesclam num Ecossistema da Criação, onde a ***dimensão autoral***, o ***projeto artístico***, o ***atelier***, a ***função da escola de arte***, e as ***dimensões artísticas e pedagógicas***, se interligam.

Este grupo pretende analisar alguns dos aspetos que relacionam noções de investigação, criação, e as suas práticas, nas implicações que aí advêm, e na forma com o ensino se posiciona. Como refere Quadros Ferreira:

> No texto *Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques?* (...) pretende-se pensar a emergência da tarefa de se cartografar a diversidade das práticas artísticas. Apesar do termo francês recherche-création não ter um único equivalente na língua inglesa, não obstante, existem outros termos que são coincidentes, próximos ou afins, a saber: *practice-based research, practice-led research, practice as research, artistic research, creative research, studio-based research, arts based research, creative arts enquiry, art-informed research, creative practice research, performative research, performance as research, practice through research, research-through-practice.*[2]

As noções de prática artística, de investigação através da prática, de investigação e criação, pela sua amplitude e, sobretudo, pela permeabilidade das suas fronteiras, determinaram que neste território de investigação, mais do que encontro de síntese, vale do diálogo entre experiências e ações, no mapeamento deste ecossistema da criação.

No meu caso pessoal, o estudo centra-se no desenvolvimento de dimensão identitária no estudante e no desenho de ferramentas pedagógicas que possibilitem compreender, mapear e desenvolver dimensões da ***identidade artística***, concentrando-se em particular na definição do projeto artístico. Também a figura do ***projeto artístico*** assume eixo determinante da reflexão seguida por

1 Quadros Ferreira, António (2019) O PROJECTO COMO CONSTRUÇÃO DE UM *ECOSSISTEMA DA CRIAÇÃO*, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

2 Quadros Ferreira, António (2019) O PROJECTO COMO CONSTRUÇÃO DE UM *ECOSSISTEMA DA CRIAÇÃO*, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

Manuel Botelho, em que a prática é interdependente de dimensão conceptual. O ***atelier,*** como laboratório primordial do projeto artístico, será o lugar onde o pensamento e a ação se complementam, como território e matéria onde autor e produção se entrelaçam e desenvolvem, como nos propõe a reflexão de Rui Serra. O atelier assume-se, por esta via, um espaço determinante no ***desenho de uma escola de ensino de arte***, que tenta enquadrar-se e refletir as circunstâncias líquidas da sociedade atual, em que práticas, conceitos e produções se expandem para além das fronteiras da História da Arte ou dos modelos pré-existentes de Ensino, como nos propõe a reflexão de Ilídio Salteiro. Finalmente, Paula Tavares enumera ***atividades pedagógicas*** no âmbito do ensino do desenho, que refletem diferentes aproximações, nomeadamente do desenho com o digital, do cruzamento das práticas com o tecido profissional e empresarial, das práticas colaborativas, elencando o ensino com alterações ou expansões de saídas profissionalizantes no âmbito da arte.

Ecossistema de Criação

Que Ecossistema de Criação quando o contexto onde este se insere está longe de ser determinado?[3] Desde o advento do Modernismo, as noções de Arte, sobretudo baseadas na linearidade da História de Arte, têm sido condicionadas, expandidas ou interrompidas, de forma sistemática. Tumultos impulsionados por diferentes forças obrigam a profunda análise do que se poderia entender como **Escola de Arte**, onde o ensino se concentra(va) num percurso de etapas sucessivas com objetivos concretos, quer orientados pela História da Arte, pelo Mercado de Arte, pela relação Mestre-Aprendiz, como reflexo de circunstâncias político-sociais, ou pela afirmação do génio, onde se organizava como: A Escola de Arte como continuação da Academia; A Escola de Arte como espaço de partilha de experimentações transdisciplinares onde ciência, tecnologia e expressão se complementam; A Escola de Arte como formação profissionalizante de artistas ou de agentes especializados em arte; A Escola de Arte como espaço de formação para a

3 Ver sobre este contexto: Sabino, I. (2000). *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes / Universidade de Lisboa. Ver também: Danto, A. C. (2015). *Después del fin del arte-el arte contemporáneo y el linde de la historia*. (E. N. Rodríguez, Trad.) Barcelona: Paidós Estética

ruptura com os próprios modelos de Escola de Arte; A Escola de Arte dirigida ao Ensino da Educação pela Arte; A Escola de Arte como território de suporte conceptual e tecnológico da identidade autoral do estudante; entre outras propostas.

Se o Ensino pressupõe transmissão de conhecimento, dever fundamental de qualquer escola, a Arte apresenta-se como um território onde a ruptura também é valorizada, quer como reação, como renuncia, ou como expansão para o novo. Então: *Como determinar a Escola de Arte, que sirva o Ensino e a Arte?*

Percorremos assim as premissas do Ecossistema de Criação que poderá orientar o Ensino da Arte, concentrando as perspetivas dos diferentes membros do Grupo 4, do Projecto BCIP, na cartografia de um mapa para a Escola de Arte e, em particular, para o Ensino da Pintura.

Com ENSINAR PINTURA NO TEMPO DA MORTE DA PINTURA,[4] Ilídio Salteiro, lança-nos num misto de interrogação e resposta, na sua participação no TERRITÓRIO ENSINO ARTÍSTICO NA ESCOLA DE ARTE. O dilema da Morte da Pintura, tantas vezes promulgada em obituários da História da Arte e da Estética, e que é sobretudo sentença no período conceptual de circa 1968, leva-nos à questão *Que pintura e que ensino da pintura numa circunstância Pós-conceptualista?*[5]

Um dos eixos centrais da proposta de Salteiro é o de que a Pintura, apesar dos diferentes esforços para ser limitada à condição de tecnologia, deverá ser considerada como uma área com 'abrangência nos vários setores da sociedade, expandindo universos profissionais, e pensando sobretudo no artista e nos problemas concretos da feitura, realização e produção'.[6] A Pintura e nomeadamente o **Ensino da Pintura** deverão considerar este campo abrangente, que toma por consideração dimensões formais, conceptuais e expressivas muito distintas, mas participantes no processo de pensar, fazer e ensinar a Pintura. Desta forma, Salteiro pretende contribuir,

4 Salteiro, I. (2019) ENSINAR PINTURA NO TEMPO DA MORTE DA PINTURA, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

5 Osborne, P. (March-April de 2014). The postconceptual condition. Or, the cultural logic of high capitalism today. (R. P. Group, Ed.) *Radical Philosophy*, 184, 19-27.

6 Salteiro, I. (2019) ENSINAR PINTURA NO TEMPO DA MORTE DA PINTURA, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

> para definir o que se espera de uma instituição de ensino superior artístico no século XXI, (e que) reflete sobre ensinar Pintura como uma especialidade de uma área, em contexto do ensino artístico universitário, quando recorrentemente se saliente a morte da Pintura com tentativas concretas e óbvias de a acantonar como tecnologia ou género.[7]

O investigador pretende também salientar o papel das dinâmicas das 'necessidades intrínsecas à dimensão humana',[8] que se reflete no elevado numero de espaços de formação e de participantes existentes na atualidade e que, visivelmente justificam o interesse pela matéria da pintura. Nesse sentido, mesmo contra as determinações propostas de alguns autores, ou da aparente vontade de reduzir a área da pintura a uma tecnologia ou género artístico, ou pela sua substituição por outros processos tecnológicos ou conceitos, a Pintura parece continuar a merecer a atenção humana como necessidade ou forma de expressão. Em certa medida, a condição pessoal é intrínseca do gesto da pintura, posição que se alheia de qualquer consideração sobre a sua pertinência.

O Ensino da Pintura, deverá contemplar as diferentes dimensões que compõem o espectro da Área da Pintura, onde o conhecimento, a tecnologia, o conceito, se cruzam com o gesto individual. A Escola de Arte deverá, por isso, acolher e promover a multiplicidade de agentes que participam no processo da criação, mas sem descurar a sua condição de Escola, pois esse papel será determinante para reconhecer como esta relaciona passado e presente, mas formulando caminhos para a renovação da Arte e, consecutivamente, da própria Escola de Arte.

Neste contexto, compreende-se que se podem identificar dois processos que trespassam o Ensino na Escola de Arte: a formação baseada na tecnologia; e, o reconhecimento dos potenciais autónomos da Arte. Se o primeiro processo é o eixo central do modelo tradicional de ensino, o segundo assenta no reconhecimento de dimensões autorais, poéticas, expressivas e até transgressoras, onde a ação supera a tecnologia.

7 Salteiro, I. (2019) ENSINAR PINTURA NO TEMPO DA MORTE DA PINTURA, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

8 Salteiro, I. (2019) ENSINAR PINTURA NO TEMPO DA MORTE DA PINTURA, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

Por sua vez, Paula Tavares, apresenta-nos em PARALELAS DIVERGENTES. CONSIDERAÇÕES SOBRE INVESTIGAÇÃO E ENSINO EM ARTE E DESIGN,[9] como a sua experiência de cerca de 20 anos de investigação e ensino de Desenho, bem como na construção e gestão de cursos de licenciatura e mestrado, lhe advogam uma visão sobre as dimensões do desenho como ferramenta e como desenho autónomo. Tavares considera ainda as influências e mudanças conduzidas no tecido profissional e tecnológico, que levam a identificar '**abordagens pedagógico-científicas** implementadas nos últimos anos com a transformação digital: confrontos, soluções e evoluções' que terão impacto n'o ensino do desenho nas escolas de arte e nas escolas de design'.[10] Para Paula Tavares, além de dimensão autoral e artística, deve haver incremento de competências de natureza corporativa e de aplicabilidade profissional, através do desenvolvimento de parcerias, quer entre autores quer com entidades externas do tecido empresarial, valorizando qualidades criativas e artísticas em contextos onde estas sejam menos evidentes, ou propiciando processos de interdisciplinaridade no desenvolvimento de respostas ou criação de novos enunciados no campo do desenho e do design.

Rui Serra apresenta-nos o papel do Atelier no contexto da Escola de Arte e do ensino da pintura, analisando um conjunto de exemplos que decorreram no interior da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, ao longo dos últimos anos. Em 'ESPAÇO INFINITO: A CRIAÇÃO DE ATELIERS ALTERNATIVOS NO INTERIOR DA F.B.A.U.L.'[11]

> pretende-se apresentar um conjunto de experiências concebidas e materializadas por dois ex-alunos de Pintura (...). Trata-se do caso dos espaços 'fechados' executados por Simão Monteiro em 2014 - Atelier-Processo - e por Anabela Maravilhas em 2018 - Centro: Diá-

9 Tavares, P. (2019) PARALELAS DIVERGENTES. CONSIDERAÇÕES SOBRE INVESTIGAÇÃO E ENSINO EM ARTE E DESIGN, in in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

10 Tavares, P. (2019) PARALELAS DIVERGENTES. CONSIDERAÇÕES SOBRE INVESTIGAÇÃO E ENSINO EM ARTE E DESIGN, in in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

11 Serra, R. (2019) ESPAÇO INFINITO: A CRIAÇÃO DE ATELIERS ALTERNATIVOS NO INTERIOR DA F.B.A.U.L., in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

> rio Gráfico Tridimensional -, à luz das noções de Studiolo e de Zona; espaços nos quais, na condição de autores, estes estudantes viveram uma cosmovisão alternativa, tentando através do trabalho especulativo material (...) aceder a uma possível dimensão espiritual.[12]

Os dois exemplos apresentados por Serra resultaram de uma ação individual de cada autor, enquanto estudante, e que se constituem como dois exercícios de serem pensados como ação, pensamento e produção, num diálogo decorrente durante um período espacio-temporal definido, onde tudo se conjuga, desde o conhecimento pré, à experiência durante, e as dimensões prenunciativas que daí possam resultar.

> Deste modo, ambos pensaram o atelier como um locus de meditação, de contemplação, de introspecção, e, acima de tudo, como centro ou espaço vital, interior, abrigado e protegido. Do ponto de vista mítico-simbólico, conceberam os respectivos ateliers como 'cavernas-matriz', como espaços nos quais, enquanto artistas/demiurgos, repetiram o acto primordial de 'dar à luz' pintura.[13]

Os dois casos-de-estudo apresentados por Serra, a que se junta a sua própria dimensão autoral, onde o **Atelier** é 'locus de meditação' e 'espaço vital', permite enunciar um dos mais relevantes elementos do Ensino artístico e da Escola de Arte atual: o Atelier. Este *espaço*, por vezes conformado à designação de sala de aula, é eixo primordial da compreensão e proposta da Escola de Arte, não podendo ser relegado nem descurado. O atelier é território muito particular: laboratório de experiências e espaço de materialização; espaço de convivência, onde o ensino se cruza com o lugar e seus elementos; onde se mesclam e corporizam preocupações e concepções do estudante com as matérias físicas, fenomenológicas, poéticas e espirituais. O Atelier é mais do que uma sala de aula, é um lugar-tempo de aprendizagem concreta e imaterial.

O Atelier assume-se como espaço dentro de outro espaço, lugar de singularidade no interior da comunidade, em que cada um destes pequenos territórios será efetivamente transformado

12 Serra, R. (2019) ESPAÇO INFINITO: A CRIAÇÃO DE ATELIERS ALTERNATIVOS NO INTERIOR DA F.B.A.U.L., in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

13 Serra, R. (2019) ESPAÇO INFINITO: A CRIAÇÃO DE ATELIERS ALTERNATIVOS NO INTERIOR DA F.B.A.U.L., in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

pelo seu ocupante durante a duração do funcionamento do Atelier. Neste sentido, a sala de Atelier, composta por diversos micro-espaços, constitui-se como território plural de dimensões projetuais individuais, combinando, partilhando e até conflituando com os demais lugares individuais existentes.

Em certa medida, o atelier é uma extensão do projeto autoral, a que Manuel Botelho dá especial importância em PERSPETIVAS EM PROJETO ARTÍSTICO,[14] reflexão que resulta da sua experiência como professor na FBAUL, que se concluiu recentemente, e que envolveu ampla experiência dos diferentes níveis, bem como da transição de Planos Curriculares, no ensino artístico da pintura. Botelho defende que,

> No quadro atual, o aspeto mais determinante do ensino artístico será a consciência da importância da experiência projetual, autónoma, dos estudantes. Com fortes oscilações no que toca ao enquadramento pedagógico e ao grau de liberdade de ação dos alunos, o projeto artístico é nuclear e parece estar presente, de forma explícita ou implícita, na ação pedagógica levada a cabo em praticamente todo o lado.[15]

A determinação autónoma de um conjunto de premissas conceptuais, enquadradas com interesses práticos e teóricos, é elemento central na caracterização do **projeto artístico**, tão amplo quanto os interesses de cada estudante. Para Botelho, 'As raizes recentes da aplicação do conceito de *projeto* ao domínio da criação artística podem talvez procurar-se nas formulações que serviram de base à arte conceptual',[16] em que o postulado de um princípio que antecede a obra onde 'a ideia originária, o conceito base, deverá tornar-se na máquina que gera a obra'.[17] Esta máquina possibilita uma posição menos subjetiva sobre a criação artística, embora não menos livre, já que se constrói a partir dos interesses do próprio

14 Botelho, Manuel (2019) PERSPETIVAS EM PROJETO ARTÍSTICO, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

15 Botelho, Manuel (2019) PERSPETIVAS EM PROJETO ARTÍSTICO, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

16 Botelho, Manuel (2019) PERSPETIVAS EM PROJETO ARTÍSTICO, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

17 Botelho, Manuel (2021) *Ateliês e Tutoriais: Reflexões sobre o Ensino da Arte*, CIEBA, FBAUL.

autor. Assim, o projeto artístico consiste numa proposição que antecede e desenvolve em paralelo (ou coincidente) com a dimensão de autoria que compreende a criação artística. Por sua vez, o atelier, constitui-se como espaço laboratorial, podendo mesmo ser determinado (e determinante) para o projeto artístico. O atelier é, desta forma, participante na definição e definido pelos interesses autorais do estudante.

Em certa medida, a proposta de projeto artístico apresentada por Manuel Botelho, inscreve o trabalho que tenho vindo a desenvolver no âmbito do Projecto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura, através da compreensão dos componentes do Projeto Artístico e da sua relação com a ideia de Identidade. Para isso, idealizou-se a noção de **Identidade Artística** que possibilita, não só descrever os agentes atuantes na definição do Projeto Artístico, mas sobretudo, afirmar como este se desenvolve em moldes similares à Identidade, para, finalmente, promover a narratividade como ferramenta para alicerçar e construir o projeto autoral de cada estudante. Em DIALOGISMO E IDENTIDADE NO PROJETO ARTÍSTICO[18] pretendeu-se identificar e classificar os componentes que participam na determinação de um território identitário, desmontando-o numa estrutura visível e operacional para o estudante. De forma sistemática, procurou-se empreender como o projeto artístico se constitui para, posteriormente, procurar encontrar ferramentas metodológicas que permitam fomento e esclarecer sobre o projeto autoral de cada estudante.

> O projecto artístico, numa abordagem transversal e a longo prazo, assume-se como o território de natureza conceptual e prática da obra de um artista. Deste modo, poderíamos aferir quais os elementos-chave dos projectos artísticos de muitos, senão de todos, os artistas ao longo da História da Arte. Como exemplo, o projecto artístico de Jean-Claude Monet deverá destacar: o interesse pelos fenómenos físicos da luz, as temáticas da água e do céu, o gesto marcado, a cor saturada, o interesse pelo espaço ilimitado, a grande dimensão das suas obras, o efeito óptico, a paisagem, e a relação com a fotografia. Outros fenómenos estarão igualmente envolvidos no desenvolvimento do seu projecto para além dos referenciados, nomeadamente, circunstâncias familiares, amizades, questões económicas, questões sociais e culturais, mas também, aspetos de natureza identitária, como o impulso motivacional, a sensibilidade, as intenções, as ca-

18 Loureiro, D. (2019) DIALOGISM AND IDENTITY ON THE ARTISTIC PROJECT, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition – Abstract Book*, i2ADS, FBAUP.

> pacidades motoras, a relação com o contexto familiar e social, entre outras: o projecto artístico e a identidade parecem partilhar diversos elementos-chave.[19]

Tal como a definição de Identidade, o Projeto Artístico será sempre muito indefinido ou de determinação parcialmente deficitária, dado que se apresenta como um corpo fluido e flexível, onde cada circunstância poderá determinar leituras distintas. Como na construção da Identidade, onde a influência externa e de eventos de vida podem ser determinantes para a edificação das noções de Identidade, também o Projeto Artístico será vulnerável a eventos circunstanciais pessoais, internos e, sobretudo, externos. Disso, são exemplo as marcas deixadas por eventos traumáticos, determinantes na modelação da Identidade, que terão impacto similar no Projeto Artístico. Todavia, a relação entre uma dimensão ampla de Identidade e de Projeto Artístico podem ser determinadas, pelo menos genericamente, possibilitando mapear um território cosmológico e personalizado, gerada pelo dialogismo,[20] onde o Eu se projeta e se questiona, consecutivamente.

A cartografia cosmológica permite ao professor e ao estudante traçar fronteiras, características e interesses, do que passamos a designar por IDENTIDADE AUTORAL ARTÍSTICA, possibilitando o seu uso como ferramenta para a escolha e implementação de estratégias direcionadas ao estudante.

'A Identidade não é uma entidade estática; envolve um contexto social onde o individual enfrenta circunstâncias de vida influenciadas por necessidade psicológicas e biológicas'.[21] A Identidade molda-se como posicionamento perante múltiplas situações de vida, sob a influência de dimensões de significação e físicas no diálogo pessoal e contextual, que determinam de forma mais ou menos consciente o Eu, enquanto sujeito.

19 Loureiro, D., Meira, L. (2020) "Projeto Artístico e Identidade: O território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima", De 'a Peste' a 'o Estrangeiro' ou as Artes em 2020, *Atas do XI Congresso Internacional CSO*, 2020, pp. 342–352.

20 Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and his world.* London: Routledge.

21 Kroger, J. (2015). Identity development through adulthood: The move toward "wholeness". In K. C. McLean & M. Syed (Eds.), *The Oxford handbook of identity development* (pp. 65-80). New York, NY: Oxford University Press.

Através da narrativa será possível compreender e identificar algumas destas dimensões que caracterizam e atuam na definição da identidade e do sujeito, recorrendo-se sobretudo a processos de descrição de histórias de vida, ou na reflexão sobre o posicionamento do sujeito perante situações presentes e passadas. A narrativa atua como processo de externalização e visibilidade da identidade, atribuindo-lhe significado, numa perspetiva construtivista. Nesta sequência, dar sentido à Identidade pessoal é torná-la visível, construindo o que Robert Kegan, em 1994, e posteriormente Baxter-Magolda, designaram por *Self-Authorship*,[22] no âmbito da Psicologia.

> *Self-Authorship* é considerada uma forma de dar significação (Kegan, 1994). Baxter-Magolda (2002) defende que o senso interno do sujeito, caracterizado como Identidade narrativa, é essencial para o desenvolvimento do *self-authorship*.[23]

A noção de *self-authorship*, que em português se traduziria, a meu ver de forma estranha, como *auto-autoria,* assenta em três dimensões que se encontram na sua essência interrelacionados: epistemologia pessoal, intrapessoal e interpessoal. A primeira dimensão relaciona-se como o modo como adquirimos conhecimento: *O que conheço?*; a segunda baseia-se na questão: *Quem sou?*; e a terceira, centra-se no modo como me projeto: *Que tipo de relação quero construir?*[24]

Para o entendimento destas dimensões, serve a noção construtivista de Piaget da relação *sujeito-objeto*, em que o conhecimento e o que é exterior ao sujeito se inscrevem numa noção de 'objeto'. Esta relação orienta a proposta de Kegan e, posteriormente, a proposta de Baxter-Magolda, no desenvolvimento construtivista do conhecimento pessoal do mundo, interno e externo. A proposta de Baxter-Magolda orienta-se por uma jornada com vista à autonomia do sujeito, perante o mundo interno e externo, visando o esclarecimento e preparação pessoal para atuar perante o passado, presente e futuro.

22 Baxter Magolda, M.B. (2008). Three Elements of Self-Authorship. *Journal of College Student Development 49*(4), 269-284. doi:10.1353/csd.0.0016.

23 du Toit, N., & Naudé, L. (2020). Toward Self-Authorship: Postgraduate Psychology Students' Meaning-Making Journeys. *Journal of College Student Development 61*(1), 84-102. doi:10.1353/csd.2020.0005.

24 Baxter Magolda, M. (2004a). *Making their own way: Narratives for transforming higher education to promote selfauthorship*. Sterling: Stylus Publishing, LLC.

No contexto das Artes Plásticas, seria importante que os estudantes tomassem domínio e autonomia sobre a concepção, aplicação e diálogo, do/com o seu território autoral, naquilo que já identificamos como Projeto Artístico, o que mereceu a realização de uma proposta no âmbito do ensino nas unidades curriculares de Projeto e de Metodologia de Projeto, de que sou responsável. Esta proposta, enunciada no texto anteriormente publicado em PROJETO ARTÍSTICO E IDENTIDADE PESSOAL,[25] pretende compreender e descrever como se organiza um Projeto Artístico, aproximando-o da condição de Identidade. A proposta, desenvolvida de forma intuitiva e empírica, a partir do olhar sobre a prática de diferentes artistas, foi-se estruturando e refazendo consecutivamente, ao longo da duração do Projecto BCIP. Se, no geral, a estrutura não se alterou significativamente, procedeu-se a alguns reajustes e enquadramentos que se apresentam de seguida e que, muito provavelmente, antecedem a implementação de um estudo prático a decorrer nos próximos anos, numa parceria entre escolas de arte e investigadores do campo das ciências humanas, sobretudo da Psicologia.

A noção de Projeto Artístico como paralelo e reflexo da Identidade Pessoal pressupunha a condição de que o projeto artístico é uma forma de posicionamento do autor perante o mundo, onde as suas preocupações pessoais, o que tenciona comunicar e a forma como se apresenta, estão intimamente conectadas. Em certa medida, profundamente relacionado com a proposta de Baxter-Magolda, então desconhecida, mas que não se constitui como integralmente similares, como veremos.

A necessidade de tornar visível a estrutura do Projeto Artístico, resulta das circunstâncias atuais, caracterizadas por enorme heterogeneidade[26] e distanciamento dos processos narrativos estipulados pela História da Arte, que obrigam à proposição de respostas para questões como: *Quais as ferramentas certas para o desenvolvimento do projecto artístico, quais as circunstâncias adequadas e, em último caso, que ensino artístico?*

25 Loureiro, D. (2019) PROJETO ARTÍSTICO E IDENTIDADE PESSOAL, in Quadros Ferreira, A.: *Pensar o Fazer da Pintura, 31 teses sobre investigar em pintura*. Edições Afrontamento, i2ADS, Porto, 128-143.

26 Evans, Fred (2009) *The Multivoiced Body: Society and Communication in the Age of Diversity*. Columbia University Press.

Elaborou-se, então um Diagrama de Venn (Fig. 1) que esquematizasse genericamente os fenómenos participantes na concepção de um Projeto Artístico, tendo como base, a relação com a forma como a Identidade também se poderia organizar.

Os três grupos: Formação, Afeto, e Discurso, foram determinados como partes líquidas de uma estrutura nem sempre inequívoca, mas que pressupõe que, em quase todos os Projetos Artísticos, como ocorre na definição de Identidade, existem elementos de natureza teórica e outros empíricos. Por sua vez, a condição de *I-positions* (Posições do Eu), ferramenta de análise utilizada por terapeutas no contexto da Psicologia e Psicanálise, que avaliam o modo como o sujeito se posiciona perante o objeto (o Mundo interno e externo), permitiram determinar cada elemento do grupo: **Afeto** inscreve o que se liga ao sujeito (ao Eu) por via dos afetos, quer positiva quer negativamente, e inscreve várias camadas, nomeadamente relacionadas com o sensível, mas também com a aprendizagem que elegemos de forma nem sempre determinada;

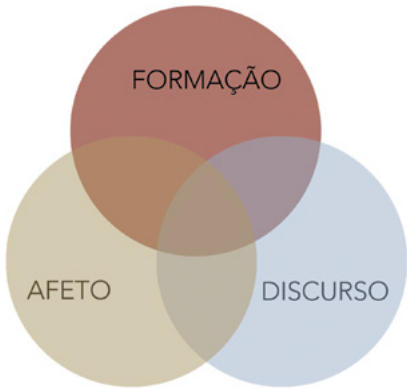


Figura 1. Domingos Loureiro,
Diagrama do Projeto Artístico.

Formação é referente ao que sabemos que nos foi ensinado. Aqui inserem-se muitos fatores de dimensão técnica, conceptual e cultural, bem como dados que foram sendo acumulados de forma nem sempre determinados, mas que sabemos terem sido apreendidos a partir de alguma fonte; Finalmente, no grupo do **Discurso**, inscreve-se concepções que podem ultrapassar tanto a narrativa apreendida, como a desenvolvida pelos afetos, onde se manifestam muitos dos processos de natureza política, ativista, filosófica, poética, entre outros. Em termos práticos, o diagrama identifica

três domínios que participam em qualquer projeto artístico, e que se podem verificar de modo mais ou menos coerente: o lado afetivo remete para dimensões empíricas e do território do sensível, nem sempre consciente; a formação é referente aos processos transmitidos de forma mais concreta, onde se insere a técnica, linguagem, cultura, história, mas também modos de pensar e de atuar, e até mesmo, modos de exprimir; finalmente, a dimensão conceptual que está inerente à vontade de comunicar, ao discurso que poderá ser mais ou menos relevante nas propostas individuais de cada estudante ou artista. O desafio para os estudantes é desmontar o modo como organizam as informações de que dispõem, bem como perceber quais as que serão mais relevantes para a sua própria personalidade e identidade.

Assim, num primeiro momento, os estudantes veem-se confrontados com a 'obrigação' de tornar visível o seu universo pessoal, organizado em grupos relativamente indefinidos, mas sem ignorar a existência de fronteiras (Fig.2 - disponível no link http://studioevaresende.ga/elementor-50/). No Diagrama da estudante Eva Resende, principalmente organizado a partir de artistas e de obras de arte, compreende-se, ainda que de forma muito vaga, que alguns elementos são recorrentes nos diferentes grupos, nomeadamente questões relacionadas com o feminino, com a condição humana, com a figuração, com a tecnologia de reprodução de imagem, com o privado, com o sofrimento, e com o transcendental. Identifica-se a valorização da História da Arte e de dimensões formais que promovem algum tipo de confronto com o espectador, nomeadamente tornar visível o que, aparentemente pode estar fora do campo de visão (eg.: a obra 'O casal Arnolfini' (1434) de Jan van Eyck, onde o artista está refletido no espelho ao centro dos retratados, ou a obra 'My bed' (1998) de Tracy Emin, que apresenta a cama da artista, ou finalmente as obras 'A Banhista de Valpinçon' (1808) e 'O Banho Turco' (1862) de Ingres, que apresentam mulheres observadas em contextos privados ou inacessíveis, numa espécie de voyeurismo). Destaque ainda para a presença das obras de Gerhard Richter, Mark Rothko e Marina Abramović, com propostas que remetem para a noção de invisível ou de transcendental.

Se na parte exterior do diagrama apresentado pela Eva, será possível identificar um grande número de objetos que orbitam ao redor do eixo central, neste espaço, onde o projeto artístico se evidenciaria, a estudante coloca apenas três objetos, uma pintura de Jenny Saville, a 'igreja' de Mark Rothko e uma pintura de Henri

Matisse. Coloca ainda parte de uma obra de Robert Rauschenberg, que quase entra no grupo central. É perceptível ainda a diferença da presença de cada um destes elementos, com destaque hierarquizado para Jenny Saville, seguido da componente expositiva e fenomenológica da obra de Rothko, e finalmente a pintura de Matisse.

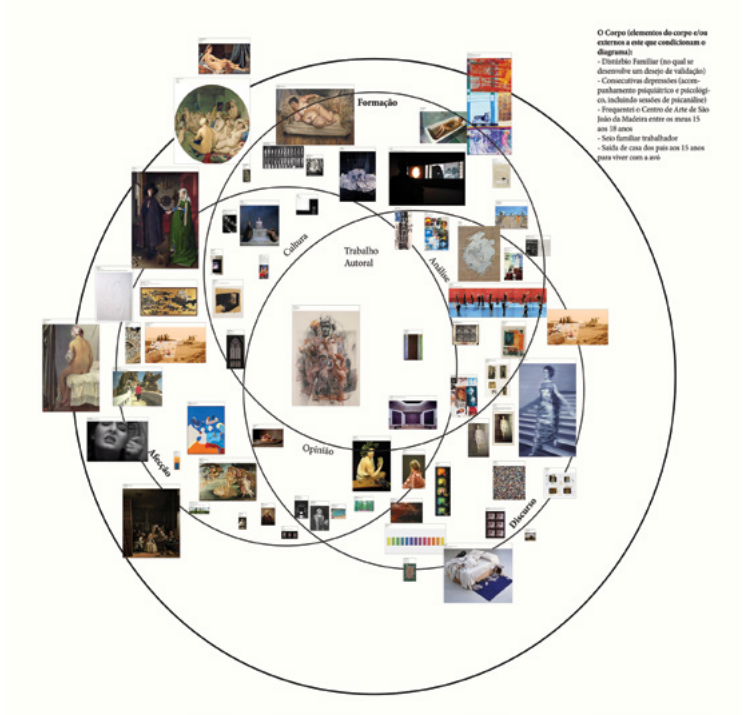


Figura 2. Eva Resende, Diagrama apresentado na UC de Metodologia de Projeto, 2021.

No projeto de Eva Resende, tornou-se então mais claro os elementos que participam no seu projeto, mesmo que de forma não estanque, salientando-se, como estavam presentes no seu universo autoral.

Este exercício realizado no inicio do quarto ano da Licenciatura em Artes Plásticas, consiste, se não num enunciado para o projeto artístico de cada estudante, pelo menos, que este avalie dois aspetos da sua própria identidade, nomeadamente: *Quem sou?*, e *O que conheço?*, para de seguida iniciar numa reflexão sobre as ordens de poder que determinam a relação com o outro. Em certa medida, trata-se de um processo de auto-análise que possibilita enunciar o modo como o estudante se encontra, para poder propor como se quer projetar no mundo.

O exercício fomenta a tomada de consciência dos fenómenos e de que forma atuam no universo pessoal, sob uma perspetiva direcionada ao projeto artístico. Por sua vez, a construção de enunciado projetual informado sobre narrativas pessoais direciona-se para a autonomia e posicionamento perante o mundo. Permite, além de maior resiliência e adequação às circunstâncias de um contexto líquido, compreender a prática artística como voz, co-construindo projeto artístico e identidade. Possibilita, por fim, inferir o modo como o estudante se tenciona dar a conhecer perante o outro.

O mapeamento das vozes que atuam no território individual, cartografadas a partir das narrativas de vida de cada estudante, permite identificar como a prática pode servir para o desenvolvimento pessoal e artístico. Por vezes, parece manifestar-se como uma estrutura organizada em características dominantes, mesmo condicionadoras, embora o objetivo seja apenas tornar visível esta rede de influência. Todavia, também poderá ser utilizado de forma operativa, como ordem de poder, dependendo dos interesses e perfil do aluno. O condicionamento auto-imposto pode ser ferramenta que atua como motivação extrínseca, mas que informa e promove motivação intrínseca.[27] A identificação das características pessoais e das narrativas de vida, podem determinar o uso de processos aparentemente auto-condicionantes para produzir paradoxais respostas de liberdade ou de de expansão motivacional. A exemplo, na prática de Marina Abramović, a artista desenvolve processos de exposição à dor para se tornar menos vulnerável aos efeitos produzidos pela mesma. Aqui, o conhecimento e exposição a algo nefasto, pode determinar maior resiliência aos efeitos produzidos perante esse algo.

27 Stokes, P. (2006). *Creativity from Constrains: The Psychology of Breakthrough*. Springer Plublishing Company.

Figura 3. Daniela Pinheiro, *Na Forma, a Cor: estratégias compositivas no espaço da Abstração #1*, 2019. Óleo sobre tela, 50 cm x 128 cm.

Neste contexto, o projeto autoral de **Daniela Pinheiro**[28] (Fig.3) é, à imagem de propostas de outros artistas de sua referência, exemplo. Enquanto estudante, a reflexão que realizou para identificação dos componentes inscritos no seu diagrama de Projeto Artístico, permitiu-lhe classificar como alguns autores eram particularmente relevantes para si, nomeadamente Ângelo de Sousa, Sol Lewitt, António Quadros Ferreira, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, Josef Albers, entre outros. Estes autores partilham diversas características formais e conceptuais, nomeadamente o estudo da cor, a geometria, a estrutura compositiva, bem como são influência entre eles. Se visualmente seria relativamente simples de definir os interesses plásticos da estudante, conceptualmente, podem não responder integralmente ao seu trabalho autoral, nem tampouco corresponder ao seu universo cosmológico. Daniela identificou outras dimensões pessoais que deveriam participar no seu trabalho, nomeadamente o seu interesse pelo **enunciado**, como ordem determinante com que se sentia confortável a responder, aparentemente limitadora mas que lhe fornecia experimentações de possibilidades desconhecidas e, eventualmente de descoberta. Esta inferência resulta da análise das propostas dos seus autores de referência (afetiva, formativa e discursiva), mas também pela experiência de vida que lhe demonstrou o conforto e prazer de trabalhar em prole da resposta a enunciados propostos por outros. O enunciado servia como um elemento de motivação extrínseca, uma voz externa, mas que permitia possível descoberta de algo

28 Pinheiro, D. F., Almeida, T., & Domingos, L. (2021). Color Specificity: The perception of difference through exhausting repetition. *Proceedings of the International Colour Association (AIC) Conference 2021*, 1177– 1182.

em si, fomentando motivação própria, intrínseca. Desta forma, Daniela passa a identificar como pode desenvolver o enunciado como um processo concreto de condicionamento para fomentar auto motivação, desenhando diferentes tipologias de propostas com origem na regra e na pré-determinação. À imagem das propostas de António Quadros Ferreira que realiza um programa que pré-determina elementos e disposição no suporte da tela, Daniela determina as premissas das suas produções pictóricas. Todavia, o projeto não se centra apenas na realização da obra que resulta desse enunciado, mas no compreensão das vozes, na estruturação do enunciado, na realização do programa, na experiência, no conhecimento e, finalmente na forma como tudo se materializa e transmite ao outro (ao mundo).

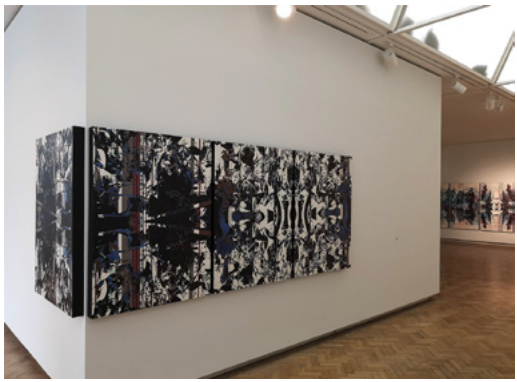


Figura 4. Ivan Postiga,
Double Black Bloc_DC (1; 12; 06; 24), 2019.
Spray acrílico sobre MDF, 120 cm x 360 cm.

Também **Ivan Postiga**[29] (fig. 4) tem interesse nas noções de enunciado, numa proposta que antecede a formação das suas imagens e produções. Todavia, está interessado na relação entre imagem e metadados, onde comunicação, não-comunicação e hiper-comunicação, se cruzam. Noções de narrativa e anti-narrativa devem ser participantes no programa projetual do autor, como reflexo de uma personalidade curiosa, intrigante e projetiva. Postiga interessa-se por dimensões filosóficas e políticas, dois filtros pela qual orienta o seu olhar, bem como pela compreensão do papel transversal da Arte, na sociedade. Desta forma, o seu enunciado é de natureza transgressiva, já que não procura operar no sentido da resposta,

29 Postiga, I. (2019) *Inconsciente Estético - O pensamento sem imagem e a lógica de um significado expandido*. Relatório de Projeto de Mestrado em Artes Plásticas, FBAUP.

mas no de uma espécie de anti-resposta. A sua ação não está alicerçada na construção de objetividade, mas propor a sua destruição, na descoberta de metadados e hiperligações desconhecidos ou não mapeados. Em certa medida, o enunciado de Postiga atua como gatilho de uma detonação que não se saberá exatamente como irá decorrer, mas que possibilita a descoberta de algo inesperado, quer visualmente, quer conceptualmente. Assim as dinâmicas de **jogo**, em que o enunciado determina as regras de como deve decorrer, podem ser determinadas, mas as respostas são imprevistas. A exemplo, o *Cadavre-Exquis* surrealista, em que o enunciado determina o indeterminado e surpreendente. Ivan Postiga procura a condição em que a comunicação e o inteligível se degladiam, em que a ordem e a desordem se cruzam, em que o erro se afirma como a resposta certa.

Figura 5. Maria Regina Ramos,
Ação na Mata do Camarido, Caminha, 2022.

Outro exemplo de proposta é apresentada por **Maria Regina Ramos**[30] (Fig.5), para quem o domínio técnico foi sempre fortemente valorizado, como reflexo de uma personalidade obsessiva para quem a ordem é essencial. Do questionamento realizado sobre a técnica, resultou a construção de um laboratório especulativo sobre as dimensões formais, simbólicas e cognitivas das matérias, dos materiais e das imagens. Assim nasceu uma prática focada na **compreensão aproximada** dos elementos que preenchem o seu território pessoal. Inicialmente focada no próprio corpo, esta expandiu-se para o território do seu jardim e, posteriormente pelo isolamento imposto da pandemia COVID-19, para uma floresta nos arredores da sua casa, em Caminha. O trabalho passou a integrar conceitos como arqueologia, biologia, química, resíduo, mas também rizoma, mapeamento, geografia, numa relação entre humano e natural, entre Natureza e elemento, entre macro e micro.

30 Ramos, M. (2019) *O Olhar Aproximado: Fragmentos de uma paisagem selecionada – o jardim*, Relatório de Projeto de Mestrado em Artes Plásticas, FBAUP

Na sequência desenvolveu um olhar sobre o significante e significado, introduzindo discurso sobre natural e artificial, sobre experiência direta e remota, sobre natureza selvagem e humanizada, sobre presença e ausência, sobre vida e morte. Em certa medida, o seu projeto foi-se moldando, adaptando e incluindo (e também excluindo), os efeitos do cruzamento pessoal com as circunstâncias envolventes, co-construindo através da narrativa dimensão autoral artística, em que forma, conteúdo, prática e produção, se inter-cruzam dialeticamente.

Estes casos evidenciam como o projeto artístico se desenvolve a partir do momento em que a reflexão sobre o preenchimento do Diagrama de Projeto Artístico ocorre, possibilitando o conhecimento contextualizado e a afirmação individual do estudante, na organização dos seus programas e gestos.

Pelas Bases Conceptuais da Investigação em Pintura

Quando o António Quadros Ferreira me desafiou a colaborar neste projeto, absolutamente essencial para a história e ensino da pintura, considerei que, mais do que a descoberta pessoal, interessava o papel orientador que o Projecto BCIP poderia representar para o Ensino da Arte. O resultado seria determinante para a progressão do território da Pintura, como manifesto de respostas, ou pelo menos de inquietações, de um conjunto de personalidades ligadas à pintura. Não seria de todo essencial encontrar um léxico formal que encerre o território da Investigação em Pintura, mesmo que, o desejo utópico de o fazer pudesse subjazer à motivação, mas aproveitar o contexto deste projeto para lançar mais combustível num fogo que atravessa séculos de história.

Sobre esta oportunidade, que espero ter dado resposta adequada, a que acresceu o convite para coordenar o Grupo 4, agradeço ao António Quadros Ferreira, por me permitir o espaço para uma pesquisa que me tem acompanhado ao longo dos anos e que, muito concretamente irá ser conduzida no futuro, com a concretização de um estudo partilhado com grupo de investigadores de Psicologia. Considero que, apesar do muito que ainda haverá para percorrer, a investigação permitiu-me compreender e desenhar uma ferramenta que tem demonstrado resultados qualitativos aparentemente animadores, tendo como indicadores o modo como os

estudantes têm recorrido ao Diagrama do Projeto Artístico que aqui foi idealizado para orientarem os seus projetos artísticos, e eventualmente, visualizarem a sua própria noção de Identidade Autoral. Por sua vez, foi possível perceber que este diagrama tem demonstrado eficácia como ferramenta de auto-conhecimento a partir e sobre a pintura, e indiretamente, propiciado condições de auto-regulação dos estudantes perante diferentes circunstâncias, adequando-se e afirmando-se perante a multiplicidade de situações e vozes com que se vão deparando. Considero que o Diagrama de Projeto Artístico é uma ferramenta crucial para o estudante responder a duas das questões colocadas por Baxter-Magolda na construção da noção de *Self-Authorship*: *O que conheço?*, e, *Quem sou?*, permitindo-lhe identificar elementos centrais da sua própria noção de identidade, distinguindo o que conhece e a forma como se posiciona perante esse conhecimento. Concretamente, estas duas respostas permitem expor o estudante ao próprio e ao outro, que pode ser o professor, permitindo compreender, ajustar e operacionalizar propostas direcionadas ao aluno, cooperantes com a sua dimensão identitária. Permitem ainda identificar eventuais fragilidades ou hiatos, ajudando o estudante a resolver, preenchendo ou suprimindo-os, de acordo com os propósitos pessoais. É também perceptível que a condição de individualidade se manifesta de forma inequívoca, havendo consciência da diferença e do semelhante, como característica de *agência* em contexto social.

Todavia, a terceira questão da proposta de Baxter-Magolda: *Que tipo de relação quero construir?*, essencial para o sucesso, quer da noção de Self-Authorship, quer da noção de artista, ainda merece maior aprofundamento. Qualquer projeto artístico pensa a dimensão do projetar-se para o outro, como forma de interligação, comunicação e reconhecimento, mas ainda não é possível aferir se esta investigação terá atingido a melhor das respostas a esta questão. Para isso, importaria realizar estudo acompanhado por terapeutas que possam comprovar o efeito e eficácia desta proposta, situação que se prevê para breve.

Na continuidade desta proposta, formula-se a definição de **Identidade Autoral Artística**, como ferramenta metodológica para apoio aos estudantes do Ensino Artístico, que lhes permitirá, além de definição de auto-autoria, desenvolver as melhores respostas para a forma como se apresentam e projetam para o outro.

Considero que, os contributos de Botelho, Salteiro, Serra e Tavares, permitiram compreender como o espaço do Atelier, o

Projeto Artístico, as Ferramentas Pedagógicas dialogantes com as circunstâncias, são a forma de dar corpo à Escola de Arte num tempo liquido, em que a singularidade é essencial.

Assim, volvidos os anos que ocuparam esta pesquisa, à pergunta de António Quadros Ferreira sobre 'que lugar (...) para relação entre a investigação e a criação na escola de arte?'[31], não tenho certo ter resposta, mas talvez uma visão mais informada sobre o que está na base das dimensões motivacionais pessoais de cada estudante, onde a investigação e criação estão interligadas de forma simbiótica. Creio que, a consciência da investigação e dos significados a esta subjacentes, são atualmente muito presentes nas propostas de cada autor, pois cada informação adicional que a investigação e a criação oferecem, será mais um elemento narrativo na compreensão da identidade pessoal.

Assim, o projeto artístico é eixo charneira do Ecossistema da Criação, pois é no dimensionar deste território que a investigação e a criação encontram as ferramentas, motivações, afeções, conhecimentos e conteúdos, para determinar maior ou menor funcionamento desse ecossistema. E à pergunta 'se a *recherche-création* é um campo ou uma disciplina?'[32], talvez a resposta deva ser evitada, pois, enquanto *disciplina*, fica condicionada a planos curriculares espaço-temporais limitados, e enquanto *campo*, também não se adequa, pois esquiva-se do que seria uma Escola de Arte. Desta forma, o melhor seria referir que a *recherche-création* é campo, ferramenta e metodologia, para a afirmação do Projeto Artístico e, com isso, da Identidade Autoral Artística.

Para concluir, mais do que o dogmatismo dos processos participantes na investigação em Arte, saliento a necessidade da descoberta pessoal que integra todo o gesto da investigação e criação, num diálogo constante e individual com a arte, onde a singularidade se descobre e se projeta.

Por este caminho e pelo alcance desta etapa, o meu agradecimento a todos e, em particular, ao António Quadros Ferreira. Obrigado António!

31 Quadros Ferreira, António (2019) O PROJECTO COMO CONSTRUÇÃO DE UM *ECOSSISTEMA DA CRIAÇÃO*, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition - Abstract Book*, i2ADS, FBAUP

32 Quadros Ferreira, António (2019) O PROJECTO COMO CONSTRUÇÃO DE UM *ECOSSISTEMA DA CRIAÇÃO*, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) *ICOCEP 2nd Edition - Abstract Book*, i2ADS, FBAUP

Referências bibliográficas

Baxter Magolda, M. (2004a). Making their own way: Narratives for transforming higher education to promote selfauthorship. Sterling: Stylus Publishing, LLC.

Baxter Magolda, M.B. (2008). Three Elements of Self-Authorship. Journal of College Student Development 49(4), 269-284. doi:10.1353/csd.0.0016.

Botelho, Manuel (2019) PERSPETIVAS EM PROJETO ARTÍSTICO, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) ICOCEP 2nd Edition - Abstract Book, i2ADS, FBAUP.

Botelho, Manuel (2021) Ateliês e Tutoriais: Reflexões sobre o Ensino da Arte, CIEBA, FBAUL .

Danto, A. C. (2015). Después del fin del arte-el arte contemporáneo y el linde de la historia. (E. N. Rodríguez, Trad.) Barcelona: Paidós Estética.

du Toit, N., & Naudé, L. (2020). Toward Self-Authorship: Postgraduate Psychology Students' Meaning-Making Journeys. Journal of College Student Development 61(1), 84-102. doi:10.1353/csd.2020.0005.

Evans, Fred (2009) The Multivoiced Body: Society and Communication in the Age of Diversity. Columbia University Press.

Holquist, M. (1990). Dialogism: Bakhtin and his world. London: Routledge.

Kroger, J. (2015). Identity development through adulthood: The move toward "wholeness". In K. C. McLean & M. Syed (Eds.), The Oxford handbook of identity development (pp. 65-80). New York, NY: Oxford University Press.

Loureiro, D. (2019) DIALOGISM AND IDENTITY ON THE ARTISTIC PROJECT, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) ICOCEP 2nd Edition - Abstract Book, i2ADS, FBAUP.

Loureiro, D., Meira, L. (2020)"Projeto Artístico e Identidade: O território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima", De 'a Peste' a 'o Estrangeiro' ou as Artes em 2020, Atas do XI Congresso Internacional CSO, 2020, pp. 342–352.

Osborne, P. (March-April de 2014). The postconceptual condition. Or, the cultural logic of high capitalism today. (R. P. Group, Ed.) Radical Philosophy, 184, 19-27.

Pinheiro, D. F., Almeida, T., & Domingos, L. (2021). Color Specificity: The perception of difference through exhausting repetition. *Proceedings of the International Colour Association (AIC) Conference 2021*, 1177– 1182.

Postiga, I. (2019) Inconsciente Estético - O pensamento sem imagem e a lógica de um significado expandido. Relatório de Projeto de Mestrado em Artes Plásticas, FBAUP.

Quadros Ferreira, António (2019) O PROJECTO COMO CONSTRUÇÃO DE UM ECOSSISTEMA DA CRIAÇÃO, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) ICOCEP 2nd Edition - Abstract Book, i2ADS, FBAUP.

Sabino, I. (2000). A Pintura depois da Pintura. Lisboa: Faculdade de Belas Artes / Universidade de Lisboa.

Salteiro, I. (2019) ENSINAR PINTURA NO TEMPO DA MORTE DA PINTURA, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) ICOCEP 2nd Edition - Abstract Book, i2ADS, FBAUP.

Serra, R. (2019) ESPAÇO INFINITO: A CRIAÇÃO DE ATELIERS ALTERNATIVOS NO INTERIOR DA F.B.A.U.L., in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) ICOCEP 2nd Edition - Abstract Book, 14 Botelho, Manuel (2019) PERSPETIVAS EM PROJETO ARTÍSTICO, in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) ICOCEP 2nd Edition - Abstract Book, i2ADS, FBAUP.

Stokes, P. (2006). Creativity from Constrains: The Psychology of Breakthrough. Springer Plublishing Company.

Tavares, P. (2019) PARALELAS DIVERGENTES. CONSIDERAÇÕES SOBRE INVESTIGAÇÃO E ENSINO EM ARTE E DESIGN, in in Laranjo, F; Loureiro, D; Torres, S; Almeida, T. (2019) ICOCEP 2nd Edition - Abstract Book, i2ADS, FBAUP.

DO POÇO À SUPERFÍCIE. DILEMAS E CONTRADIÇÕES DO TRABALHO ARTÍSTICO.

Filipe Rocha da Silva

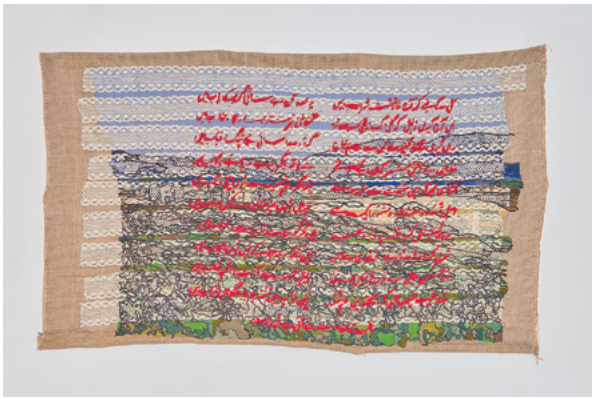


Figura 1. Mirza Ghalib, Fio de lã sobre tela decimétrica Arraiolos, 101x145, 2021. Reprodução fotográfica: Guillaume Vieira.

1.

Tenho-me vindo a aperceber cada vez mais da influência que os tapetes de Arraiolos sobre os quais brincava na infância vieram a exercer sobre a minha linguagem artística.

Na realidade, por mais séria que seja, a arte é sempre uma brincadeira: cria mecanismos de ação que estão relativamente desligados da economia, vista no sentido da prossecução, a curto ou médio prazo, de objetivos de sobrevivência.

No entanto, existem interações entre a arte e a economia.

Uma das grandes razões de orgulho que sentia quando estava numa fase de grande afirmação económica e profissional como pintor, consistia em ter finalmente conseguido impor ao mundo dos adultos as práticas que, anos antes, eram desconsideradas por

serem meramente fortuitas e infantis. O dinheiro considerável que então recebia era a prova desta vitória do jogo sobre a realidade.

Enquanto professor de arte, funciona o mesmo mecanismo sócio – económico de legitimação do jogo artístico, mas com menos prazer envolvido. A relação é menos direta mas mais subtil, passa através do outro, o aluno, o que nem sempre é o mais desejável ou evidente. Temos um razoável controlo sobre o que ensinamos, mas é muito difícil determinar a utilidade daquilo que o aluno realmente aprendeu.

É possível ver essa dialética entre a arte e a sua legitimação económica noutros aspetos contemporâneos, como os elaborados processos de angariação de subsídios e apoios estatais destinados aos jovens ou menos jovens artistas, destinados aos organismos portugueses, por exemplo a FCT e DG Artes. Há todo um preenchimento de formulários complexos com limites máximos de palavras, que constituem afinal esse processo de legitimação extremamente adulta, utilizando uma linguagem pedida emprestada à política, à gestão ou às ciências duras, quando o que se pretende por vezes é viabilizar a materialização de uma determinada linguagem artística, mais ou menos inata.

Cremos também que o inverso acontece, a arte influencia muito a economia. Se foram feitas as representações de animais nas grutas pré-históricas é porque produziam qualquer efeito estimulante e positivo sobre aquelas comunidades que (julgamos nós) consumiam grande parte da sua energia na ingente tarefa de sobreviver como predadores, que eram, de várias espécies.

2.

Voltando ao início: quando estava sentado ou de joelhos sobre o tapete, conseguia aperceber-me daquela rugosidade muito característica do ponto, da forma como a continuidade do mesmo contrastava com a variedade dos desenhos, com a natureza geral da geometria, até com as pequenas imperfeições de manufatura ou sinais do uso ou do tempo, que se começavam a infiltrar a uniformidade da textura.

Não direi que, ao ser artista, me recusei a ser adulto. Fiquei razoavelmente adulto mas a forma de o ser reside na afirmação tendencialmente pública das regras dos meus jogos de infância. Essas regras que, antes, se aplicavam apenas a um jogo, passam a

ser normas gerais de funcionamento, não só para mim mas também perante os outros. Ao mesmo tempo, tentei limitar, sempre que possível, alguns valores decorrentes de ser crescido, mormente a capacidade de compromisso, a superioridade do dinheiro como objetivo, ou a constatação de que os fins justificam os meios.

Ao fim e ao cabo a opção passa por um radicalismo e materialismo da imaginação, uma consciência desmesurada de que, quer quando se brinca quer quando se faz arte, a realidade presente está mesmo ali e naquele momento, a acontecer.

Tem este presente muito a ver com a descoberta de uma técnica pessoal ou estilo, aquele amaneiramento muito característico que cada artista chama o seu. Várias gerações de artistas que maximizam o ativismo social têm destacado que a individualidade do artista quase não existe, mas o que é facto é que ela é essencial, mesmo quando corresponde a um apagamento voluntário da identidade, ou a identificação do autor cai sob o véu do anonimato, o que acontece na maioria das poucas obras que a história se encarrega de preservar

O papel que a infância terá nessa identidade própria e consciente do artista poderá ser variável? No meu caso creio que é grande e outros têm dito o mesmo.

A esta preservação das forças inatas e sobre-humanas de que somos dotados na nossa idade primeira, que nos tornam também capazes de um aprendizado máximo, acrescenta-se necessariamente o *savoir faire* que é introduzido nas escolas de arte, nos museus, no contacto, enfim, com os outros artistas e o mundo.

3.

É destino deste texto regressar periodicamente ao essencial, a superfície do tapete de Arraiolos. Imaginava eu então os movimentos descompassados dos futebolistas ou dos guerreiros que se deslocavam sobre aquela superfície de lã, fazendo aquilo que sabiam fazer melhor.

Quando, noutras alturas, entrava na posse do papel e canetas ou lápis, percebia que podia continuar neste território virtual, quase o mesmo jogo que no tapete, tanto mais que era consumidor ávido da banda desenhada (referência cultural essencial) que, em quadrículas sucessivas rapidamente traçadas, permitia captar a passagem do tempo.

Pensando já na adolescência, imagina o senso comum que a opção por ser artista se manifesta quase sempre numa espécie de deslumbramento ou revelação messiânica, em que a pessoa se descobre tocada pelo atributo precioso da genialidade.

Na realidade pode não ser assim: a revelação mais habitualmente dá-se por defeito, a pessoa sente-se tocada pela incapacidade para gerar outros tipos de adaptação ao negócio, que não os do ócio.

Recordo que, quando das manifestação da minha intenção de abandonar o curso de direito e seguir as artes, uns amigos dos meus pais, gozando na altura de algum crédito de confiança junto a eles, opinavam que na verdade eu não queria fazer arte, o que queria era legitimar aquilo que fazia nessa altura, que na opinião deles era pouco ou nada. Não deixavam de ter a sua razão, estes bons conselheiros: O que eu pretendia era continuar a brincar, o que fazia de melhor na infância e adolescência, mas barricar e legitimar essa "coisa" de modo a fazer com que sobrevivesse no mundo dos adultos.

Quando reconheci mesmo plasticamente em inúmeros artistas do século XX e séculos anteriores características próximas do que eu fazia em plena infância, foi um deslumbramento, passou por mim uma grande alegria: se a obra deles existia então eu também podia ser artista e o meu futuro seria transformado numa longa infância.

A essa figuração desregulada seguiram-se outras "descobertas" e a minha carreira de artista, ou plástica, foi avançando, de forma não totalmente consciente, mas também sem ser completamente levada pela emotividade, numa sequência de inovações que a sociedade lá foi aceitando, embora com um grau de recompensa progressivamente mais insatisfatório. É mais fácil ser jovem artista do que de meia idade, ou mesmo velho.

4.

Quando estava debruçado sobre o tapete de Arraiolos no final dos anos 50, esse fútil passatempo, não poderia prever que essa experiência constituiria um aprendizado essencial para a minha vida e profissão futuras. Não só aquelas estruturas e movimentos ficaram vincados nas pinturas que viria a fazer a partir dos anos 80 como, décadas mais tarde, depois de 2010, comecei mesmo diretamente a trabalhar com a linha e a teia tradicionais do tapete.

Estes materiais surgiram-me como sendo, mais do que relevantes, extremamente familiares, como fazendo parte da minha identidade original, o arquétipo a partir do qual sou feito.

Autores e pensadores têm salientado que a história da arte e o pensamento crítico tradicionais tentam aplicar ao têxtil uma lógica baseada no predomínio da iconografia, desconsiderando a sua textura e estrutura, para já não falar na cor. A pintura sobre tela no ocidente deriva historicamente de uma pintura sobre madeira e por isso tenta ignorar e apagar a trama ou vibração visual introduzida pelas fibras têxteis. As várias camadas da pintura fundem-se numa superfície única. As várias camadas da obra têxtil são percecionadas simultaneamente, mas de uma forma autónoma, nunca perdem a sua identidade própria. É isso que cria uma tactilidade própria, o desejo de experimentar os vários níveis e planos de aproximação pelo espectador.

5.

O ensino artístico artístico foi funcionando assim para mim, primeiro, como complemento agradável e, mais tarde, o garante da subsistência económica, esse elemento que Virgínia Wolf reconhecia como sendo indispensável para toda a criação artística e independência intelectual.

O ensino, no entanto, tem aspetos muito frustrantes: o pior são os alunos medíocres. O estatuto deontológico e ética da profissão faz com que o professor deva servir igualitariamente todos os seus alunos, mesmo os muito maus, o que, do ponto de vista artístico, é penoso.

Outro aspeto menos positivo reside no afastamento respeitoso que existe hoje da parte do docente em relação à individualidade e independência das obras escolares dos alunos, mesmo as mais competentes. A distância deontológica que há entre nós e estas obras, gera também às vezes um sentimento de impotência. Esta ética nos faz não ter a possibilidade de intervir como gostaríamos ou poderíamos fazer. Agir através de uma terceira pessoa é sempre difícil. Daí talvez a razão pela qual perpassa ainda um sentimento saudosista em relação aos ateliês renascentistas.

Embora se possa falar, no meu caso, entre arte e ensino, em geral, de cinquenta anos de profissão (ões) deveras felizes, embora por vezes a liberdade ou alegria sejam insuficientes, visto que mesmo o não fazer compromissos implica comprometer-se.

6.

Cada um fala do que é ou sabe. A escolha do título deste texto (*do poço à superfície)* advém justamente destas duas dimensões: A individual, do artista, e a social e sensível, da obra. Em que medida é que a primeira condicionou no meu caso a segunda? Da textura do tapete às minhas obras posteriores reconheço uma grande continuidade; das figuras dos desenhos de infância ao tipo de figuração atual também. Serão os artistas todos assim? Será a minha arte afinal mais "infantil" que a dos outros?

Afinal tudo é unidirecional e transitório. As teorias de Rousseau (o não educado como o melhor) ou a Arte Bruta de Dubbufet, são apenas isso mesmo, teorias, como tantas outras, nos escaparates de hipermercado da chamada arte contemporânea. Estão todas elas sujeitas a uma fortuna crítica variável, manipulativa e só aparentemente arbitrária.

Na assumida ingenuidade deste texto sou, afinal, tão calculista quanto os outros, pretendo apenas contribuir para esta economia muito específica que poderá levar a que a minha obra possa sobreviver nessa limitada galeria, muito própria e exclusiva, que se chama a história de arte. Não me apetece nada passar para a categoria dos anónimos, daqui a um ou dois séculos.

Para além destas considerações utilitárias fica também aqui um lamento profundo: a superfície é sempre uma experiência um pouco penosa e uma desilusão. Sabemos bem que no fundo do nosso poço existe muita água que foi *lost in translation*, perdida no processo de exteriorização e socialização. Mas afinal o que está no fundo do poço existe mesmo, sem que tenhamos uma exata consciência dos seus limites ou contornos? Existe, sim, sinto que existe!

FAZER ARTE É INVESTIGAR

Ilídio Salteiro

Figura 1. Pietro Francesco Alberti (1584-1638),
Academia dos Pintores, Roma.

Apesar de todos sabermos o que é Pintura, continuamos a verificar o uso da palavra aplicado a um objeto retangular, coberto de tintas, com cores com maior ou menor grau de saturação, com um maior ou menor grau de luminosidade, com um número infindável de tonalidades e texturas.

Esta definição devemos encará-la com apreensão porque, embora advinda de universos exteriores ao universo do artista, causa perturbação no seu processo de produção artística. São universos com metodologias de trabalho, estudo e investigação, distintas dos universos da produção artística. Os ramos do conhecimento da História, da Filosofia, da Estética, da Sociologia e de muitos outros, são absolutamente imprescindíveis para o estudo, a investigação e leitura das obras depois de feitas, depois de mostradas ao público, depois de expostas em galeria e museus, depois de explicadas na universidade. O universo da Pintura e do Artista é muito distinto. Partindo indubitavelmente de um conjunto de referências de carácter artístico e cultural, parte também do seu próprio modo de ver

e enfatizar o mundo, do pensamento que sabe antever a obra, que precede a forma, que antecede a imagem. Um universo onde apenas existem instrumentos e matéria que originam formas, coisas e obras. Um universo onde a obra é processada e realizada com o objetivo de vislumbrar a sua disseminação e partilha com todos os outros, promovendo a dimensão humana e o humanismo da existência.

Fica-se apreensivo porque os artistas são os que dedicam a vida à causa da Arte, investindo numa formação complexa e desempenhando inúmeras funções como artistas, estudantes de arte, professores de arte e investigadores envolvidos nas motivações, nos questionamentos e na procura de soluções novas equivalentes a pontes para os tempos que se projetam no futuro. Um trabalho com muito empenho, determinação e saber como demonstram os inúmeros tratados onde se debatem a formação do artista como alguém que possui um conjunto vasto de conhecimentos. Falando de épocas recuadas no tempo Cennino Cennini (1370-1440), (Cenninno, 1988) tendo a ousadia de afirmar que "pintores e poetas têm o direito de usar o que lhes vem ao gosto" pelo desenho e pela cor também afirma que o pintor tem de saber triturar, colar, aparelhar, engessar, alisar, polir, realçar, preparar, dourar, brunir, temperar, usar o óleo, fazer relevos, rascar, recortar, colorir, adornar e envernizar. E Lorenzo Ghiberti (1378-1455), (Ghiberti, 1998) escultor, fundidor, arquiteto e historiador, autor dos painéis da Porta do Paraíso no batistério de Florença, também refere que educação do artista, pintor ou escultor tinha de passar pelo conhecimento da perspetiva, geometria, história, filosofia, anatomia, medicina, teoria do desenho e aritmética. Efetivamente a redução da pintura a um conceito de quadro é castradora do espaço mental do artista que se deseja livre aberto e autónomo. Para o artista com uma formação em Pintura, Pintura não é redutível ao quadro. A Pintura é um ramo do conhecimento na metáfora da grande árvore do conhecimento unificado. Um ramo que deriva de um outro muito maior: o ramo das Artes.

Hoje o conhecimento que se exige ao artista não será exatamente o mesmo que no século XV, mas exige-se igualmente uma vida dedicada em pleno à arte e um conhecimento ajustado ao tempo de hoje: conhecimento científico, artístico e cultural, e domínio do desenho, da escrita e dos vastíssimos meios tecnológicos ao nosso dispor.

A dinâmica do tempo presente corresponde sempre ao modo de agir e sentir as coisas que a vida nos propicia, atentos ao crescimento e ao desenvolvimento, atentos ao tempo anterior,

porque é património cultural indispensável á existência e ao tempo que se segue porque é nele que se desenham objectivos e se tomam opções. Este contexto, entre dois espaços, permite-nos ocupar a posição de núcleo, de individualidade autónoma e livre, de centro absoluto, como se o mundo inteiro girasse à volta de nós.

Um núcleo como tempo presente que corresponde á localização espacial que ocupamos no universo. Um núcleo onde a arte contemporânea vai sendo feita infindavelmente como a vida. A definição cronológica e estética de arte contemporânea corresponderá à ditadura de um sistema que não compreende a atividade do artista como uma atividade de investigação. Um sistema que entende esta atividade como adorno decorativo ou estatutário subsidiada por terceiros: reis, duques, papas, primos ricos, colecionadores mais enganados nuns casos do que noutros.

Hoje a função do artista é investigar a natureza e desbravar a vida como já nos dizia o filósofo no século XVII quando define o mundo como uma grande esfera onde o tempo presente está coberto pela cúpula de um passado visível e está assente sobre a semiesfera de um futuro invisível (Vieira, 1718) agindo no sentido da continuação da vida, estudando sempre, investigando, desbravando, prospetando novas hipóteses e soluções.

Os resultados obtidos através destas sucessivas prospeções são concluídos e mostrados publicamente em obra que, para além da dimensão física que caracteriza a matéria que a constituirá, transporta consigo a dimensão conceptual ativa capaz de desbravar outros caminhos civilizacionais. Uma dimensão conceptual liderada apenas pela sensibilidade humanista, pela dimensão imaterial dos corpos, pelos desejos inerente à vida, de fazer mais e mais fazer num crescimento constante. Uma dimensão conceptual que coloca a Arte à frente das lógicas das ciências exatas, racionais, sociais e humanas (Salteiro, 2011). A Arte, como Natureza e Vida, é um facto que está à frente das ciências que posteriormente a irão verificar de acordo com as suas próprias prioridades (Leher, 2007)

A atividade artística não pode ser vista exclusivamente como uma atividade técnica. O trabalho dos artistas, e logicamente o trabalho do pintor, longe de ser trabalho de malabarismos e habilidades formais onde o belo é frequentemente o objetivo mais sublime, é sobretudo um trabalho de prospeção, de pesquisa de estudo sobre a Vida no Tempo Presente, e uma apresentação de propostas que abrem possibilidades efetivas para a resolução dos constantes problemas da Vida e da sua manutenção como ecossis-

tema. A Arte como a Pintura não é uma tecnologia, não é uma habilidade, não é um bem de luxo! A Pintura é vontade de prospetar os territórios intimistas da mente, pronunciando murmúrios com capacidade suficiente para iluminar espíritos.

Embora isto seja a verdade que todos desfrutamos na Arte, sabemos que persiste um entendimento da Pintura como coisa tecnológica com uma função exclusivamente estética (Aristóteles), sobretudo depois de Benjamin Constant em 1804, quando essa valorização foi designada de arte pela arte, ou seja, de arte autónoma de qualquer outra função (Barbudo, 2009). Mas este conceito, perfeitamente adequado no século XIX após a Revolução Francesa, ainda persiste na produção artística atual apoiado no fascínio pelos meios tecnológicos sempre novos que a economia nos propicia e no deslumbramento perante o grande encomendador oficial: o mercado de arte com as suas ramificações ao poder público ou privado.

Arte pela arte é um conceito que persiste desde o século XIX até ao atual formalismo zombie (Hegenbart, 2019) que, impulsionado pelas leis capitalistas dos mercados, cria formalismos meramente estéticos, deixando-se deslumbrar pelas novas possibilidades que a investigação científica oferece, invertendo desse modo o processo da arte com fins humanistas. Um formalismo zombie que ao invés de antecipar a ciência serve-se dela apenas para a exemplificar e a colocar nos mercados. Caso académico e paradigmático é o de Anish Kapoor quando usa uma tinta com capacidade de absorção total da luz com o simples objectivo de confundir visualmente o observador entre um buraco cilíndrico e uma superfície circular (Cusumano, 2018). Trata-se simplesmente de um mero trompe-l'oeil barroco renovado.

A Pintura não é, nem nunca foi, *flat* ou bidimensional. A apologia deste conceito deve-se a um entendimento da pintura como quadro que apenas corresponde a um arquétipo de Pintura desde o século XIII até hoje. Esse quadro é um objeto tridimensional, um espaço de experimentação e realização, que não ilude o pintor. O pintor sabe que a presença de quadros na malha urbana das cidades desde as antiguidades grega e romana é normal. Que a presença de quadros como ex-votos ou ícones desde o período medieval é normal. Que os quadros como espaço de representação perspética a partir do renascimento é normal. Mas estes factos não podem servir de constrangimento à profissão de pintor com um campo de ação profissional vastíssimo, comtemplando vo-

lumetrias pictóricas, espacialidades naturais e arquitetónicas ou urbanas, suportes e superfícies planas e curvas, regulares e irregulares por onde a pintura se expande rompendo paredes e muros exteriores ou interiores, pelo corpo, pela paisagem em obras pictóricas que vão desde a Capela Scrovegni em Pádua, de Giotto, até á obra *sui generis* intitulada *Fora dos Limites* de Ibrahim Mahama, instalada temporariamente no Arsenal da 56 º Bienal de Veneza em 2015, e constituída pelas tonalidades ocres do sisal de tecidos de serapilheira.

Mas a questão da bidimensionalidade da Pintura é verdadeira, mas de modo nenhum pela questão da planimetria. A sua bidimensionalidade é igual à bidimensionalidade de toda a Arte, ou seja, uma real dimensão física associada à matéria e à técnica e uma real dimensão conceptual associada á sensibilidade do mundo que motivou a sua realização. A vertente matéria e técnica da Arte não pode abdicar dessa vertente ideológica, ou seja, de um fundamento estruturante como verdade que a legitima como forma independente, aberta e capaz de ser partilhada, discutida e debatida.

No tempo que até hoje tem sido extremamente aberto e permissivo, principalmente a partir da segunda metade do século XX, como é que o artista existe num universo onde tudo é tudo e nada também pode ser tudo? A Arte pode ser para mim ou para o outro. Se for para mim ou sobre mim será autoconhecimento, será terapia. Se for para o outro será entretenimento, terapia ou decoração, subtilmente formalizada numa estética zombie de difícil descarte (Robison, Walter 2014).

Pintar ou fazer arte e ser artista, num enquadramento sociológico sem limitações formais de qualquer tipo faz bem, é terapia para as maleitas do corpo e do espírito podendo mesmo ser enquadrável nos domínios das medicinas alternativas, já usadas em contextos psiquiátricos como por exemplo o caso obsessivo da artista Yayoi Kusama (Japão, 1929).

A ideia de que pintar ou fazer arte faz bem à saúde são por isso lugares comuns frequentes e muito aceites. Eles podem reduzir a atividade artística a terapia, entretenimento, relaxe ou descanso e se pensarmos em termos sociológicos pode ser utilizada para mobilizar, influenciar, politizar, manipular, e se ainda pensarmos em termos espaciais pode ser consumida como decoração, adorno ou ornamento, e se ainda pensarmos nas atitudes zombies dos dias de hoje pode servir apenas para investir, ostentar, adquirir estatuto e poder.

Mas a atividade artística não é redutível a estes valores, mundanos, seculares, apocalípticos. A atividade artística investe na escala da humanidade e não na escala do homem. A atividade artística é a construção permanente de património, de valores culturais.

O artista tem a consciência de que tem de se colocar dentro do que faz. Tem a consciência de que toda a sua obra é ele mesmo, porque assim a fez com a verdade do seu pensamento. Tem a consciência de que ele tem de ficar dentro da obra para que a obra seja um facto. É por isso que a obra do aprendiz se confunde com a obra do mestre e que a obra de um artista (ex. Velasquez) é inconfundível com a obra de outro artista (ex. Rubens). Cada um deles está em cada uma das suas obras, não por razões terapêuticas, mas somente por modos de compor, enfatizar, ordenar, acrescentar e modificar o mundo (Goodman, 1995)

É necessário termos presente que a arte não se restringe aos objetos depositados em museus, galerias, casas privadas ou acervos de coleções publicas. Não se restringe a obras que foram feitas há muitos séculos, há muitos anos ou há muitos dias, obras que pertencem aos domínios cultural e publico, já vistas, mostradas, expostas, contempladas, investigadas, analisadas, usufruídas, especuladas, criticadas, descritas, catalogadas, inventariadas, quase sempre encaradas como coisas extraordinárias e geniais, que constituem património de inegável relevância.

Mas a Arte também corresponde à atividade artística. Uma atividade que parte de matérias em estado bruto, de espaços vazios e da relação entre Natureza e a Vida. Espaços vazios onde são dadas formas a corpos que nunca tinham sido vistos nem imaginados. Formas que nascem simplesmente movidas pela vontade inexplicável querer fazer obra. É deste modo que a humanidade não pára de fazer Arte desde a pintura, á poesia à música, à dança, etc...

Estudar arte e ser artista

A Natureza, Vida e Arte são componentes indissociáveis da dimensão humana. Mas necessitam de ser apreendidos, necessitam ser assimilados em diferentes contextos culturais. O modo como essa apreensão e essa assimilação são efetuadas depende de nós, como entidades individuais ou como entidades coletivas. Deste necessidade de apreender e assimilar vem o aprender, um nobre ato diretamente ligado a uma vontade natural de fazer e de ensinar.

Ensinar e aprender são os verbos que fundamentam a cultura dos povos, e são o garante de um relacionamento social forte e da congregação de grupos. Sem a relação aprender ensinar não existe consciência cultural, ou seja, não existe consciência de si.

Todo este conhecimento universal acumulado ao longo da existência humana se condensa num grande arquivo: o arquivo do tempo presente, como Torre de Babel que continua a ser construída dia após dia, por todos os artistas do mundo inteiro, numa azáfama infindável, com a missão de ultrapassar a biologia da Vida. Apesar dos constantes ataques á edificação desta torre utópica do conhecimento, a vontade de atingir o topo continua a persistir e a manifestar-se.

Este arquivo do tempo presente, esta Torre de Babel, está disponível a todos, perfeitamente acessível, pela simples vontade de ensinar e de desejar aprender. Mas trata-se de uma possibilidade que está na mão de todos nós apenas quando sociabilizamos numa natureza democrática. Por isto podemos concluir que aprender e ensinar é acima de tudo uma opção democrática.

O mundo moderno oferece-nos a grande possibilidade de todos aprendermos e sermos aquilo que desejarmos ser através de sistemas de ensino e aprendizagem abertos.

Tudo se ensina, tudo se aprende e podemos ser o que desejarmos, desde que tenhamos vontade de percorrer qualquer um dos ramos do conhecimento universal. Isto é verdade para todas as Ciências e para as Artes também. O conhecimento está disponível a todos, de modos formais, informais, livres, institucionais ou individuais, no grande arquivo de conhecimento universal, constituído por bibliotecas, escolas e centros culturais.

Por isso hoje é possível ensinar pintura e arte e aprender a ser artista. Cada vez existem mais pessoas que desejam aprender, fazer e ser. Em relação a este desejo continua a existir uma procura crescente, pelos mais variados motivos, de aprendizagem ou explicações nesta área artística através da frequência de ateliers, residências artísticas, cursos livres, workshops ou cursos universitários.

Uma oferta que nos surpreendeu positivamente pelo significado que isso acarreta. Independentemente das metodologias de ensino usadas em cada um destes núcleos, o mais relevante é a diversidade de objetivos de cada candidato para a obtenção desta aprendizagem. Fazer arte e ser artista, cultivar a sensibilidade pelo fazer manual, autonomizar-se da singularidade social a que todos estamos votados, testar em si mesmo o desafio de fazer o que nunca

foi feito, aprofundar e complementar conhecimentos ou conquistar um espaço para dizer o indizível são alguns objetivos que justificam uma vontade de participação direta na atividade artística.

A democracia onde a civilização ocidental se alicerça, baseada em modelos de governação constitucionalistas, foi transformando cada cidadão num artista. Cada um a seu modo, cada um com o seu saber, cada um com a sua missão, cada um no ramo de conhecimento que elegeu. Artistas neste jogo de sobrevivência na Natureza, utilizando a Arte, como meio para formalizar pensamento servindo-se de constantes debates sobre o certo, o bem, o belo, o sublime, objetivando a existência, o bem-estar e o ser.

Marcel Duchamp constatou, sentiu e exprimiu ironicamente que todos somos artistas. Joseph Beuys não faz mais do que isso: acentua a sua vontade como verdade e demonstra que fazer arte resulta somente do ser artista e não de aprendizagem.

Todos somos artistas, porque vivemos e sobrevivemos, e com o pensamento realizamos obra, ou seja, acrescentamos coisas ao mundo. Tantas são as coisas que produzimos que até o colocamos em risco.

Tantas são também as tecnologias e os processos que cada um de nós não consegue dominar todas as áreas do conhecimento. Não conseguimos pensar tudo. Mas todos no seu conjunto realizamos o pensamento de todos, sem na maior parte dos casos, pensarmos na sustentabilidade dos nossos atos.

E de todas estas feituras há aquelas que se enquadram nos domínios das obras abertas ao usufruto cultural, educacional, civilizacional. Obras cujo valor reside na capacidade de se transformarem em ícones representativos de grupos sociais e de se constituírem em peças estruturantes de pensamento coletivo ou mesmo individual.

Uma vez entrei numa galeria onde estavam expostas obras de grande qualidade de um artista meu contemporâneo. Após o usufruto visual das obras que durou algum tempo, iniciei um diálogo com o galerista sobre a qualidade da exposição e de uma obra em particular. Passado algum tempo o galerista indaga-me sobre se, estando tão atraído por essa obra, não estaria interessado em comprá-la. Fiquei surpreendido com a pergunta porque estava simplesmente a avaliar uma obra pela sensibilidade que demonstrava e que causou em mim. Estava a absorver a obra de um colega. Mas respondi, pedindo imensa desculpa porque depois de a ver ela já me pertencia, já estava dentro do mim e nada podia fazer para a

devolver. Por isso trouxe-a na mente, e ainda a transporto comigo, embora desconheça quem é o seu proprietário. É uma das obras que fazem parte do meu museu imaginário (Malraux, 2011).

Obras que se transformam em ícones tanto de uma sociedade como de uma pessoa. Ícones estruturantes e representativos do modo como vemos e interpretamos o mundo. Por isso, em sociedades não democráticas ou sociedades em crise, estes ícones estão sujeitos frequentemente a serem um alvo fácil de terrorismo cultural.

A aquisição e propriedade das obras é um assunto de mercado que envolve paixão, emoção, para além de outros sentimentos mais ou menos comuns, mas não é a preocupação de um artista quando vê, dialoga ou debate sobre a obra de um outro artista.

A obra nasce como resultado do trabalho do artista, mas este nasce pelo desejo de participar na construção do mundo utilizando como ferramentas os seus sentidos, a sua sensibilidade, a sua intuição e as suas emoções face aos acontecimentos do seu tempo presente. Este querer participar é feito por uma aprendizagem sustentada numa vontade de saber, numa vontade de fazer, construir ou realizar.

A luta contra a ignorância é um confronto interminável intrínseco à dimensão humana. Podemos ser ignorantes. Podemos ser sábios. Tudo depende da pouca vontade do ignorante e da muita vontade do sábio.

Pela aprendizagem podemos ser ou não ser artistas. Tudo depende de vontades individuais e das diferentes opções tomadas ao longo da vida porque, tanto no início como no fim, todos somos pessoas.

Embora haja quem não necessite ter vontade de fazer arte porque considera que toda a arte já foi feita e a acima de tudo é "aborrecida" (John Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971), fazendo *tábula rasa* da grande cúpula de conhecimento que protege o tempo presente (Padre António Vieira), preferindo ser artista utilizando a grande fórmula generalizada do artista contemporâneo: talento mínimo, persistência e estar no lugar certo no momento certo. Claro que com esta opção a aprendizagem formal e democrática é irrelevante. A aprendizagem far-se-á, mas dependente do contexto social onde a «ainda pessoa» se insere, ou sejam, as condições do seu nascimento.

Em redor deste princípio generalizado cada artista desenha uma fórmula secreta para o ser. A fórmula que Marina Abromavic encontrou para ser uma artista-génio corresponde a 1 colher

de talento, mais 5 gotas de popularidade, mais uma gota de sorte, mais 10kg de disciplina, mais 6 copos de sacrifício, mais 3 gramas de espiritualidade (Obrist, 2016).

Podemos ser negacionistas da academia, podemos abdicar da aprendizagem em sistema democrático, podemos ostentarmo-nos como livres e contestatários de normas, como o foram e são as vanguardas modernistas dos séculos XX e XXI, desde que bem suportados por instituições, familiares, públicas ou privadas, que possibilitam as condições e o bem-estar necessário para a realização de uma obra.

Advogar qua a arte não se ensina é uma afirmação segregacionista que não corresponde a um pensamento democrático, porque tudo se ensina. Afirmar que a arte não se ensina é dizer que já se nasceu artista. Podemos festejar o nascimento de um rei porque filho rei, rei será. Mas não podemos festejar o nascimento do artista. Nada nos garante que seja um artista.

Embora haja reis ignorantes, cultos, sensíveis ou rudes, todos serão reis. Mas um artista não pode ser insensível, rude, ignorante ou inculto porque isso torna-o cego. E a cegueira dos olhos é a cegueira da mente, circunstância incompatível com ser artista e fazer arte.

Quando não for pelo ensino democrático que a iluminação do espírito se processa é inevitavelmente pelo legado familiar. Deste modo basta apenas cumprir as etapas internamente estabelecidas e caminhar calmamente na passadeira que o leva ao ponto objetivado.

Ensinar Arte é ensinar os caminhos para investigação, para saber formular objetivos e atingi-los. Formalizar intenções concretizando obras como respostas. Isto é o que o ensino da Arte, e da Pintura, pode oferecer. Se não for isso, ou quando não é isso, trata-se apenas de desenvolvimento de vocabulários técnicos através de receituários modernistas, pós-modernistas, contemporâneos ou híbridos. Receituários, amplamente facultado por meio de manifestos, de palavras com muita contextualização ou como muito argumento publicado em magazines, revistas, jornais ou livros de luxo, que refletem inevitavelmente um outro sistema académico, sem escola, onde se produz de acordo com as leis da oferta e da procura do mercado da arte. Um mercado que progressivamente deixou de estar confinado ao *white cube* das galerias (O'Doherty, 1999), para se lançar diretamente tanto nos ateliers enquanto lugares de produção artística como nos museus enquanto lugares de consagração.

A produção direta do atelier para a consagração verifica-se já no comummente designado "formalismo zombie" (Robison, 2014) iniciado nas últimas décadas do século XX e persistindo durante o seculo XXI com artistas de referência mundial como são Oscar Murillo (1986), Alex Israel (1982) ou Lucien Smith (1989), artistas assistentes de um sistema económico que abdica da investigação, semelhante ao sistema impulsionador de Jean-Michel Basquiat (1960-1988), diretamente do atelier para o museu, ou seja, da rua para a consagração, também abdicando da investigação e apostando na expressão.

Mas o pintor aprende estudando, investigando, experimentando, tentando responder a dúvidas próprias ou a dúvidas universais na procura constante do seu objetivo último: a Arte.

Porque a Arte não é um adjetivo. A Arte é substantiva, é substância, é matéria alquímica que constitui identidade e verdade, ambas formalizadas num contributo civilizacional. Um contributo ínfimo, certamente, feito por uma única pessoa apenas, mas enorme quando pensamos na sua hipotética ausência. Uma ausência difícil de imaginar.

Como seria o mundo sem a Guernica de Picasso? Como seria o mundo sem Aida de Verdi? Como seria o Mundo sem a 5ª sinfonia de Beethoven? Seria outro mundo, sem dúvida!

Estudar, investigar e experimentar estruturam o atelier dos artistas em três partes indissociáveis da profissão e que se constituem como o efetivo o prolongamento da escola. Estuda-se na biblioteca, no livro, no computador. Investiga-se as matérias que se desejam transformar em arte e faz-se a prospeção de modos e hipóteses. Experimenta-se na oficina diversas soluções num diálogo direto de acordo com a autocritica inerente à sensibilidade de cada artista.

Escolas de arte

Remetendo-me à minha aprendizagem e experiência como artista, investigador, curador ocasional e professor de Pintura, porque sempre percorri esse caminho com convicção, observo que o ensino da Pintura em contexto universitário se processa de dois modos.

O primeiro modo decorre das unidades curriculares fundadoras, artes plásticas ou pintura, onde as aulas são momentos de contacto dos alunos com o docente. Depois o estudante de arte não está na sala de aula! Está sim em atelier investigando, explo-

rando ideias e pensamentos, experimentando diferentes soluções e resolvendo processos técnicos ou tecnológicos.

O segundo modo passa pela assimilação do plano de estudos, onde cada unidade curricular é um complemento da formação global do estudante, fornecendo-lhe competências materiais, culturais e conceptuais.

É da relação destes dois modos que o ensino artístico, verdadeiramente universitário, acontece baseado na pesquisa, na investigação e na prospeção constante em trabalho de campo, vida, e em atelier, aplicando ideias e disseminando soluções e propostas formais. Só pela conjugação destes dois modos não se cairá no academismo contemporâneo, tão prolífero e tão apoiado por receituários ditados pelo mercado da arte.

O ensino da Pintura e da Arte não é feito exclusivamente nas Universidades. Aliás, esta circunstância é compreensivelmente minoritária. Mas, no entanto, ao nível do ensino especializado, não integrado no ensino formal, com sistemas de ensino livre, existe uma grande oferta. Numa pequena e rápida pesquisa apenas por uma agenda cultural de Lisboa, de um mês de 2019, encontrámos cerca de trinta e cinco locais onde se ofereciam cursos livres, residências artísticas e workshops sob a designação de ensinar Pintura. E estamos certos de que em qualquer outra cidade europeia ou norte americana a oferta será muito maior.

A publicidade destes cursos é feita através de apresentações que realçam especificidades técnicas e tecnologias e disponibilizam receituários que apetrechem o aluno com as metodologias processuais especificas desse atelier ou escola. Por isso mesmo é um ensino rápido e prático, eventualmente muito eficiente com capacidade de inserção eficaz do artista num mundo de galerias, de feiras e do mercado da arte. Um sistema que contempla sobretudo o atelier, o mestre e, eventualmente, um acompanhamento tutorial. Um sistema próximo de conceito das guildas medievais muito diferente do conceito de universidade ou de academia.

Este sistema terá as suas vantagens.

Uma delas é permitir o aprofundamento de aspetos técnicos ou tecnológicos de acordo com os direcionamentos que os artistas ou estudantes de artes desejam dar á sua carreira. Podem desse modo resolver problemas muito específicos em função dos seus projetos.

Outra vantagem é, dependendo das escolhas, estar mais próximo dos centros do mercado da arte e do poder e perceber melhor as carências estéticas em cada momento.

No ensino universitário as vantagens são de outro tipo. Para além de estudarem as técnicas e receituários anteriormente referidos, estudam o património, refletem sobre o tempo presente e procuram respostas para enunciados. Mas a sua missão é, essencialmente, contribuir para o aprofundamento de identidades próprias, autónomas, permitindo que cada pessoa faça emergir uma expressão artística nova, como uma espécie de contribuição social, cultural e universal.

Num contexto universitário, onde o ensino é ministrado por um coletivo de professores com várias competências, especialidades, áreas e diferentes pontos de vista, coloca-se a Arte no centro, mas não se pensa suficientemente no mundo da arte, esse mundo exterior simultaneamente prosaico e pragmático.

O estudante de arte, como posteriormente será o artista, tem de estudar sempre, investigando o mundo, sabendo interpretá-lo e estar nele. Tem de investigar sobre o eu, sobre o outro, sobre a Natureza e a Vida e saber apresentar os seus resultados sob a forma de «obra» que objetivou ser arte. Sê-lo ou não, será um problema do mundo exterior e não seu.

Numa escola de arte do ensino superior, com professores, artistas e estudantes de arte tudo é relevante, desde os momentos de aula comuns com os habituais momentos de transmissão coletiva de conhecimento, as aulas, até aos momentos de paragem nos quais se ensaiam relacionamentos sociais, tertúlias, grupos e outras cumplicidades, passando pelos espaços comuns de circulação livre, como sendo galerias onde se verifica o nascimento progressivo do trabalho artístico ano após ano e sempre diferente.

Para além de iniciativas constantes e normais em qualquer outra escola de arte inserida no sistema universitário, com as frequentes conferências, congressos, colóquios e exposições abertos ao público em geral, saliento, como exemplo, um evento, as GAB-A, Galerias Abertas das Belas Artes, que há dez anos se realiza na FBAUL, onde se reforça a ideia dos espaços comuns de uma escola disponíveis para o confronto direto com o público, misturando o conceito de feira de arte, indispensável à sobrevivência da obra e do artista, com o conceito de fórum de arte contemporânea (Salteiro, 2019). Efetivamente é um momento onde acontecem debates entre os artistas do tempo presente, tanto através de confrontos de carácter intelectual como em confrontos de carácter formal e plástico, pela exposição, partilha ou apresentação de obras, propostas, projetos, ideias ou ainda pelos modos de fazer. Os espaços

comuns, ateliers e laboratórios, os pátios e as escadas são plenos de obras e causam um deslumbramento ver as obras nascidas, e percebermos que estamos na presença de arte verdadeiramente contemporânea, ou seja, desbravando caminhos, ou investigando soluções para a Vida, fundamentada na sensibilidade e na vivência do quotidiano de todos.

Na aprendizagem o que há de mais relevante é o efeito geracional. E este é algo que o estudante de arte só pode encontrar numa escola de arte universitária. É aí que encontra os seus pares mais velhos com disponibilidade para entenderem as suas necessidades expressivas ao lado de pares da sua geração disponíveis para os debates informais sobre a Natureza, a Vida e a Arte. É o momento e o lugar ideal para o encontro com os parceiros geracionais igualmente empenhados nos mesmos objetivos. É o ponto de encontro de pessoas que falam uma mesma língua: a Arte.

Quando a prática e o ensino da Pintura não forem pelos caminhos da investigação do tempo presente, percorrerão inevitavelmente os caminhos do fazer maneirista e académico, fundamentados tanto nos tratados e nos receituários de processos técnicos como nos considerandos de grupos, quase sempre vanguardistas, organizados em manifestos irreverentes, nos quais as vitimas são as escolas de arte e os artistas afastados, ausentes e mortos.

Sem investigação tratar-se-á de um ensino e de uma prática fundamentada ainda em receituários estéticos, promotores das últimas tendências, novidades ou êxitos, com garantias de honrarias e vendas, utilizando como meio de difusão os estudos ensaísticos, os meios de comunicação social e as revistas de arte em impressão gutembergiana até finais do século XX e digitais no século XXI. Estas com formatos de jornais online ou com o formato redutor do número de gostos e do número de visualizações nas redes sociais, levando a que o artista teste a aceitação das suas propostas estéticas pela contabilização desses números. Uma informação estatística que condiciona o seu trabalho artístico porque ao invés de ser feita pelos seus pares é feita por uma massa anónima e informe.

Artistas

O século XX afirmou todos os homens como artistas. Livres, iguais com capacidade de dar forma a sonhos e com acessos ao conhecimento. No campo das Artes provam-no as sucessivas, di-

ferentes e por vezes antagónicas vanguardas artísticas imbuídas de expressivos considerandos sobre o mundo e a arte. Também o provam um infindável número de obras emblemáticas, polémicas, irónicas, provocadoras ou interventivas realizadas por muitos artistas desde Marcel Duchamp (1887-1968) com a *Fonte* de 1917 até Maurizio Catellan (1960) com *Comediante* de 2020.

Tem sido este extenso período que, embora dominado por intensos conflitos, com guerras mundiais constantes, consolidou uma democracia como modelo social a atingir. Uma democracia onde o pensamento, a cultura e a arte são o único meio de a consolidar e aquele em que acreditamos e pelo qual lutamos.

Mas numa situação onde todos somos artistas, onde até nos permitimos afirmar que o que foi feito antes é uma arte aborrecida (John Baldessari, 1931-2019, *I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971), o fazer cede o lugar ao ter, ao ser, ao estar, verbos direcionados para as ações dos homens, dos artistas, porque tudo terá já sido feito. É apenas necessário ser artista e estar nos lugares da Arte, dominando e respeitando as suas regras neoacademicamente, assumindo a arte contemporânea como coisa estética e não como um simples reflexo do tempo presente, sem necessidade de escola e aprendizagem baseada na investigação como indica Jerry Saltz (Saltz, 2018).

Ser artista à maneira do Jerry Saltz ou fazer arte à maneira de Cennino Cennini, são opções diferentes pela sua dimensão ideológica e humanista. No primeiro apenas necessitamos de nos adequar a um espaço predefinido por um sistema, na outra temos de investigar soluções para obter resultados que se irão formalizar em obra. Opções que têm no modo como são assumidas pelos artistas um forte ponto de divergência. Por um lado, temos uma perspetiva da Vida como assunto efémero, como se ela fosse redutível à dimensão de cada um de nós como seres individuais, e por outro temos a perspetiva da Vida como coisa perene, como Natureza infinita povoada pela humanidade.

Por isto, o artista tem a possibilidade de ter dois modos de estar na arte.

O primeiro é o caminho da encomenda, moderna e mecenática. Quando falamos de encomenda, não nos referimos só à encomenda do antigo regime, religiosa e aristocrática, referimo-nos à encomenda subsidiada propiciada por bienais, galerias e feiras, legitimadas por governos, autarquias, museus, fundações e empresas ou seja, pelo mercado da arte liderado por leiloeiras.

O segundo, é o modo da investigação do tempo presente na nossa Natureza e Vida, prospetando dentro dos limites do seu território artístico e cultural questionando tudo permanentemente, sem dogmas, sem compromissos e sem demais constrangimentos.

Todos os artistas sabem dar respostas a encomendas sejam feitas por particulares ou entidades coletivas, com dinâmicas culturais ou comerciais como por exemplo as galerias de arte. Trata-se apenas de uma competência que resulta de um problema lançado por outro e que necessita da resolução que o artista sabe dar. Quando se opta pelo sistema da encomenda opta-se estruturalmente por adaptar o atelier como empreendimento a esse modo de estar e procurar modos de encontrar encomendas. Porque esse artista quando não tem encomenda, não tem produção. Não tem estímulo.

Mas um outro modo é a efetuação de investigação de processos com o objetivo de chegar à Arte: processos físicos, conceptuais ou mesmo pluridisciplinares.

Podemos deste modo, e partindo desta bipolaridade, desdobrar esse modo de ser artista em três tipos.

O primeiro é o artista que escolhe o caminho da encomenda, moderna, mecenática ou subsidiada integrando-se em playlists de galerias, instituições similares, museu e órgãos de comunicação social.

O segundo, é o artista que tem como objetivo atingir a obra artística percorrendo as metodologias da investigação, prospetando soluções, hipóteses e respondendo também a encomendas quando lhe forem solicitadas, mas dentro do seu campo estético sem dogmas, sem compromissos e sem demais constrangimentos.

O terceiro é aquele que coloca em primeiro lugar o desejo de ser artista. Revela algumas competências técnicas (*skills*) e culturais, mas ser artista e expor-se a si mesmo é o seu objetivo. Entrando para esse efeito pelos territórios do humor, da ironia, da irreverência, da intervenção, da provocação e até mesmo a obscenidade sem receio de se oferecer ou partilhar-se como médium ou como processo terapêutico, depois de contextualizado pelo círculo cultural onde a sua ação se integra.

Mas o artista, podendo ser o que atrás foi dito, não é o observador a quem a obra se destina. Este observador será o analista, o colecionador, o conhecedor, o critico, o leitor ou simplesmente o seu utilizador. Ver, analisar e ler a obra visual, é competência de quem observa, e o modo como o faz depende apenas da sua for-

mação da sua sensibilidade e do interesse que a obra despertou dentro de si.

Observar não basta para penetrar dentro da obra. É necessário cumprir níveis de leitura e de aproximação à obra, que exigem estudo, tempo e motivação. Tem de ter vontade de saber sobre o contexto que rodeia a obra e ter a sensibilidade que lhe permita compreender e desvendar conclusões muito individuais, de acordo com a estrutura do seu modo de ver o mundo.

O artista é aquele que coloca o foco na atividade artística partindo de matérias e da adequação destas às suas ideias para a obtenção de propostas plásticas direcionadas para a obra como Arte. É aquele que procura a Arte, que umas vezes a encontra, mas outras não.

Uma procura e um encontro baseados na insistência, na persistência, dentro do espaço mental do seu pensamento em circulação pelo espaço físico do seu laboratório, do seu mundo, formulando as perguntas que todos fazemos no tempo presente sobre o que nos rodeia, oscilando entre a razão e a emoção, perante a vida, testando respostas e apresentando propostas umas após outras, sucessivamente, para outros usarem.

Investigar

Fazer arte é fazer investigação.

Pensar em perguntas, dar respostas e fazer propostas a partir de hipóteses, de teses ou de simples indefinições constituem a metodologia para se atingir o conhecimento. Um conhecimento em si mesmo, imaterial, mas também um conhecimento com uma componente materializada. Trata-se de uma metodologia aplicada e primordial para a Ciência assim como primordial para a Arte, quando esta é entendida como investigação, livre dos dogmas e dos cânones doutrinários na cultura simultaneamente popular barroca contemporânea.

O que os artistas investigam passa pela sua experiência no mundo, e pela observância das carências deste no (seu) tempo presente. Tendo como principio que na Natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma (Lei de Lavoisier, 1760), dentro do atelier do artista investiga-se a Vida, ensaiando-se a transformação das matérias em obra, e desbravando conceitos e paradigmas, interrogando-se a si mesmo, ao mundo ou ao universo. Deste modo,

quando o artista entende o fazer Arte como um ato de investigação é ele próprio o encomendador.

Interrogações viradas para dentro de si mesmo, servindo-se de cobaia, de filtro de sensações e emoções racionalmente inexplicáveis. Mas sensações e emoções essenciais para fascinar e cativar o observador e assim conseguir reatualizar paradigmas.

No século XIX o mundo foi visto de diferentes modos pela Pintura. Se nos focarmos exclusivamente no género da paisagem facilmente identificamos os paradigmas do realismo, do naturalismo, do impressionismo, do romantismo ou do expressionismo. Tratam-se de modos coexistentes no (seu) tempo presente que refletem ideias diferentes de ver o mundo: ver o mundo enclausurado nas quatro paredes de um atelier, ver o mundo em pleno ar livre em contacto direto com a Natureza, ver o mundo filtrado pelos sentimentos que ele nos desperta, ver o mundo pelos nossos ideais e pensamento crítico, ou ver o mundo pelo entendimento deslumbrado e materialista da visão.

No espaço de trabalho do artista pensa-se no realismo e sociedade, no naturalismo e formas, no romantismo e sentimentos, no impressionismo e fisicalidade da luz, no expressionismo e emoções. Isto é assim porque o artista, como todos nós, está rodeado por múltiplas pequenas questões de carácter ambiental, familiar, social, cultural ou material que enquadram e influenciam seu trabalho (Korff-Sausse, 2016), mas são grandes questões quando equacionadas conjuntamente com as obras (propostas) produzidas a partir daí.

As matérias e os conceitos correspondem às duas grandes dimensões da Arte: uma dimensão física, real ou concreta e uma dimensão ideológica, sensível, cultural ou emotiva.

A matéria é o átomo, a molécula, a célula, o corpo. É a vida biológica constituída pelas partículas que povoam o universo. É apenas essa a matéria / energia dos pintores e dos artistas. Os pigmentos são apenas algumas dessas matérias selecionadas pelas suas características cromáticas e energéticas e pela sua capacidade de permanência no tempo. São matérias com qualidades cromáticas que oferecem garantias de perenidade. Mas também podemos considerar matéria / energia os instrumentos utilizados, tanto os pincéis e as telas dos pintores como os pianos ou os trompetes dos músicos.

Os artistas usam essa energia, transformando-a em obra com uma capacidade autónoma para emocionar os outros, promovendo ações que interferirão no todo, e transformando-a de

acordo com os requisitos da dinâmica de um universo em expansão perpétua.

E se as matérias emprestam a forma à Arte, os conceitos são as fontes, as ruturas, as arritmias, as discórdias, os conflitos e as crises impulsionadoras de mudanças. Correspondem a interpretações e enfatizações do mundo e exigem a elaboração de hipóteses e propostas de realizações que deem forma ao pensamento.

Os conceitos na Arte são o pensamento estruturante que os artistas usam e acentuam segundo a sua sensibilidade.

A uma diversidade de realizações corresponde a uma proveitosa diversidade de pontos de vista. Os impressionistas enfatizam a luz, os cubistas a estrutura, os surrealistas a interioridade, outros exacerbam elementos formalistas, ideologias e outros interesses.

Mas, luz, estrutura, interioridade, palavra ou pensamento estão sempre presentes em qualquer obra independentemente do lugar e do tempo. A dimensão conceptual da obra é a estrutura do pensamento ou da pergunta que orientou a investigação inerente à sua concretização e presença.

Atelier

O atelier do artista, organiza-se, independentemente da área e formato, em três departamentos ou espaços.

Um deles destina-se a ser espaço de relações com o exterior reservado a questões de ordem logística e envolvendo assuntos de ordem profissional, como contactos, transportes, custos, orçamentos, exposições e desejável disseminação da obra.

Um outro espaço reservado ao estudo que podemos designar por "biblioteca" e onde se realiza a investigação através da pesquisa de informação e constituição de conceitos visando escolher e selecionar as opções compositivas. Um espaço de pensamento, de estudo, de investigação, não apenas sobre Arte, mas sobretudo sobre a Vida, e a sua relação com o (seu) tempo presente.

Por último temos a maior área reservada ao fabrico da obra. Uma oficina, laboratório ou zona de experimentação, conforme cada projeto artístico. Uma grande oficina onde nasce a obra resultante da transformação ou assemblage de matérias.

Há algum tempo entrei no atelier de um amigo, dividido precisamente nestas três partes: o escritório, a biblioteca e a oficina. Ao entrar na oficina havia uma grande parede perfurada com

distâncias entre si perfeitamente iguais cerca de 50 cm tudo sobre o plano branco da parede. Fiquei fascinado com o espetáculo visual e inesperado. Mas eram simplesmente furos para testar a exposição das pinturas que estavam a ser feitas sobre a mesa, em plano horizontal, para impedir que a tinta aplicada escorresse sem controle. No final, dentro do atelier, tudo podia ser obra. O processo estava exposto. Nela domina a razão e a lógica da geometria e da física. A futura colocação das pinturas, uma ao lado da outra, uma sobre aquela quadrícula, ou nas paredes de uma galeria, já será uma arbitrariedade curatorial.

É um atelier estruturado segundo as normas, suficientemente grande, mas não tão grande como os mega ateliers (Adam, 2017) que a produção artística mundial de hoje exige e dos quais referirmos como exemplo os espaços de trabalho de Zhang Huan (1965) em Xangai situado num antigo aeródromo e Sterling Ruby (1972) em Los Angeles numa fábrica, ambos com largas centenas de metros quadrados de área e largas dezenas de assistentes.

Um atelier não é uma galeria. Enquanto um atelier é um espaço onde existem matérias e se realizam obras, uma galeria é um espaço museológico onde se veem as obras.

No atelier não se expõe, nem se contempla, nem se usa ou utiliza. No atelier pensa-se, dialoga-se, faz-se, realiza-se ou produz-se uma obra feita a pensar em dar luz ao espírito, com uma forma sempre nova, sempre diferente. Sem essa obra, sem todo esse património que os ateliers produzem o conceito de humanidade seria definido com outros valores que nem somos capazes de imaginar.

Na galeria o trabalho já não pertence ao atelier nem ao artista. Aí é o visitante que contempla, ouve, sente com todos os seus sentidos as vibrações que a obra emana. Seja galeria ou museu, é sempre uma torre de Babel onde a língua é apenas uma: a Arte! A Arte é uma torre de Babel em construção que ainda não foi destruída, com um infindável acervo de vontades em atingir um cume utópico.

A Arte descodifica a vida e cria laços. É sempre uma obra aberta (Eco, 1989) disponível para todas as interpretações, e pretexto de diálogos à volta da sensibilidade humana. Cada obra metaforicamente será mais um tijolo para a continuação da construção da Torre de Babel, essa grande utopia sobre o entendimento universal.

Entre pessoas podemos não entender o que o outro nos diz, mas todos reagimos ao que o outro mostra aos nossos senti-

dos. A música está sempre a provar-nos isso, mas todas as outras artes também.

O atelier, prolonga e possibilita a vida profissional do artista, seja ele nos imensos hectares de um espaço fabril como o atrás referido Zhang Huan (1965) seja em plena natureza ao ar livre Jean-François Millet (1814-1875), seja no interior de um espaço arquitetónico, ou seja, no recanto de casa onde se reside. Nesses espaços preparam-se propostas, projetos ou ações futuras concretizadas em exposições, performances, happenings ou instalações. O atelier é a primeira ferramenta do artista e a mais importante porque determina o tipo de propostas que irá realizar ou produzir.

A localização, urbana ou rural, a área, o acesso, a luz, os vãos, a altura são questões que obviamente se colocam quando procura e escolhe um atelier. É nesse espaço que irão ser definidos os lugares para as questões de ordem logístico profissional, para o estudo, pesquisa, investigação, e para a atividade artística diretamente relacionada com o fazer.

Salientamos estes aspetos, a diferença entre atelier e galeria, num momento em que tantos são os atelieres que abrem as suas portas a visitantes em eventos realizados por todas as cidades do mundo, possibilitando um contacto direto com o público num momento em que as galerias, apesar de existirem em maior número, se fecham cada vez mais com programações focalizadas em feiras internacionais de arte baseadas no conceito comercial de *playlist,* ou seja, selecionar, promover de acordo com uma linha de carácter estético, sociológico ou económico.

As galerias são espaços que oferecem as condições ideais para o trabalho artístico ser apresentado ao publico. Devem possibilitar as condições museológicas de expor o trabalho artístico.

Nos ateliers a proximidade com o artista, podendo ser um aliciante para o visitante por poder usufruir de um contacto direto com que fez a obra, deixa-o, no entanto, refém do meio, do enquadramento e da sensibilidade do artista. A obra que deveria ser aberta, como quando está autonomamente exposta num museu ou galeria, nesta circunstância corre riscos de ser vista de um modo muito cru. Verdadeiro, sim, mas sem a aura da consagração que a galeria e o museu lhe emprestam.

O visitante no atelier pode não encontrar condições para se projetar na obra. Pode não ter a possibilidade de ser ele também um construtor ativo da obra que o definirá como pessoa e o apresentará no mundo. Quando nos referimos a um construtor ativo da

obra, referimo-nos aos domínios das coleções e ao papel que elas desempenham na sociedade.

Uma coleção é uma obra. A grande obra de alguém com objetivos muito bem definidos. É uma grande assemblage. Neste universo são muitos os seus promotores de coleções de arte, por vezes mentores excecionais coleções ao qual o seu nome é naturalmente colado. A título de exemplo podemos apenas referir Solomon Robert Guggenheim (1861-1949) que em 1937 abre o Museu Guggenheim, Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) que incentiva a criação de uma fundação com o seu nome inaugurada em 1955, Fundação Calouste Gulbenkian, ou Marguerite e Aimé Maeght (1906-1981) que no sul de França inauguraram em 1964 a Fundação Maeght.

Para além da força do dinheiro, quem investe em arte, é acima de tudo um coleccionador e como tal tem a sensibilidade para delimitar o seu universo e construir, obra após obra, o seu próprio perfil. Os colecionadores transformam as obras que adquirem num todo com uma dimensão conceptual evidente.

O colecionador pode ser ele mesmo um artista, mas acima de tudo é uma figura no mundo da arte que se considera. Guggenheim, Gulbenkian ou Maeght apresentam-nos coleções do século XX diferentes na sua dimensão expressiva e conceptual. Cada uma destas coleções tem a sua narrativa própria, embora todas feitas no mesmo tempo.

Quando a obra sai do atelier inicia a sua vida própria, autónoma, adulta, entregue a si própria, como atrás dissemos, continua apesar de tudo a necessitar do artista. O artista deve estar presente com outras obras, com outras propostas, continuando a sua investigação dando garantia de que a essa obra singular faz parte de uma obra plural, contínua no tempo, realizada durante toda a sua vida de artista, como sendo o seu principal patrono.

Enfrentando momentos de conflitos, humanos ou ambientais, incompreensões, esquecimentos e circulando de acervo em acervo, de parede em parede, esperando ser algum dia compreendida, vista, valorada, entendida ou dialogada, é essa a vida da obra de Arte. Mas estas serão apenas funções profanas, prosaicas e mundanas da obra de Arte, quando sai do atelier, quando deixa de estar sob o domínio do artista e passa a ser espetáculo.

Ao longo da história da humanidade verifica-se que o objetivo da Arte não é tão elementar, e o artista sabe bem que a sua produção não depende de estudos de viabilidade económica. O seu empenho é sempre total. A arte, antiga, medieval, barroca ou mo-

derna, europeia, africana, oriental ou universal possui uma dimensão doxológica, de glorificação e louvor a entidades coletivas ou a conceitos partilhados, que a transforma num património coletivo, perfeitamente independente do seu proprietário, e que ultrapassa em muito a simples contemplação minimalista. Como referimos no capítulo anterior sobre a visita à exposição de um colega, depois de penetrar numa obra ela pertence-nos. Entra dentro de nós e já não conseguimos desfazermo-nos dela, embora não sejamos os seus reais proprietários. Seremos quando muito um dos seus muitos proprietários conceptuais.

Considerações finais

1. Ensino artístico e cultura

A atividade artística é produção de património cultural, com grande impacto na economia. Mas a política cultural vigente tem preferido entendê-la uma como uma atividade ancorada numa indústria da cultura subsidiada, a troco de estatuto social, como instrumento do poder político e separada do conceito de produção de património.

O ensino e cultura são assuntos diferentes quando verificamos que a cada um cabe uma fatia diferente dos orçamentos de estado. O ensino e a cultura têm o estigma de serem vistos como áreas periféricas das grandes opções dos planos orçamentais.

Mas o ensino e a cultura correspondem à identidade de um povo. Esta máxima deveria bastar para justificar estas áreas, como áreas decisivas para a planificação dos orçamentos dos estados, se fosse definida uma outra política cultural. Uma outra política cultural que estabeleça o que se é e o que se deseja ser.

Por sua vez o ensino artístico universitário, diretamente envolvido com a investigação, deveria fazer parte dessa política cultural. Ele carece de um enquadramento institucional integrado na cultura. É estranho vermos espaços museológicos e arquitetónicos como núcleos culturais essenciais à identidade dos povos, e considerarmos os seus produtores apenas como visitantes comuns.

A cultura é entendida como despesa, como um património que, por questões de identidade, temos a obrigação de preservar, de manter e até por vezes de restaurar, mas acima de tudo está reduzida à dimensão barroca do aparato conveniente para dar a "dimensão solar" do domínio de uns sobre os outros: o poder!

Quando possuímos ou citamos algo, demostramos o nosso poder sobre os outros. Uma demonstração ostentada em festas, a que podemos chamar festivais ou exposições, com inúmeras efemeridades, como um verdadeiro império de causas quase sempre inúteis.

Mas a cultura resulta inevitavelmente da produção de bens culturais e artísticos. E o artista do século XXI, um desses produtores, perante este universo economicista, tem de tomar a opção de trabalhar exclusivamente para príncipes, reis, papas, imperadores e ricos homens ou ser um investigador livre.

Esta aproximação do ensino e da cultura de que falamos está por demais evidente nos tempos de hoje, quando verificamos a programação dos espaços culturais com conferências, visitas guiadas, cursos, ocupação de tempos livres, desempenhando função das escolas num sistema de ensino não-formal, livre. E esperamos que continue em paralelo com a transformação dos espaços escolares em centros culturais, centros de investigação abertos às comunidades.

As exposições e os eventos, podendo eventualmente cumprir a função de entretenimento, mostram também cada vez mais a sua função pedagógica educando públicos de todas as idades através da arte produzida em qualquer tempo e por qualquer civilização.

2. Fazer arte e ser artista

Os artistas são observadores, mas os observadores não são artistas. Os artistas fazem a partir do nada enquanto que os observadores veem aquilo que já foi feito. O mundo dos artistas é o mundo do tempo presente. O mundo dos observadores de arte é o mundo da arte. Mas o artista pode ocupar o lugar que desejar: o tempo presente ou o mundo da arte.

Estes lugares, como vimos anteriormente, são o lugar da investigação e o lugar o da encomenda, ou seja, do mercado de arte, da terapia, da autoterapia ou do entretenimento.

Face ao contexto atual somos levados a pensar que qualquer um de nós pode fazer arte e ser artistas, quando consideramos que o artista é aquele que faz arte. Mas isto não é totalmente verdade! A Arte é um objetivo e nunca um adjetivo para certificar a qualidade de certos produtos. Deste modo os artistas têm duas opções: ou o seu objetivo é fazer arte, isso implicará feitura, realização, obra e investimento na perenidade da Vida e do Natureza ou o seu objetivo é ser artista, e isso implicará estar vivo, ser, usufruir e estar presente no sítio certo no lugar certo num processo de investimento na dimensão apocalíptica de si próprio, assim como da Vida e da Natureza.

Quando a opção do artista foi "fazer arte" está-se noutro registo. Um registo que não releva o mercantilismo da arte, mas apenas releva o seu objetivo superior: a atingir a Arte.

3. Mercado de Arte

Atualmente o mundo da arte são muitos mundos da arte. Mas em síntese podemos resumi-lo em dois: o mundo do "fazer arte" e o mundo do mercado da arte. O primeiro está focado em atingir a Arte pela realização de uma forma, o segundo está focado no valor dessa forma, ou seja, o valor da Arte com base num valor estético e num valor económico, tecnicamente separados, mas pragmaticamente cúmplices.

Por isto o valor da arte é um assunto de extrema complexidade (Pereira, 2016).

Sob o ponto de vista económico está sujeito a cotações mais ou menos controladas e a especulações de grupos económicos transversais na sociedade, com um grande número de intervenientes colaboradores, provenientes dos sectores culturais, comerciais e industriais (Hegenbart, 2019).

Sob um ponto de vista estético a situação repete-se debaixo de um rigor seletivo contextualizado numa "qualidade" verificável pelos artistas mostrados nos museus em sintonia com as narrativas da História da Arte, nas referências em dicionários, em enciclopédias ou em artigos e notícias críticas de periódicos da especialidade. Hoje contabiliza-se o número destas referências para determinar o valor económico da obra, ou seja, para ajudar a estabelecer a cotação do artista. É mesmo uma das primeiras indicações a cumprir para os que desejam "ser artistas".

É um mundo complexo que debate o valor da arte sob o ponto de vista estético e sob o ponto de vista económico baseado no sistema da oferta e da procura.

4. Fazer arte é investigação

A opção por "fazer arte" não tem como propósito produzir bens de consumo com o selo de qualidade e garantia da Arte. Pelo contrário, esta opção vai no sentido da investigação direta das matérias, dos instrumentos, das metodologias e da avaliação dos resultados através da sua publicação em exposições individuais ou coletivas, de âmbito regional, nacional ou universal.

O artista é por isso um investigador, um curador e um professor porque dá forma (estética) ao pensamento, porque pesqui-

sa, projeta, experimenta e realiza soluções, porque publica os seus resultados e sobretudo porque ilumina o espírito desbravando e estruturando o tempo futuro.

Será pouco ambicioso que o artista do século XXI continue a ser apenas representante do poder mercantil como foi durante o século XX.

O seu atelier, podendo ser empresa, fábrica, oficina, estúdio tem de ser assumido como um centro de investigação artística porque é aí que a matéria é trabalhada até atingir a forma primordial, aquela que deseja ser Arte.

Na área das artes vemos a investigação em arte avaliada por publicação de artigos, textos, apresentações críticas, analíticas ou ensaística, por realizações de congressos, conferências, debates, mesas redondas ou colóquios. No entanto os centros de investigação artística são onde se inicia a incubação de perspetivas sobre a realidade do meio no tempo presente.

Em consequência da atitude iconoclasta das vanguardas estéticas da primeira metade do século XX, desvalorizadoras dos museus e das academias e em consequência da atitude formalista e maneirista da segunda metade, o atelier como centro de investigação artística tem estado fora dos contextos diretos do mercado.

No século XX abraçaram-se as tertúlias de café em detrimento das academias. Estas foram vistas como sistemas de ensino defeituosos. Mas certamente mais democráticos que os sistemas de conivência elitista em redor de uma mesa de café no centro de Paris ou no centro de Lisboa: em 1925, segundo palavras de José Augusto França, «A Brasileira», um café situado no Chiado, foi transformada no «museu de pintura moderna que Lisboa não tinha» (França, 1974; 111). Que Lisboa não tinha um museu de arte moderna, é verdade, mas continua sem ele!

No século XXI, sem se retornar aos sistemas das academias oitocentistas mas valorizando o acesso de todos ao conhecimento, a atividade artística tem de ser assumida como investigação, primeiro pelas universidades e depois pela implementação de centros de investigação artística privados, de iniciativa individual, porque "fazer Arte" é investigar a Natureza e a Vida, conciliando conhecimento e sensibilidade, e tendo como objetivo perenizar a efemeridade da existência humana.

Referências bibliográficas

Adam, Georgina (2017), *The Dark Side of the Boom, The Excesses of the Art Market in the 21st Century*, Londres: Lund Humphries. ISBN: 978-1-84822-220-5.

Barbudo, Maria Isabel (2009), «Arte Pela Arte (Ars Gratia Artis)» em *E-Dicionário de termos literários.* Consultado em 25 de junho de 2020 em https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/arte-pela-arte-ars-gratia-artis/.

Brian O'Doherty (1999), *Inside the White Cube, the ideology of the Gallery Space*, Londres: University of Californa Press.

Cennini, Cenninno (1988), *El Libro de Arte,* Madrid: Ediciones Akal, SA.

Cusumano, *Katherine* (2018), «A Man Fell Into Anish Kapoor's Black Hole of Art in Portugal» em *Wmagazine*. Consultado em 20 de junho de 2020 em https://www.wmagazine.com/story/man-falls-into-anish-kapoor-black-hole-portugal-museum.

Eco, Humberto (1989), *Obra Aberta*, Lisboa: Difel. ISBN: 972--29-0039-0.

França. José-Augusto (1974), *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Livraria Bertrand

Ghiberti, Lorenzo (1998), *I commentarii*, (Florença, 1378-1455), introdução e coordenação de Lorenzo Bartoli, Giunti, Firenze: Giunti.

Hans Ulrich Obrist (2016), *Formulas for now*, Londres: Thames and Hudson

Hegenbart, Sarah (2019), «Zombie Formalism: or, how Financial Values Pervade the Arts» em *Aestheticsforbirds.* Consultado em 25 de junho de 2020 em https://aestheticsforbirds.com/2019/07/31/zombie-formalism-or-how-financial--values-pervade-the-arts/

Korff-Sausse, Simone (2016), «L'Atelier de l'Artiste» em *Le Carnet PSY,* Editions Cazaubon, nº 199, pp. 23-27, ISSN 1260-5921. Consultado em fevereiro de 2020 em https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2016-5-page-23.htm.

Leher, Jonah (2007), *Como a Arte Antecipa a Ciência*, Alfragide: Lua de papel. ISBN: 978-989-23-0234-8.

Malraux, André (2011), *O Museu Imaginário*, Lisboa: Edições 70. ISBN 9789724416472.

Pereira, José Carlos (2016), *O Valor da Arte*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Robison, Walter (2014), «Flipping and the Rise of Zombie Formalism» em Artspace. Consultado em março de 2020 em https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184.

Salteiro, Ilídio (2011), *A Pintura na relação Artes, Ciências & Humanidades,* 2011. Consultado em junho 2020 em https://drive.google.com/file/d/1WrJV23lCwPzEYm0rdHu5sghZseQFeVrt/view

Salteiro, Ilídio (2019), «Ensinar pintura no tempo da morte da pintura» em International Congress European Contemporary Painting, 2nd Editions, Proceedings Book, coord. Domingos Loureiro, Francisco Laranjo, Sofia Torres, Teresa Almeida, Porto: FBAUP, pp 115-119. ISBN: 978-989-54703-1-0.

Salteiro, Ilídio (2019), «Feira e Fórum de Arte Contemporânea», em *GAB-A, Um Projeto*, Lisboa: FBAUL-CIEBA, pp. 17-21. ISBN: 978-989-8944-16-0.

Saltz, Jerry, (2018), «How to Be an Artist, 33 rules to take you from clueless amateur to generational talent (or at least help you live life a little more creatively» em *Vulture Guides*. Consultado em maio de 2020 em https://www.vulture.com/2018/11/jerry-saltz-how-to-be-an-artist.html

Vieira, Padre António (2013), *História do Futuro*, edição fac-simile de 1718 comemorativa dos 500 anos da Universidade de Coimbra, Coimbra: Edições a Bela e o Monstro.

PAISAGEM E VERTIGEM, COM LARANJAS AZUIS [OU QUANDO UMA LINHA DO HORIZONTE (NÃO) BASTA]

Isabel Sabino

We're at a place called Vertigo (¿dónde está?)
Bono (U2)[1]

Se, na realidade de certas paisagens, houver laranjas azuis, é provável que se abra em vertigem o espaço da representação, pela cor desviante do reconhecível. Mas, mesmo que não sejam azuis as laranjas na paisagem e persista a sua cor natural, também uma visão diversa, por exemplo muito aproximada em *zoom*, pode criar outra ordem de perda de orientação, de escala, forma e superfície, textura e até realidade referida. O modo de perceção faz com que, sem deixarem de ser laranjas, deixem de ser vistas como tal e, na representação, fica instalada a vertigem.

Mas, se o conceito de vertigem está associado à falência de coordenadas implicada pela abertura dos universos da representação simbólica, também há bases elementares que o definem e posicionam em diferentes âmbitos da relação com o mundo. Seja vertigem, pois: *s.f.* sensação de falta de equilíbrio; tontura: delíquio; vágado*; fig.* tentação súbita; desvario; desejo irresistível. Ou ainda: deslumbramento, indisposição, vazio.

1 Canção *Vertigo*, do álbum dos U2 *How to desmantle and atomic bomb*, 2004.

Introdução

Frequentemente, basta apenas uma linha horizontal para desenhar uma paisagem.

Por cima dessa linha fica, assim, logo definido um espaço, provavelmente céu. E por baixo será terra ou mar. A linha é o horizonte, o limite do que o olhar alcança, nela se comprimindo em abismo o lugar do espectador, daquele que vê.

De facto, a paisagem, vista ou *vedutta,* define-se principalmente pelo que o olhar abrange. Por isso é muito marcada pela condição mais habitual da visão natural humana: vê-se, principalmente, acordado, de pé ou sentado, isto é, consciente e numa posição mais habitualmente ereta, o que pressupõe feixes visuais horizontais ou suavemente oblíquos, mais raramente verticais.

Mas, embora seja essa a primeira ideia que ocorre quando se pensa em paisagem, o sentido de tal noção está longe de se esgotar assim. E as pinturas moderna e contemporânea têm proposto uma imensa abertura e diversidade de entendimento desse conceito. Aí podemos constatar como se revelam e cruzam pontos de vista múltiplos e, com aqueles, linhas de fuga, do horizonte, perspetivas e até diferentes tempos e dispositivos de *veduttas* afirmam a paisagem como uma das tipologias mais abertas e expressivas, senão mesmo efetivo laboratório do pensamento e do espaço pictórico atuais.

É, possível, mais concretamente na pintura portuguesa contemporânea de paisagem (ou com qualidades que possam assim identificar-se), discernir casos de tal diversidade de pesquisa e proposta sensível e conceptual. Num questionamento mais preciso, trata-se aqui de indagar, em artistas vivos[2] desses contextos, o equacionamento de espacialidades pictóricas que articulam a mobilidade e a vertigem, prescindindo menos, ou mais, da tal linha do horizonte, na procura da instabilidade do olhar. Reflexão em curso, esboça um momento na pesquisa associada à produção de paisagens do estranhamento do real, do irreal ou, talvez, da utopia.

2 Uma nota de gratidão aos artistas que permitiram a reprodução neste texto de imagens de seu trabalho, nomeadamente Ana Mata, Manuel Caeiro, Manuel Vilarinho, Pedro Calapez, Rafaela Nunes e Teresa Magalhães.

1. Fios de prumo e linhas de água

Para muitos artistas, o importante parece ser mesmo o contrário disso, ou seja, o espaço pictórico colabora frequentemente numa percetível procura de estabilidade. As dinâmicas mais identificáveis são expressas nas verticais e horizontais de que o corpo humano necessita. É normal, pois são consequentes da gravidade (e da experiência nela) certas noções básicas de sobrevivência que armadilham desde logo um sistema natural de coordenadas, que não apenas assume como mais fiáveis as linhas e formas horizontais e verticais, como nos faz pressupor ameaças nas oblíquas, desvios à normalidade imposta pelo sentido de equilíbrio, queda possível: "One of the most elementary manifestations of our sense of order is our sense of balance, which tells us what is up and what is down in relation to gravitation and therefore to our perceived environment."[3]

Todo o corpo colabora, assim, numa espécie de fio de prumo interiorizado que possuímos e partilhamos com outras espécies animais, que nos faz, por exemplo, determo-nos na beira de um precipício ou sentir desconforto ao pisar chão transparente. No nosso caso, além da disparidade retiniana decorrente da visão binocular (dois olhos e retinas, duas fontes de perceção da informação visual), há um sistema de convergência em que não é apenas a visão que nos informa das ameaças à estabilidade e ao equilíbrio e consequente integridade física. Se é certo que os olhos, ao fazerem convergir as imagens na retina e córtex visual, formam uma triangulação dos objetos visíveis com estabelecimento de coordenadas para localizá-los e nos situar relativamente a eles, também o ouvido interno funciona como uma espécie de balança que fornece dados essenciais no jogo de compreensão da direção e orientação associadas à gravidade. Basta inclinar a cabeça e tudo pode parecer oscilar, graças às leis da constância.

Inúmeros autores (além de Gombrich atrás citado) constituem o campo teórico fundamental que estuda dinâmicas espaciais em arte, nomeadamente na teoria da composição visual e

3 GOMBRICH, Ernst [1979]. *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*. Oxford: Phaidon, 1984, p. 1. O autor parte desse princípio elementar para explanar profunda e amplamente toda uma teoria do sentido de ordem subjacente à criação e desenvolvimento de padrões com expressão particularmente desenvolvida nas artes visuais e, especialmente, nas decorativas, mas não só.

na sua componente dedicada à perceção e à psicologia da forma, usando exemplos oriundos de obras pictóricas e similares. Mecanismo do olho, princípios da constância visual, questões da terceira dimensão e da sua simulação, do movimento e ilusões, orientação e desorientação, estrutura, forma e fundo, etc., são tópicos recorrentes em pesquisas como as de, entre outros[4], Arnheim, Palmer, Rock ou Solso, podendo destacar-se Marcoli que, sob a designação campo, adensa exaustivamente aspetos das estruturas formais comuns a arquitetura, design e artes plásticas, e Bouleau, muito atento a aspetos construtivos do campo geométrico implícito em casos de pintura até ao modernismo.

Aliás, na história da pintura, dos seus modos de fazer e da teoria daí resultante, extensiva a outros tipos de imagem visual, há um enorme espaço conferido ao estudo dos sistemas de ordenação. Isto acontece porque, em qualquer situação, está sempre em jogo um pressuposto que projeta na imagem um duplo de nós mesmos e das suas competências e limitações, antropomorfizando as convenções do espaço que a imagem (pictórica ou outra) representa, com maior parecença ou grau de abstração. No sistema patente nesse jogo, o equilíbrio ou estabilidade do corpo dialoga com a sugestão de dinâmicas que ampliam o potencial corporal e a sua morfologia no espaço, ligando aspetos físicos do complexo ósseo-muscular à extensão percetiva (visão, audição, voz, tato, etc.) e à relação com a realidade. O tato e o sabor confinam ainda esse corpo a uma relação de grande proximidade percetiva, enquanto a vista, o som e o olfato estendem esse espaço, com primazia natural da visão. Por muito que a cabeça queira, o corpo comanda.

Portanto, as verticais e horizontais são linhas implícitas de maior fiabilidade na relação com o meio ambiente. No que depende da extensão percetiva mais ambiciosa (por ser a que chega mais longe), isto é, a vista, nas *veduttas* também é, sobretudo, o corpo que comanda. Frequentemente, associam-se de imediato elementos da realidade reconhecíveis ou invocáveis, novamente com maior ou menor grau de abstração da forma e do seu significado, da relação última com o corpo ou com o que, de algum modo, vem por arrastamento simbólico. Linhas que definem lençóis de água, mares e lagos, planícies desérticas, tornam-se o limite que estabelece em pintura e representações pictóricas o

4 De Arnheim, Rock, Marcoli, Bouleau, Massironi, Munari, Saumarez, etc., são indicadas no fim do texto fontes de referência complementar.

chão figurado de palcos ilusórios, dependendo do que neles se apresenta a frequente confusão do género da paisagem com a natureza morta convencional, eventualmente então expandindo-se o tampo da mesa implícita. A linha horizontal, também aí e quase sempre, remete para o plano horizontal. E é logo chão, terra ou mesa, mar, água ou outro líquido – lugares que se pisam, ou em que flutua, nada ou navega, lugares passíveis de alguma forma de sobrevivência e associados a factos ou simbolismos diversos.

Logo, ancestrais convenções da representação da profundidade estão, há muito, interiorizadas no pressuposto de base que, ao posicionar um espectador em frente de um quadro, instaura nessa superfície um possível ecrã, seja este uma tela, uma folha de papel ou uma simulação projetada (o que vale para formulações em diferentes disciplinas). No espaço real, na superfície plana ou no abismo dos ecrãs, persistem como categorias fundamentais os em cima e em baixo, esquerda e direita, horizontal, vertical ou oblíquo.

Diversos artistas podem aqui exemplificar tal formulação mais habitual – o sistema de coordenadas cartesianas implícito no espaço pictórico, – cada um em abordagens a seu modo e propondo linhas diversas de indagação e relação com a natureza.

Figura 1. Grupo Puzzle, 1981. *O mundo às avessas.*
Acrílicos s/tela, 100x120 cm (Coleção privada).

Por exemplo, a pintura de **Grupo Puzzle**[5] reproduzida na figura 1 refere a subversão da condição natural da orientação relativa à gravidade para estabelecer uma metáfora aberta que implica o lugar do observador e uma visão do mundo que questiona aquele. A inversão do "em cima" e "em baixo", no seu caso, coloca em dúvida esse mundo, sendo os artistas, ali retratados nessa relação de estranheza, o que se afigura mais certo. A possível inquietação advém, aqui, da figuração reconhecível na representação, mais do que da estrutura implícita de campo.

Também em visões que referem a relação com a realidade visível, em pinturas e desenhos de **Domingos Rego** (1965), **Domingos Loureiro** (1977), **Rui Pedro Jorge** (1987) e **Francisco Timóteo** (1998), parece, na maioria das vezes, preponderar um espaço em que ao espectador se pede uma posição imóvel, uma vista de frente, como perante um palco à italiana. Loureiro planifica e frontaliza, numa elegância muito gráfica, a representação de planos cromáticos de folhagens, por vezes em superfícies de gesto texturado, que se tornam vestígios de uma natureza tornada impossível, artificial. Rego sugere condições para que não se desvirtue o rigor e ordem das coisas pintadas e do mundo sensível que a deambulação pelo espaço natural, principalmente, oferece, e a fotografia ajuda a registar. Jorge refere a banalidade da coexistência de elementos naturais em lugares semiurbanos, cuja topologia se mantém, apesar de tudo, ordenada segundo hierarquias de sobreposição, interposição de objetos e formas, alteração de escalas e planos de cor. E Timóteo, por sua vez, trabalha nas suas paisagens o contraste de escala que afirma a pequenez humana, sobretudo através da perspetiva atmosférica e da cor que acentuam a distância, a sugestão do infinito e o estranhamento associado ao sentimento de sublime.

Contudo, a sobreposição de formas, sejam estas opacas ou transparentes, rapidamente provocando a perceção do que está também mais próximo e afastado, também implica um outro jogo, por vezes estonteante, com a ocultação e revelação do que calha ou convém – dispositivos visíveis em trabalhos de **Paulo Brighenti** (1968)

5 O Grupo Puzzle é criado em 1975, sendo constituído por 9 artistas portugueses nortenhos: Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, Dario Alves, Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo, Pedro Rocha e Fernando Pinto Coelho. Tem produção dupla em pintura e ações performativas desde a sua primeira aparição pública em janeiro de 1976 no Jantar/intervenção na Galeria Dois, no Porto, e realiza diversas obras e ações até o coletivo se desfazer entre 1980 e 81.

e **Alexandre Conefrey** (1961). No primeiro, surgem recentemente, além de paisagens de natureza mais previsível, formas de mandalas que recordam sistemas ocultos de ordem universal, tantas vezes explorados de modo simbólico em artes decorativas: anunciam a vertigem do simbólico. E, no segundo, pressupõem-se frequentemente corpos fora de cena, recordando um pouco as paisagens desertas de habitantes de João Hogan, entre a placidez e o inquietante.

Há um debate entre fenomenologias (do espaço real, da fisicalidade deste e do poder expressivo dos meios de representação, do écran real ou figurado na imagem gráfica ou pictórica), em obras de **Manuel San Payo** (1958), **Margarida Lagarto** (1954), **João Queiroz** (1957), **João Paulo Queiroz** (1966) e **Pedro Vaz** (1977).

San Payo procede a um registo diário em cadernos e *tablets*, da sua relação direta com o que o circunda, natureza e espaços habitados, interiorizando diversamente noutras obras de estúdio procuras de formas mais ou menos decorrentes dessa relação. Em Lagarto, uma série regista sombras num muro através de fotos, desenhos e filmes, em que o importante "não são as árvores, nem o muro, mas maioritariamente as sombras projectadas (...) o desaparecimento, o vazio (...) uma ausência (...) a impermanência (...) um quotidiano sublime".[6]

João Paulo vive ciclicamente a experiência da pintura ao ar livre numa paisagem determinada, onde, algo como num ritual de dedicação, acompanha o passar das horas cruzando a representação direta com a mediação também num *tablet.* E, sobre João Queiroz, já em tempos Delfim Sardo referiu uma espécie de "écran no peito"[7] subjacente ao exercício permanente de experimentação em pintura; no olhar háptico, corporiza paisagens que se afastam das referências naturais, num "estranhamento paisagístico" que funde imagens de écrans televisivos, fílmicos e outros com ecos da memória e invenção permanente, especialmente da própria pintura. Em Vaz, as panorâmicas amplas de montes, vales e árvores, sob subtil degradação cromática, invocam sobretudo uma visão mediatizada por dispositivos fotográficos e digitais, colocando, quer o olhar do artista, quer o do espectador com ele conivente, num posicionamento de distância, porventura mítica, da memória, do devaneio ou do onírico.

6 OLIVEIRA, Filipa e COSTA CABRAL, Manuel. *Margarida Lagarto. Das Sombras do Verão, do Dia e da Noite*. Lisboa: Documenta Sistema Solar, 2017, p. 7-8.

7 SARDO, Delfim. "Estranhar". Em Queiroz, João. *Silvæ*. Lisboa: Culturgest, 2010, p. 28.

A oscilação entre as tendências naturalista e fantástica verifica-se no denso negro do carvão de desenhos de **Filipe Romão** (1981) e, opostamente, nas paisagens intensamente coloridas de lugares nenhuns, ou nenhures, como prefere a própria artista **Rafaela Nunes** (1991). Em ambos os casos, há um estranhamento inquietante que advém de naturezas quase possíveis, vagamente ameaçadoras ou tóxicas, mesmo que mantendo um sistema aparente de coordenadas associadas à estabilidade. Em obras recentes, Rafaela associa a pintura a uma dimensão performativa/ participativa, facultando elementos da representação paisagística através de recortes de pinturas, que, assim, se tornam objetos que o público pode compor no espaço, criando uma nova paisagem; da mesa para a parede, as formas recortadas ficam abertas a muitas relações de posição, distância, etc.

Figura 2. Rafaela Nunes, 2021. *Victory Garden.*
Acrílicos s/papel, dimensões variáveis

Também para além da realidade se desvela o sentido operático de diversas paisagens pintadas por **Rosa Carvalho** (1952), cuja dinâmica espacial recorda a abertura barroca e uma certa vertigem muito insistente então, especialmente no aproveitamento da razão da diminuição de tamanho, acentuação da perspetiva e profundidade, contrastes de escala, escorços de formas e figuras, infração dos limites do quadro, vaporização de formas atmosféricas, sombras, claro escuro e cor: um olhar que procura a mobilidade.

A sugestão da profundidade é, de resto, uma das metas classicamente fundamentais da pintura, em efeitos conseguidos à custa de sobreposições, feixes de linhas, escala e razão da diminuição, perspetiva atmosférica e cromática, etc. E o mesmo acontece com a mobilidade que instabiliza a representação.

Figuras 3. Pedro Calapez. Em cima: *Horizonte baixo*, 2012. Acrílico s/ contraplacado, 124,5x11.12cm

Em baixo: *Clausura*, 202. Instalação com estruturas metálicas, 4 telas pintadas a acrílicos e 2 superfícies espelhadas, cada peça destas com 215x125 cm. Dimensão total: 250x430x270cm.

Em formulações mais abstratas de **Pedro Chorão** (1945) e **Pedro Calapez** (1953), a percetível arquitetura cartesiana do espaço maleabiliza-se sensivelmente, mantendo continuidade e unidade plástica no exercício permanente da pintura. Afirmando mais o plano do que a profundidade, Chorão enfatiza o potencial da síntese da cor na expressão alusiva a lugares possíveis. Sob inquieta procura plástica, Calapez sugere arquiteturas cuja gravidade persiste, mas que sugerem espaços impossíveis e por vezes alucinatórios através de estratificações de tintas espessas ou transparentes e fusões simuladas de planos; em trabalhos recentes no Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva, explora maior instabilidade da visão do espaço através de espelhos deformados, surgindo então formas

mais fluídas e dinâmicas nos reflexos que deterioram a geometria implícita, induzindo vertigem na imersão do espectador no espaço fechado, entre a metáfora da condição da vida recente e possíveis alusões cinematográficas.

São presentes geometrias em diversos outros casos, tais como: **Cruz Filipe** (1934) com interesses numa imagem extrapictórica e no surreal da representação figurativa, **Victor Costa** (1944) em depurados jogos de planos, **Gil Heitor Cortesão** (1967), focado no desdobramento de espaços interiores e exteriores que pinta sobre vidro, processo que lhe permite inverter no resultado final a tradicional performatividade pictural, e ainda **Ana Pais Oliveira** (1982) em elegantes composições de sugestões de arquiteturas. Nestes casos, apesar de formas geométricas e cor criarem unidade e coerência do espaço, este é seccionado sob releituras que, depois do cubismo, assumem a fragmentação do olhar e a recomposição desses fragmentos.

Há então espaços dentro de espaços, pinturas dentro de pinturas, jogos possíveis de espelhos, uma outra ordem de vertigem dada por linhas que simulam feixes de perspetiva concorrentes para um ou mais pontos de fuga; há planos induzindo facilmente o olhar, mais ou menos consciente, a perceber a mobilidade e distância de formas entre si, num *zoom* simulado que distingue e funde o mais perto do mais longe.

As manchas, ora de perfis bem recortados ora difusas, obedecem aos mesmos princípios, quando a sua geometria é evidente. Esta surge, outras vezes, como uma "não-geometria", ou seja, mais camuflada, desarticulada ou complexa, o que facilita menos a ordenação do espaço. Mas, mesmo perante formas e estruturas espaciais mais orgânicas, há tendência na pintura abstrata para serem mais identificáveis e recorrentes as dinâmicas que corroboram a mais comum necessidade de estabilidade que, afinal, caracteriza a condição humana.

2. De olhos e mãos que tateiam a pássaros e máquinas: a imensa vertigem do olhar

Também é próprio do ser humano fazer por ultrapassar as limitações da vida natural no espaço em gravidade. E os artistas questionam-nas certamente, nem sempre de modo racional. Aliás, a intuição procura, tanto como o trabalho consciente, soluções aptas

a revelar também outra faceta da própria vida "natural", a que afirma o corpo humano numa mobilidade que a história tem declarado crescente, e que constata que ele mesmo, corpo, não só não é apenas olhos como, internamente, está em mutação constante, na trilogia espaço-movimento-tempo.

A realidade é, de diversas formas, táctil, e a sua experiência pode traduzir de modos visíveis o que, à partida, não o é, em conversões tão sensíveis como brutais. A uma escala própria de confronto, as mãos tateiam formas e texturas, graus de humidade, aderência ou temperatura e, a uma escala maior, o corpo vive experiências segundo gestos mais amplos ou imersivos, ou perde-se mesmo. Nessa altura, o jogo do real é outro.

Figura 4. Marta Soares, 2018. *Untitled XI*.
Técnica mista s/ tela, 300x225cm.

Para o jovem artista **Tiago Santos** (1996), o visível de paisagens percecionadas, interiores e objetos, ganha sobretudo espessura semântica no trabalho aturado de reelaboração gráfica e pictórica assente na acumulação de estratos de carvão e tinta, de gestos que, por vezes, lesionam o suporte, colocando a paisagem revelada em estado de ferida e sutura, em relação de proximidade com a pele que parece desejar ofuscar o resto. Em **João Jacinto** (1966) e **Marta Soares** (1973) a tactilidade do olhar continua a dos dedos, mãos e corpo, invocando um relacionamento físico erótico e violento com a superfície, em Soares algo uterino, pois vai arrancando ao mundo "peles" que geram pintura, em Jacinto quase antropofágico, apto a ser devorado e, desse modo, sugerir a eliminação da distância que separa o criador da criação.

Do olho único à multiplicação simultânea de pontos de captação, do conhecimento advindo da observação de outras espécies de seres vivos à imaginação da ficção e da ciência, também é próprio do humano querer mais, cada vez mais: por exemplo, ver como os pássaros em voo, como os seres que vêm no escuro ou os insetos que distinguem raios invisíveis da luz branca, como as máquinas que leem as formas pela temperatura dos corpos, ou que viajam dentro de vísceras, micro-organismos e ADN, ou ainda na incomensurável escala do cosmos.

Quando a escuridão, simplesmente, desfaz a fiabilidade da realidade, alimentada pela perda de coordenadas visíveis e pela substituição destas por outras fontes da perceção (movimentos tácteis, audição, etc.), isso abre caminho à imaginação, tal como diz Bono, na letra da canção citada na epígrafe:

> Lights go down, it's dark
> The jungle is your head, can't rule your heart
> A feeling's so much stronger than a thought
> Your eyes are wide and though your soul, it can't be bought
> Your mind can wander

Ora, se ver no escuro, como certos animais e organismos, é uma fantasia antiga dos seres humanos, que, atualmente a tecnologia vai colmatando diversamente com grande potencial para as artes multimédia, também se deteta, igualmente, um eixo na pintura portuguesa de paisagem que trabalha a redução lumínica, induzindo vertigem e a sua compensação, por exemplo em trabalhos de **Duarte Burnay** (1997). Para este artista, como para outros no plano internacional como por Eduardo Berliner ou Justin Mortimer, também "The night is full of holes" (novamente na canção de Bono).

Quando vê pior ou melhor, o observador que o artista também é raramente está imóvel e, dificilmente, algo percebido ou visto acontece num único momento, o que significa que o ponto de vista poucas vezes é um só, pois a viagem do olhar não tem direção única. Portanto, se o olhar é móvel, também o espaço visto implica fluidez, do mesmo modo que o tempo se abre, diversifica e amplia.

Tudo isso instabiliza a perceção e a representação, integrando cada vez mais o que é, à partida incerto, desconcertante, vertiginoso.

Assim, a já referida experiência da gravidade associa a vertigem na orientação do campo a dinâmicas do equilíbrio, da simetria, da geometria implícita ou explícita. E, frequentemente, é ela que dá azo a sucessivas regras e sistemas tendentes a estabilizar o

incerto, ordenar, repetir e prever situações fiáveis de equilíbrio, proporção e harmonia.

A desorientação e a vertigem resultam da tensão de formas, como a quebra de estabilidade que uma simples oblíqua sugere, ou do movimento aparente de formas incompletas, de formas à partida mais dinâmicas que outras (num polo o retângulo e o quadrado, noutro os círculos ou tondos ou ainda outras figuras menos elementares), de perspetivas muito acentuadas que sugerem deformações do campo de visão, movimentos exacerbados implícitos ou explícitos, enquadramentos inábeis, tortos ou distorcidos como lentes que novamente deformam a visão, séries cromáticas em sequências tonais ou de claro-escuro, etc.

Tudo isso invoca diferentes "realidades" com que vida e arte nos confrontam e que o olhar pictórico aprecia, seja pelo tipo de vista que propiciam, seja por iconografias que expandem os sentidos das *veduttas*: por exemplo lugares altos como montanhas e desfiladeiros, prédios altos ou torres, viagens de avião ou hipotéticas naves espaciais, abismos de mares profundos, grutas e minas, viagens ao centro da terra ou, simplesmente, o que não tem limites visíveis e tanto se estende ao infinito como ao inidentificável, a escuridão tanto como a luz ofuscante. O olhar viaja em real *travelling* e em "voo de pássaro", em *plongé* e *contreplongé* (picado e contrapicado), funciona como uma lente teleobjetiva que faz *zoom*, amplia o campo como uma grande angular ou aproxima-se como uma macro, profana interiores da matéria através da microvisão, raios X, etc.

Figura 5. Ana Mata, 2011. *Sem título.*
Acrílico s/ tela, 190x145 cm.

Em suma, o olhar presente na ideia de paisagem transforma-se muito para além das suas limitações naturais e, com ele, a paisagem é outra e seguramente vertiginosa.

Segundo perspetivas em *plongé*, **Ana Mata** (1980) pinta com meticulosas velaturas e pinceladas sucessivas lugares familiares nos quais se autorretrata em situações de suspensão algo mística, **Manuel Gantes** (1967) oferece vistas francamente aéreas de paisagens e **Ilídio Salteiro** (1953) representa montes, rios e pontes, vagamente surreais (por vezes chiriquianos), irregularmente vistos de cima numa perspetiva maleável em *vol d'oiseau*.

Hugo Canoilas (1977), recentemente em Serralves, articula perspetivas opostas do chão e teto, desencadeando contrapontos do olhar para baixo e para cima, referindo a imersão no oscilante abismo do mundo submarino das medusas. A vertigem induzida pelo sentido mimético da pintura é igualmente muito explorada em obras de **Rui Macedo** (1975) e **Martinho Costa** (1977), este último colocando ênfase na realidade plástica para desfazer os equívocos desestabilizadores da ilusão. No caso de Macedo, são assumidos quer os dispositivos de *trompe l'oiel* e *mise en abîme* em organizações complexas da articulação de espaços múltiplos, visando conscientemente desestabilizar e confundir o olhar, não interessa se de pássaros, ou pessoas.

Figura 6. Manuel Caeiro, 2010. *Trompe l'oiel I, II e III*, em curso no estúdio. Acrílicos s/tela, 180x180 cm.

As próprias formas geométricas facilitam a construção da perspetiva indispensável nas ilusões percetivas; e a *op-art* fez desse conhecimento grande parte do seu programa em pintura. Eduardo Nery e Artur Rosa perceberam isso, bem como **António Quadros Ferreira** (1950) nas suas pesquisas de paisagens rítmicas abstratas, e, numa herança de ecos neoconcretistas, **Manuel Caeiro** (1975)

desmultiplica planos geométricos que constroem paisagens, no seu caso sob tensões e dinâmicas que acentuam o movimento das formas e que, por vezes, criam situações abissais. Em obras mais abstratas de **Rui Neiva** (1974), gestos circulares e retilíneos fazem dialogar no plano sugestões por vezes vorticistas de espaços com grande movimento, através de técnicas pictóricas com meios que geometrizam a ação.

Manuel Vilarinho (1953) produz espaços mistos, fracionados, é certo, numa tradição pós-cubista parcialmente geométrica e orgânica, em que as dinâmicas cartesianas são quebradas por visões subitamente anunciadoras de perspetivas distorcidas, olhares e movimentos enviesados e oníricos, entre o pós-expressionismo e o surrealismo; situações híbridas, meio paisagens meio naturezas-mortas, sugerem deambulações diversas, como se por espaços de filmes de Robert Wiene, Jean Cocteau e Alfred Hitchcock[8], ou, simplesmente, como se houvesse vento que levanta tudo no ar e abre espaços de passagem.

Figura 7. Manuel Vilarinho, 2011.
Paisagem com palavras de Keats
Acrílico sobre tela, 100x80 cm.
Col. Museu de Aveiro / Santa Joana

8 Robert Wiene, filme *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari), de 1919; Jean Cocteau, *Le Sang d'un Poète* (O Sangue de um poeta), 1932; Alfred Hitchcock, Sp*ellbound* (A Casa Encantada) 1945 (neste caso, a cena do sonho, sob cenografia da Salvador Dali).

Em **Maria Capelo** (1970) e **Ricardo Angélico** (1973) há paisagens em que também se anuncia vertigem, no segundo caso como em Vilarinho pela maleabilização do espaço, no primeiro pela relação transtextual (pois a literatura e o cinema são fontes de diálogo narrativo, plástico e poético) que abre o campo específico da pintura, sustentando uma visão melancólica da natureza em perda. **Rui Serra** (1970), por sua vez, tem dedicado atenção racional a efeitos que sugerem afastamento da imagem da realidade e do tempo real, por exemplo em imagens do espaço sideral, infinito e intangível. Em séries de trabalhos patentes no Museu de Arte Contemporânea de Elvas, sobreposições de tramas gráficas e outros filtros padronizados criam efeitos de *moiré* que instabilizam e desumanizam o olhar e apagam a presença humana, tornada vulneravelmente dispensável por ações mecânicas cada vez mais abundantes num mundo cósmico mediado por dispositivos tecnológicos.

Quanto a **Pedro Saraiva** (1952), os seus gabinetes ocupados ou subentendidos são habitados por indícios e vestígios que induzem leituras descontínuas e possibilidades em aberto, ali tanto podendo distinguir-se um objeto num pedaço de terra, algo como um reflexo difuso num vidro pintado sobre uma pequena tela, uma fotografia antiga de alguém ou uma paisagem mais ou menos distante, instigando o desvendar do mistério ali proposto. No seu caso, é pelo lado tangível dos objetos, mas também por esse enigma narrativo, que o seu trabalho nos perturba, quando materializa obras gráficas e pictóricas que remetem para arqueologias individuais de personagens ficcionais, entre a melancolia do espaço fechado, a natureza que nele não cabe, identidades sobrepostas e oblíquas e, finalmente, a memória, fonte de ambiguidades e possíveis traições.

3. Na mira de laranjas azuis

O estranhamento da paisagem por via da indução da vertigem opera, pois, desde a perceção à narrativa.

Essa sabedoria já está patente em pinturas de igrejas e palácios, por exemplo na *Glorificação de Santo Inácio* por Andrea Pozzo ou outros tetos dessa igreja do santo em Roma (de 1685 em diante). Aliás, não por acaso, tal obra, de exímio sentido ilusionista, é do mesmo pintor que também escreve um tratado teórico sobre perspetiva na arquitetura e artes plásticas, *Perspectiva Pictorum et*

Architectorum, publicado em duas partes entre 1693 e 1700. Tal como outros seus contemporâneos, ele sabe, pois, muito bem, o que fazer para armadilhar os visitantes daquele espaço ilusionista numa sedução de facto estonteante.

E é isso, de resto, o visado então: submergir e fragilizar a condição humana e valorizar a glória e poder divinos. Assim se criam ilusões operaticamente orquestradas que ligam pintura, escultura, arquitetura e objetos, bem como anamorfoses e outras explorações de perspetivas aberrantes, e assim se introduz uma relação vertiginosa com o espaço pictórico marcada pela perda de coordenadas, por dinâmicas curvilíneas, pelo vórtice e pelo abismo. A consciência dos limites da Terra e do espaço infinito acentuam esse jogo de "profundidade, encadeamento de planos, ilusionismo",[9] que no romantismo se maleabiliza mais, fragilizando o lugar do humano. De diferentes modos, é essa constatação da instabilidade e entropia que voltamos a encontrar nos espaços pictóricos alucinados do expressionismo, também patentes no cinema primitivo (atrás mencionado um filme exemplar de Wiene) mas também em pintura de Kandinsky, Miró e Pollock, diversamente na já referida *op-art* ou, mais recentemente, em instalações de James Turrell e objetos de Anish Kapoor.

Podem ser explorados limites e conflitos da perceção, inclusive quando oriundos de sistemas diferentes, ou dando informações desfasadas ou contraditórias. Estudos sobre a ilusão, a miragem (espelhismo), a alucinação, permitem aprofundamentos em obras possíveis, por exemplo indagando casos de ilusões percetivas de Ponzo[10], de Poggendorf[11]e de Müller-Lyer,[12] de Aubert. [13]

9 BOULEAU, Charles. *La géométrie secrète des peintres*. Paris: Le Seuil, 1963, p. 171.

10 O mesmo tamanho em diferentes fundos sugere discrepâncias de escala.

11 Equívocos de direção com oblíquas secantes a linhas horizontais, por exemplo.

12 Segmentos idênticos com formas diferentes de seta nas pontas parece diferentes.

13 Falha no mecanismo de constância quando a cabeça se inclina e os sinais vestibulares contradizem o que os olhos veem, segundo ROCK, Irvin. *La percepción*. Barcelona: Prensa Científica/Editorial Labor, 1985, p. 206.

Perante sequências espaciais de formas e cores que implicam a extensão da perceção no tempo, traz vantagens perscrutar ainda a presença de pós-imagens ou imagens persistentes, já que influem, do ponto de vista percetivo e narrativo, no que vem depois. A narrativa das formas articula uma génese abstrata que traduz dinâmicas do corpo com a relação com a vida, adensando-se quando, referencialmente, a realidade carrega outros significados — por isso, o que perturba Scotie quando sobe a lugares altos, vem a ser agudizado criticamente pela dupla aparição de Madeleine/Judy (no filme *Vertigo/A mulher que viveu duas vezes*, de Alfred Hitchcock, 1958).

E as implicações simbólicas proliferam.

Assim, em pintura, imagens de realidades do que entendemos por paisagem podem ser mais ou menos óbvias, investigando na visualidade a vertigem de que fala todos os dias a nossa experiência no espaço e no tempo, nas histórias pessoais, na vida que passa, nos destinos possíveis do mundo.

Figura 8. Francisco Laranjo, 2007.
Melodia discordante.
Óleo s/tela, 130x130 cm.

Por vezes, espacialidades diversas do que a natureza mais evidente dá a ver revelam-se em pintura sob formulações complexas, múltiplas, curvadas ou dobradas sobre si mesmas. É fascinante verificar como, em muitos casos, são propostos mundos distintos que distanciam realidades naturais, abstratas e da imaginação, cada um deles sugerindo formas de vertigem.

Guilherme Parente (1940), na simplicidade poética de inúmeras imagens pictóricas de iconografias reconhecíveis neste nosso planeta, paisagens plausíveis não de locais mas de situações por vezes de espaços imponderáveis, também conversa com extra-terrestres[14], sinal de que os mares visíveis não bastam. **Francisco Laranjo** (1955) em subtis dimensões algo espirituais da abstração, parece pensar estados da matéria entre o sólido, o líquido e o gaso-so, ritmos musicais, locais sem coordenadas possíveis.

Figura 9. Teresa Magalhães, 1979. *Ribatejo (Série Gestos da cor - Sinais da terra).* Técnica mista s/tela, 130x160 cm. Coleção CAM - Fundação Calouste Gulbenkian. Fotografia de Mário de Oliveira.

Cabrita Reis (1956) na voracidade do gesto criador e na vertigem em si da vida metaforizada no corpo da própria tinta, **Jorge Martins** (1940) e **Teresa Magalhães** (1944) propondo atenção a ambiguidades entre espaços e acentuando vórtices da matéria e da luz, são ainda artistas que continuam a inventar muito livremente a paisagem em pintura que, afinal, talvez seja possível descobrir, tanto como no tempo de Humboldt.

14 Texto seu apresentado na exposição do Grupo 5+1, que o artista integrou, em 1976.

Finissage

Terminando na primeira pessoa, pela parte que me toca, como ser humano, pintora e investigadora em arte, procuro algo daquilo a que Hergé, ou alguém na continuação das suas propostas,[15] colocou sob a égide de laranjas azuis.

Pela voz singular da pintura, mesmo que apareçam como reais, é provável que frutos assim utópicos e inexistentes na realidade pouco resolvam problemas profundos da humanidade como o professor Tornesol desejava nessa história. Certamente que muito disso atravessa as paredes do estúdio, ali ecoando o contraste entre a beleza da vida e do mundo, a sua placidez fugaz e as ameaças presentes na paisagem terrestre. Sob inquietação filtrada (não estou certa se *unheimlich*), sustento uma pesquisa sob interesses definidos que tem assumido perfis mistos, com uma parte institucional associada a contextos académicos. Outra parte, mais pessoal, tece intimamente o trabalho de criação artística com escrita paralela, como aqui acontece, ambas dimensões de indagação e reflexão que, não se explicando mutuamente, têm vindo a revelar-se, cada vez mais, complementares, num processo criativo de décadas e no claro-escuro da sombra conveniente, com momentos visíveis.

Nos últimos dois anos, para todos marcados pela pandemia, esse trabalho mais pessoal é revelado no projeto artístico *Os álbuns de Ana*,[16] e em quatro textos, dois dos quais já publicados.[17]

Uma perspetiva diversa da prospeção concretizada naqueles álbuns e na instalação, então com papeis pintados e objetos, corporiza-se muito recentemente,[18] com qualidades mais abstratas e experimentalistas, sobre pequenas telas circulares (tondos). Trata-se de um formato com maior propensão para a mobilidade, patente na orientação maleável, particularmente decisiva na exposição, quando o poder de convocação centrípeta se debate na relação com verticais e horizontais que os fragmentos de textos inscritos parecem demandar.

15 Filme *Tintin et le Mystère des Oranges Bleues*, de Hergé e Phillippe Condroyer (1964).

16 Instalação mostrada em abril de 2021 na exposição Azul, na biblioteca da FCT da Universidade Nova, com Guilherme Parente.

17 Publicados: *Havia um pessegueiro na ilha* (2020); *Roendo uma laranja na falésia* (2021). Por publicar: *Azul como uma laranja* (2020); *Azul – quando os lugares menos importam* (2021).

18 Exposição *sobreTela* (Galeria Diferença, Lisboa, 2 a 27 novembro de 2021).

Falando aqui e agora, mas com diferentes tempos presentes, é uma série com a Terra como epicentro. E desmultiplica horizontes. Um único não chega, em pintura.

Figura 10. Isabel Sabino, 2021.
A direito não se vai longe.
Técnica mista s/tela, 40x40 cm.

A série a que pertence este trabalho traz, entretanto, outra perspetiva possível da indagação sobre a vertigem. Embora as leis da gravidade sejam forçadas pelas formas visuais e espaço da pintura em si, a introdução de palavras[19] reforça a tensão entre a plasticidade e certo sentido cartesiano exigido pelo texto. E, no limite ainda, está presente em todo o processo criativo e de investigação desde o início a vertigem da dupla prática que articula pintura e escrita, modos de pensar questionando-se mutuamente.

Tirando partido dessa experiência, posso, depois da sua *finissage* e concluído este texto, regressar ao estúdio, onde certa utopia espreita, eventualmente sob a forma de paisagens com a vertigem das laranjas azuis, ou algo assim, mais ou menos irreal.

19 Frases de *O Principezinho*, de Saint-Éxupéry, ora diversamente visíveis ora nos títulos.

Referências bibliográficas

BOULEAU, Charles. *La géométrie secrète des peintres*. Paris: Le Seuil, 1963.

GOMBRICH, Ernst. *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*. Oxford: Phaidon, 1984.

HERGÉ e CONDROYER, Phillippe (1964). *Tintin et le Mystère des Oranges Bleues* (Filme).

OLIVEIRA, Filipa e COSTA CABRAL, Manuel. *Margarida Lagarto. Das Sombras do Verão, do Dia e da Noite*. Lisboa: Documenta Sistema Solar, 2017

NUNES, Rafaela. (@nenhures). https://www.instagram.com/nenhures/

ROCK, Irvin. *La percepción.* Barcelona: Prensa Científica/Editorial Labor, 1985.

SABINO, Isabel. "Havia um pessegueiro na ilha: torres na paisagem, com Holanda, Acre e Puzzle (para "azul")". *Revista Visuais* 6 2 (2020): 129-160.

SABINO, Isabel. "Roendo uma laranja na falésia". Em Cirillo, José; Belo, Marcela; Grando, Ângela (ed), *[IN]PERTINÊNCIAS. 10 doses no silêncio e na arte*. Vitória ES, Brasil: LEENA (UFES - Universidade Federal do Espírito Santo), 2021, p. 79-114.

SARDO, Delfim. "*Estranhar". In Queiroz, João. Silvæ. Lisboa: Culturgest, 2010, p. 28.*

Referências complementares

ARNHEIM, Rudolf. *The power of the center*. Berkeley: University of California Press, 1982; *Arte y percepción visual*. Barcelona: Alianza Editorial, 1981; *Para uma psicologia da forma. Arte & entropia. Ensaios sobre a desordem e a ordem*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Les Perspectives Dépravées* 1, *Aberrations*. Paris: Flammarion, 2008; *Les Perspectives Dépravées* 2, *Anamorphoses*. Paris: Flammarion, 2008; *Les Perspectives Dépravées* 3, *La quête d'Isis*. Paris: Flammarion, 2009.

BAUDSON, Michel. *L'Art et le Temps – Regards sur la quatrième dimension*. Bruxelles: Albin Michel, 1985.

BRUCE, Vicki; GREEN, Patrick R.; GEORGESON, Mark A. (2003). *Visual Perception: Physiology, Psychology and Ecology*. Hove: Psychology Press, 2003.

COLE, Alison. *Perspective.* London: Eyewitness Art / Dorling Kindersley Book, 1992.

COSTA, A.; BRUSATIN, Manlio. "Visão", in ROMANO, Rugiero (coord.). *Enciclopédia Einaudi, Vol. 25: Criatividade – Visão*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, p. 242-273.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective.* Paris: Flammarion, 1987.

DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983; *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985; *Le pli. Lebniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1985.

GALLEGO, Julian. *El quadro dentro del quadro.* Madrid: Catedra, 1991.

GOMBRICH, Ernest. *Arte e ilusão*. S. Paulo: Martins Fontes, 1986.

GREGORY, Richard L.. *Eye and Brain: The Psychology of Seeing* (5ª ed.). Oxford: Oxford University Press, 1998.

HALL, Edward T. *A dança da vida - A Outra Dimensão do Tempo.* KEPES, Gyorgy. *Education of vision*. London: Studio Vista, 1965; *The nature of art and motion*. London: Studio Vista, 1965.

LIVINGSTONE, Margaret. *Vision and Art: the Biology of Seeing*. Nova York: Abrams, 2002.

MARCOLI, Attilio. *Teoria del campo I*. Firenze: Sansoni, 1978; *Teoria del campo II*. Firenze: Sansoni, 1980.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho.* Lisboa: Edições 70, 1983.

MILMAN, Miriam. *Le trompe l'œil*. Genève: Skira, 1992; *Architectures peintes en trompe l'œil*. Genève: Skira, 1992.

MOLES, Abraham. *Psychologie de l'espace*. Paris: Casterman, 1978.

MUNARI, Bruno. *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

NOEL, Emile (coord.). *A Simetria*. Lisboa: Publicações Europa América, 1992.

PALMER, Stephen E. *Vision Science: Photons to Phenomenology*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1985

SAUSMAREZ, Maurice. *Desenho básico. As dinâmicas da forma visual.* Lisboa: Presença, 1979.

SOLSO, Robert L. *Cognition and Visual Arts*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1994.

UM PAPEL UM BOCADINHO SUJO, EM CIMA DA TERRA

João Paulo Queiroz

1. Em cima da terra, desde 2005

Desde 2005 que executo pintura na mesma paisagem, de modo direto, no terreno, nos Valinhos. É lugar perto de Aljustrel, Fátima, e a poucos metros da Loca do Anjo.

É terra quieta, que conhece peregrinos, e que me conhece bem. As séries têm-se sucedido, ano após ano. Ali tenho executado entre 60 a 120 trabalhos em cada ano, conforme me é possível.

Nos últimos anos ali tenho ficado, repetidamente, a pintar do natural. Lá executei dezenas de pinturas, entre 50 a cento e poucas em cada ano. Estes pequenos trabalhos, todos da mesma dimensão e técnica, têm sido mostrados em diferentes exposições individuais, mas, na sua maioria, ainda permanecem em grande parte inéditos. Ao todo, é uma conta lenta, que ano após ano tem somado, e deve perfazer já uns 700 ou mais trabalhos. Não sei se já terminou.

2. À procura dos lugares de Corot

A paisagem interessa-me e ocupa-me sistematicamente desde c. 1990. Concretamente a paisagem no terreno, ar livre, perante os referentes, explorando as diferenças de luz ao longo do dia. Seja frente ao mar, seja nas montanhas, comecei a fazer séries de vistas no local a pastel seco e a carvão. Quando estudei na Holanda, durante um período de mobilidade, na graduação, em 1992, tive ocasião de aprofundar mais paisagens em médio formato, a pastel, e conhecer paisagistas marcantes, como as obras de Van Gogh (em Amesterdão) ou de Mondrian (em Haia, Museu Municipal). Nessa ocasião, numa digressão de jipe a Itália (o velho UMM, a marca

portuguesa), percorri a Úmbria com 20 reproduções de paisagens italianas de Corot espalhadas no tablier. Procurei determinar o local exato onde Corot as tinha feito, c. de 1830-40. Consegui localizar com grande exatidão o local onde duas pinturas tinham de facto sido pintadas, perto de Volterra (Figura 1), e isso teve uma enorme importância para mim, ao aproximar-me secretamente de pintor tão significativo. Senti uma proximidade real: a mesma montanha, o mesmo terreno, a mesma vista, 150 anos depois.

Figura 1. Corot (1796-1875). Vista da cidadela de Volterra, 1834, Óleo S/ tela, 47 x 82 cm. Museu do Louvre. Fonte: commons.wikimedia.org

3. Um quadrado de 21 por 21

O que é pintado, é o que eu vejo, perante a natureza.

Portanto tem todos os adjetivos antiquados: "*plein air*", ar livrismo, pintura directa. Não trabalho sem ser no próprio local, e nunca mediante fotografias, ou qualquer utensílio ótico. Também não retoco os trabalhos depois de serem feitos. Tudo o que apresentam foi feito no terreno, naquele dia, naquela hora: como ficam, ficam (Figura 2 a Figura 9).

Nestes trabalhos, no topo da folha, assinalei, como costumo fazer, a data do dia em que faço o trabalho, em três grupos de algarismos, que significam o dia, o mês, e o ano. Para saber qual a ordem com que fiz os trabalhos em cada dia, distingo-os com a letra "a", "b", "c", "d" e assim por diante.

Gosto de trabalhar o formato quadrado, sem a convenção genérica do formato "paisagem" ou "retrato". Assim os trabalhos começam por um traço a lápis, que limita o quadrado de 21 por 21 cm. Depois uns apontamentos breves ainda a lápis, direções,

alturas, proporções, massas, inclinações, configurações. A seguir o pastel de óleo: à procura das cores mais difíceis, usando sobreposições, diferentes densidades, os mais duros primeiro, depois os de untuosidade média, e depois os mais oleosos.

4. A série 'Evidências'

Há uns três anos comecei a fotografar o momento em que a pintura termina: levanto-a ao alto, entre mim e a paisagem, e fotografo a pintura, e o que foi pintado, no mesmo enquadramento, com a luz desse instante. Estas fotografias chamam-se "evidências" e constituem também uma série em paralelo, com uma autonomia capaz (Figuras 2 a 18).

Estas fotografias póstumas só podem ser feitas no imediato: mais uns minutos e a luz muda, as sombras crescem, o sol baixa, as nuvens passam. Um dia depois, tudo é diferente: mesmo com bom tempo, o sol não tem a mesma inclinação em cada dia que passa, e o dia não tem a mesma humidade, temperatura, calor.

"Evidências" porque são os vestígios que comprovam a presença, o dia, a hora, a luz, e o desenho. Cumprem um testemunho tanto poético como 'jurídico.'

Testemunho poético porque a fotografia não é feita antes, mas sim depois, da paisagem pintada. A fotografia não começa: é o *memento mori* da representação. "O pintor constrói, o fotógrafo denuncia" (Sontag, 1990).

A paisagem é sempre a mesma, mas como as fotografias mostram, não é sempre a mesma. Os objetos fotografados são sempre diferentes. Sabemos a impetuosidade das coisas, daquilo que as transforma a cada segundo e que nos faz a todos ardentes. Ao mesmo tempo as coisas são serenas, assim somos com elas, e com elas as pedras, as árvores, o céu. As coisas "descansam ao transformarem-se" (Heráclito, Fragmento LII). O que se testemunha é a ocorrência. O corpo ocorre e assim se desfaz. A mudança substitui o que se é, em contínuo. Como o fragmento 51 de Heráclito afirma:

> Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio e não se pode segurar duas vezes a substância mortal num mesmo estado, pois ela dispersa-se e agrega-se de novo, ela forma-se e dissolve-se, e aproxima-se e afasta-se.

5. Os materiais na terra

Uma cadeira dobrável e confortável, onde permaneço sentado, dias-a-fio, ao longo de semanas, sem me movimentar, para além de alguns pequenos gestos ou do buscar os materiais nas caixas, no chão. Junto a mim, em cima do capim e das folhas de azinheira secas, duas caixas metálicas com pastéis de óleo.

Junto com a cadeira, um guarda-sol. Tive o cuidado de pintar os seus panos com tinta opaca de cores mortiças, para melhor me inserir na paisagem. Esta tinta também aumenta a impermeabilidade – não raro protege-me da chuva, enquanto desenho – e também aumenta a opacidade ao sol, que é muito forte em agosto, em Portugal.

Mas mesmo com um guarda-sol reforçado, ficar na clareira sob o sol de verão, sobretudo entre as 12h e as 16h, não é suportável, ainda que debaixo da proteção: há que procurar uma sombra de uma árvore, para debaixo dela me posicionar. Outras vezes é o nevoeiro, que só levanta pelas onze da manhã, e outras ainda, após dias de brasa, a tempestade, de verão, chuva grossa, trovoada.

As temperaturas vão do muito quente ao moderado, ou mesmo frio, com o vento do anoitecer. Quando há ondas de calor, estar no campo torna-se uma dura prova de resistência que pode ser bastante difícil.

Cadeira, imobilidade, sombra, pano e prancheta sobre os joelhos – aquela que se vê nas fotografias, de acrílico – e duas caixas rasas, metálicas, contendo os pastéis de óleo, aos pés. Começando pelas 9h00, e sempre sem interrupções, avançando devagar no dia, trabalhando com persistência, alguma dureza, sem pausa, até ter luz.

6. Método

Não se representa tudo, representa-se o que se quer, ou consegue, ou se escolhe, negociando demoras, procuras nos materiais e adequação nos gestos. Esta escolha – escolher, entre o infinito de detalhes da paisagem, os poucos detalhes que vou representar – é arriscada: é uma escolha, que propõe uma síntese, que desejo conveniente, percetível, correspondente. Uma pintura que através do artifício, da ficção plástica, das substâncias oleosas, resulte numa alusão eficiente a essa experiência testemunhada.

A pintura demora-se, passa por fases imprestáveis, exige de mim disciplina, manter o trabalho, não o destruir, continuar e confiar que chegarei ao fim. Chegar ao fim da pintura, significa dá-la por terminada. Até lá tudo está complicado, inacabado, incongruente, desequilibrado, embaciado, em falta.

Gosto de trabalhar por camadas não muito cerradas, com aberturas nas bases para uma contaminação nas cores a sobrepor. As primeiras camadas são mais esticadas, com óleos menos untuosos, os mais rijos. As camadas a sobrepor vão sendo mais oleosas. Gordo sobre magro, como regra, a cada uma das camadas de cor. Há um limite físico para a quantidade de óleo que o papel consegue agarrar sem que a nova cor deixe de aderir e destrua o que já lá se encontra.

Aqui também a tinta tem de ter uma espessura construída em profundidade, como se fossem as sucessivas camadas de reboco de uma pintura a *fresco*.

7. Um dia

Assim em cada dia observo, primeiro de manhã, o contraluz, o sol que se levanta atrás das árvores. As árvores ficam escuras, de uma cor sombria e muito difícil, que procuro entender de cada vez, experimentando novas cores. O restolho é curto, opaco e reflete inclinações, trilhos e acidentes. Algumas árvores confundem os troncos na sombra da manhã.

A segunda pintura, de letra "b", é já a meio da manhã, sol mais alto, sombras menos alongadas, sombras mais contrastadas, iridescências no capim seco. Tudo está diferente, e ao mesmo tempo, as mesmas árvores de há pouco. Procuro as cores como se fosse a primeira vez. As cores que mais mudam são as das folhas das árvores. Ora negras, ora de uma gama de verdes que não se consegue encontrar e que precisa de misturas inesperadas. Não repito cores, porque as cores mudam de desenho para desenho.

À terceira pintura já se ronda o final da manhã, começo da tarde. O sol começa a sair da frente e a posicionar-se por cima de mim. A localização das caixas de tinta tem de acertar as sombras, uns segundos ao sol e os materiais alteram-se. As árvores mudam cada vez mais, à medida que a luz incide mais de frente (Figura 4). Alguns pássaros, esquecidos de mim, raspam as folhas secas em busca de alimento, o som repete-se com regularidade.

À quarta pintura, o sol parece desequilibrar-se e tombar das alturas a pique, em tropeções de luz e de calor cada vez mais intenso, de cima de um céu com um azul que não existe, quase néon diurno. As folhas mostram-se numa sucessão de contrastes de cor intensa, ora aqueles verdes que agarram o calor com toda a força, ora duras sombras projetadas, em ramadas algo grumosas e com a sua infinita e criativa lógica. As sombras no chão atingem a sua mínima extensão, e o capim parece absorver a luz como uma esponja viva, escurecendo no sol a pino.

Aqui, na pintura "e", atinge-se meia jornada, o calor vem agora tanto do céu como do chão ou das pedras que nele se encontram próximas. A luz começa a posicionar-se, o sol começa a incidir de frente para as árvores. As azinheiras explicam-se a esta luz focada, como as oliveiras se disfarçam nos tons de amarelo e de azul das suas folhas ralas e difíceis de traduzir.

Na pintura "f" já o sol está atrás de mim. Gosto de sentir o sol como um projetor poderoso, uma luz de raios paralelos que me mostra as árvores uma a uma. As cores são as mais vibrantes, intensas, luminosas, refletoras. Surgem os primeiros tons de terra, as primeiras cores emudecidas pelo começo da descida do sol. As sombras começam a alongar-se, agora para longe, para lá: não há tempo a perder, estas sombras crescem e contaminam os troncos mudando-lhes as cores em minutos.

Na sétima pintura, "g", a velocidade é muito exigente. Minuto a minuto o chão ora escurece ora clareia, as sombras vão de cá a lá, as folhas mostram o reflexo de um sol cada vez mais baixo. Os troncos parecem tochas, os líquenes mostram-se brancos, aqui e ali. O chão de sequeiro torna-se muito luminoso, a textura favorece um reflexo que me parece intraduzível na sua intensidade. Entre os ramos o céu contrasta e traça pontos de passagem filtrada. Receio não ter tempo para o último desenho, o oitavo, que se segue. Ouvem-se os cães ao longe.

É bom chegar ao começo da última pintura do dia, o trabalho foi muito intenso, sem parar, passaram-se longas horas de constante insegurança. Sinto-me cansado, mas com uma alegria por estar a riscar a letra "h". A velocidade é total: a luz do sol, rasante, embate nas árvores apenas dos troncos para cima. O chão mergulhou já na sombra. Qual a cor do amarelo à sombra? Surgem reflexos do céu, azuis, no sequeiro amarelo. Como traduzir? Não há tempo a perder. Não me é possível acompanhar a corrida do fim do dia, a desatualização é total e observa-se ao segundo. Retenho uma memória das projeções, das cores, dos atravessamentos.

8. Pintura terminada

A pintura parece-me terminada, e sinto o peso do cansaço, exausto. Parece-me que foi tempo perdido, e sofrido. Ao mesmo tempo o cumprimento, a finalidade e a noção inteira da persistência que faz parte do desempenho. A pintura passou pelos corpos, com pressa, porque a luz teve mais pressa. Como as árvores que me esperam, sempre com mais paciência, com a sabedoria dos seres que não escrevem e escondem uma escrita de outros.

É disto que falo, ler letras escondidas, perceber o segredo do gato malhado que me visita no meio do campo, esperar pela lebre de orelha de colher que me ignora e salta, observar o voo calmo do faisão, sentir a toupeira debaixo dos pés. Acompanhar as grandes formigas que me percorrem a perna – e o hábito deixa-me não o sentir. Os três gaios que aguardaram que me aproximasse um certo tempo, que os visse bem, três gaios de três cores cheias, vivas, intensas, mais fortes que qualquer tinta. E as árvores que esperam em cada ano, e que já conheço uma a uma, e a quem vou notando o crescimento.

A natureza esconde-se nestas pinturas, e mostra-se a todos. Ela espera há muitos anos, e perante ela sinto a urgência de não deixar escapar cada minuto. Mas quantos minutos escaparam já. Esta é a minha pressa, e a minha demora. A pressa de regressar, e a demora de olhar e de pintar, o melhor que consigo, que é sempre pouco, um jogo onde só se pode perder, porque a natureza ganha sempre.

Referências bibliográficas

Queiroz, João Paulo (1999). *Cativar pela Imagem: olhar a campanha de persuasão pública dia D, Juntos contra a Droga*. Tese de Mestrado. Instituto Superior de Ciências do trabalho e da Empresa.

Queiroz, João Paulo (2008). *Ideologia: os enviesamentos estereotípicos na publicidade televisiva, em Portugal, em 2003*. Tese de Doutoramento.Universidade de Lisboa. Disponível em URL: http://hdl.handle.net/10451/666.

Queiroz, João Paulo (2017) *Cem vezes uma árvore*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes. 266 pp. ISBN: 9781366398642. URL: https://drive.google.com/file/d/1cPBIwRGB6hL3PcWX-roX-hFIjuLveYS73/view?usp=sharing

Sontag, Susan (1990) *On Photography*. New York: Anchor Books Doubleday.

Figura 2. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 15 08 17, letra a. Fotografia do momento de conclusão da pintura feita no terreno, a 15 de agosto, pela manhã.

Figura 3. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 15 08 17, letra b. Fotografia do momento de conclusão das duas pinturas respetivas feitas no terreno, a 15 de agosto, manhã.

Figura 4. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 15 08 17, letra c. Fotografia do momento de conclusão das duas pinturas respetivas feitas no terreno, a 15 de agosto, manhã alta.

Figura 5. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 15 08 17, letra e. Fotografia do momento de conclusão das duas pinturas respetivas feitas no terreno, a 15 de agosto, à tarde.

Figura 6. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 15 08 17, letra f. Fotografias feitas no terreno, a 15 de agosto, ao final de tarde.

Figura 7. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 15 08 17, letra g. Fotografias feitas no terreno, a 15 de agosto, ao final de tarde.

Figura 8. João Paulo Queiroz, Série *Evidências,* dia 15 08 17, letra h. Fotografia a 15 de agosto, a última do dia.

Figura 9. João Paulo Queiroz, Série *Evidências,* dia 11 08 17, letra a. Fotografia do momento de conclusão das pinturas respetivas feitas no terreno, a 11 de agosto, pela manhã.

Figura 10. João Paulo Queiroz, Série *Evidências,* dia 11 08 17, letra b. Fotografia do momento de conclusão das pinturas respetivas feitas no terreno, a 11 de agosto, pela manhã.

Figura 11. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 11 08 17, letra c. Fotografia do momento de conclusão das pinturas respetivas feitas no terreno, a 11 de agosto, a meio do dia.

Figura 12. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 11 08 17, letra d. Fotografia do momento de conclusão das pinturas respetivas feitas no terreno, a 11 de agosto, a meio do dia.

Figura 13. João Paulo Queiroz, Série *Evidências,* dia 11 08 17, letra e. Fotografia do momento de conclusão das pinturas respetivas feitas no terreno, a 11 de agosto, à tarde.

Figura 14. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 11 08 17, letra f. Fotografia do momento de conclusão das pinturas respetivas feitas no terreno, a 11 de agosto, à tarde.

Figura 15. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 02 09 17, letra a. Fotografia do momento de conclusão da pintura respetiva feita no terreno, a 2 de setembro, manhã.

Figura 16. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 02 09 17, letra b. Fotografia do momento de conclusão das duas pinturas respetivas feitas no terreno, a 2 de setembro, pela manhã.

Figura 17. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 02 09 17, letra c. Fotografia do momento de conclusão das duas pinturas respetivas feitas no terreno, a 2 de setembro, a meio do dia.

Figura 18. João Paulo Queiroz, Série *Evidências*, dia 02 09 17, letra d. Fotografia do momento de conclusão das duas pinturas respetivas feitas no terreno, a 2 de setembro, a meio do dia.

Figura 19 a 26. João Paulo Queiroz, Série *Pintura na Terra,* dia 02 09 17, letra a, b, c, d, e, f, g, e h. Pastel de Óleo.

Figura 27 a 34. João Paulo Queiroz, Série *Pintura na Terra*, dia 03 09 17, letra a, b, c, d, e, f, g, e h. Pastel de Óleo.

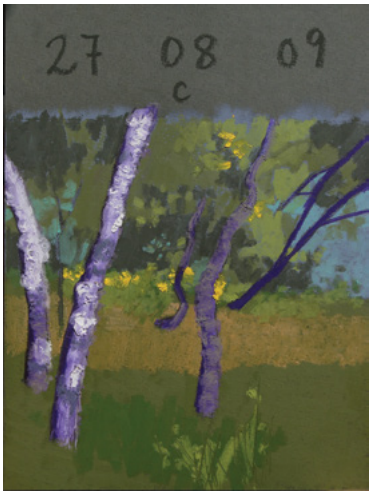


Figura 35. João Paulo Queiroz, *27-08-09-c.*
Pastel de óleo sobre papel, 2009. 21x 29 cm aprox.

Figura 36. João Paulo Queiroz, *29-08-10-a.*
Pastel de óleo sobre papel, 2010. 21x 29 cm aprox.

Figura 37. João Paulo Queiroz, *30-08-11-b.*
Pastel de óleo sobre papel, 2011. 21x 29 cm aprox.

Figura 38. João Paulo Queiroz, *29-08-13-a.*
Pastel de óleo sobre papel, 2013. 21x 29 cm aprox.

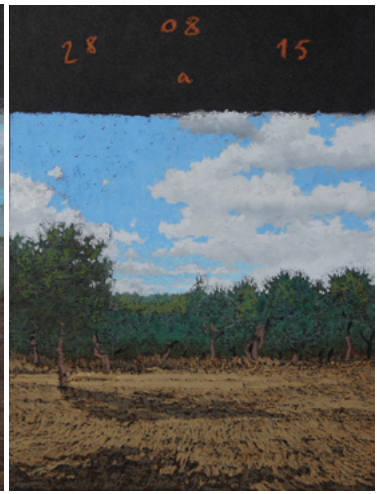


Figura 39. João Paulo Queiroz, *08-08-14-d.*
Pastel de óleo sobre papel, 2014. 21x 29 cm aprox.
Figura 40. João Paulo Queiroz, *28-08-15-a*.
Pastel de óleo sobre papel, 2015. 21x 29 cm aprox.

Figura 41. João Paulo Queiroz, *04-08-16-e*.
Pastel de óleo sobre papel, 2016. 21x 29 cm aprox.
Figura 42. João Paulo Queiroz, *06-09-17-a*.
Pastel de óleo sobre papel, 2017, 21x29 cm aprox.

Figura 43 a 50. João Paulo Queiroz, Série *Pintura na Terra*, dia 15 08 17, letra a, b, c, d, e, f, g, e h. Pastel de Óleo.

Figura 51 a 58. João Paulo Queiroz, Série *Pintura na Terra*, dia 10 08 17, letra a, b, c, d, e, f, g, e h. Pastel de Óleo.

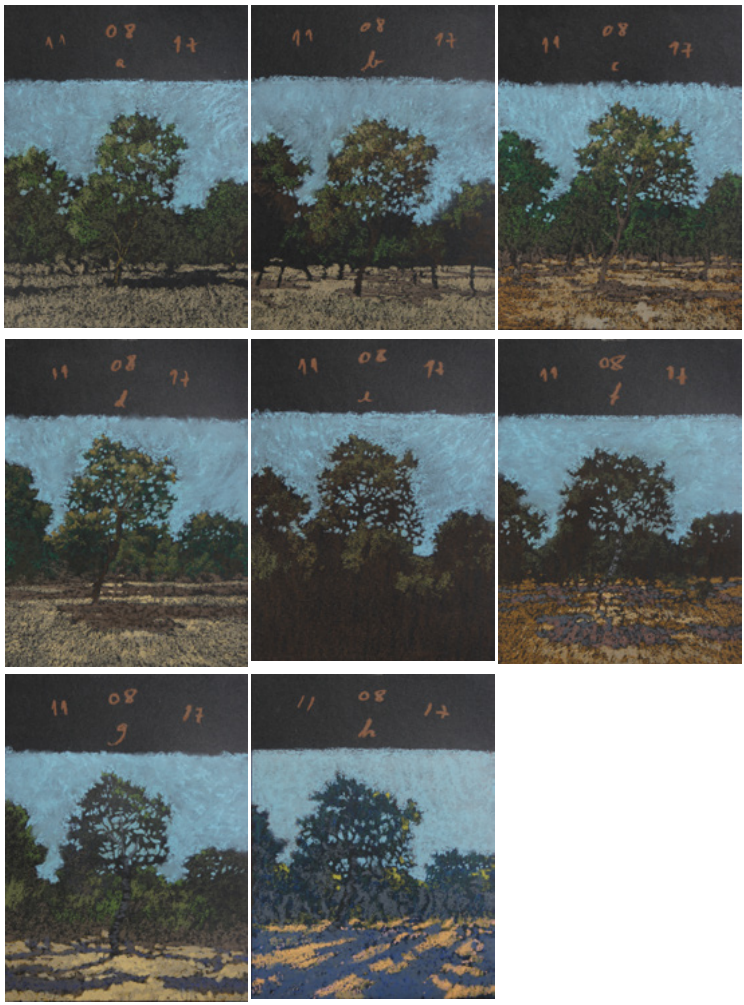


Figura 59 a 66. João Paulo Queiroz, Série *Pintura na Terra*, dia 11 08 17, letra a, b, c, d, e, f, g, e h. Pastel de Óleo.

NADA DE NADA

José Aja

"La voz de quien, de nadie, no hay nadie, hay una voz
sin boca, y por algún sitio algo se oye, algo obligado a oír,
y por alguna parte una mano, o si no una mano algo
en algún sitio que puede dejar un rastro [...]"
Samuel Beckett[1]

Figura 1. José Aja. *Autorretrato con libro*,
óleo sobre tabla, 46,5 x 38 cm.

Uno se queda sin vocabulario. Silencio. Palabras que entran por orificios inadecuados. No nos penetran como esa palabra que nos toca. Lo único que recibimos son consignas. Nada de nada. Y las que leemos con un poco de sustancia, a penas las podemos compartir en conversación. Información y comunicación en un solo sentido: deformación.

1 Samuel Beckett, *Textes et Novelles pour rien*, Ed. Minuit, Paris, 1958.

No he podido sacar aún el lápiz y ponerme a dibujar las cosas que dibujaba antes. El interior, el interior. La niebla tamiza la luz del sol en la mañana. Anoche la luna alumbraba la casa (blanca). ¿Cómo dejar que fluyan las palabras? Pintar www... (what, where, when, ...) ¿Por qué pintar? ¿Cómo pintar?

Hace falta una buena historia para todo. Si uno se retira voluntariamente, lo necesita. ¿Siempre miramos hacia atrás? *Nostalgia de la luz*... Relatos; Las imágenes llegan siempre con un tiempo de retraso. Relato, retraso, retrato. En un tiempo muerto no se hace, ni se puede, nada. Solo los dioses viven el presente. Nosotros (nous autres), no.

Sin embargo, somos mortales; somos por donde pasa el tiempo. El tiempo nos pasa y el lenguaje lo persigue. Arqueólogos de nuestro propio tiempo inhabilitados para el futuro inmediato. A su vez, lo que se estaba haciendo, ¿qué sentido tiene ahora? ¡Esos modelos! *Lefeu* o la demolición. Sólo el fuego es presente, como la muerte:

> Sólo me quedan las imágenes, las representaciones que he intentado traducir en palabras, con más o menos fortuna, no lo sé, ya veremos. Cierro los ojos y veo a Lefeu acurrucado en su catre. Permanecer ocioso. Dejar que las cosas se acerquen. Así se le pasó la vida... Entonces emprendió el vuelo nocturno y murió. Puedo seguir contándome historias: sonarán de un modo diferente a las del texto ajeno que está fuera, en el mundo.[2]

Las sillas ya se pueden poner cómodas. *Las palabras no están en su sitio*.... Lo que nos "gusta" está muy cerca del paladar. Cocinar es una prioridad. Ahora las obras se comen sin contemplación.

Cristales de memoria. Los *pathosformeln*... Esos gestos primitivos cargados de emociones. *El botón de nácar*. El agua que da cuerpo, es más, el agua que es cuerpo. *Ninfas*... Agua por todas partes. Los buques y las canoas.

Ayer pinté la cocina de amarillo con un par de huevos de gallina. Amarillo cromo, similar al de la yema del huevo. Cocinar a la luz del huevo. Las sillas hacen equilibrios en el jardín. Saco fotos de lo que me gusta. Mis ojos acuosos se evaporan en el fuego de la chimenea. Ya no hay nada que mirar. Las llamas no se quedan

2 Jean Améry, *Lefeu o la demolición*, Ed. Pretextos, Valencia, 2003. (Traducción y notas: Enrique Ocaña)

ahí para siempre; lo que se quedan son las cenizas. Lo que quedan son los raíles de hierro. *Chemin de ferre ou la demolition.* Y la belleza de las imágenes.

¿Dios? No existe esa palabra en mi lengua. ¿Policía? No tenemos nada que lo signifique. ¿Éramos libres? ¿Libres como el agua? El agua que mira siempre hacia delante. El agua que no se deja modelar pero que nos ayuda a ello. El agua como metáfora de la libertad. Aquello que siempre se nos está escurriendo y que no cesamos de perseguir. Los océanos.

Quizá, ahí, en esa línea de horizonte, reside la libertad; más una dirección que un lugar. Algo que se está desplazando continuamente. Noche y niebla. Hagamos memoria... *Souvenir de l'avenir*. El buque contra la canoa. La canoa es un hogar; el buque una cárcel. Westermann; una vida en un buque de guerra. Recuerdos del porvenir. Las historias de nuestros antepasados, víctimas y verdugos.

Escribir no es otra cosa que hacer memoria. Soñando, los recuerdos se mezclan con los deseos y los temores. *El agua y los sueños*. Los sueños están hechos de la misma sustancia que el agua, son transparentes, reflejan como el nácar y se nos escurren. No para de llover. Levanto la mirada y observo las acuarelas que he pintado en los últimos años en mi pueblo durante los períodos vacacionales, y lo que veo es agua. Cascadas, corrientes, grutas, nieve.

Pintar el movimiento del agua es todo un reto. Hay que mojarse con las imágenes. Imágenes de la intimidad compartida a modo de diario. Esa búsqueda de sentido en una época de sin sentido. Expulsados de la naturaleza pensando que la teníamos superada ¿Y ahora qué? Estado del bienestar, pero a costa de perder la libertad. La nuestra y la de los otros; "Nous autres".

Nada de nada. La noche oscura. *Lefeu ou la demolition*. Más bien, se trata de la imposibilidad de pintar. El fracaso del pintor, que no de la pintura. "Fracasa otra vez, fracasa mejor". Lo real mismo es el fantasma. Hay que hacer las cosas deshaciéndolas. Fracaso, sin duda, pero esa sensación no tiene igual, diría Giacometti. La pintura es de lo que no se habla.

¿Qué queda de representable si la esencia del objeto es sustraerse a la representación?, se preguntaba Beckett. Es el escenario de un absurdo donde tiene lugar una *nada*. El pintor que no puede pintar puesto que no hay nada que pintar, pero insiste en seguir pintando. Es imposible decir nada sobre pintura. Cansancio y desencanto teórico.

Disposición a la *deshabla*. La de quien se siente impotente y no puede actuar puesto que está obligado a ello. Pero es ahí, en ese acto de quien, impotente, pinta, puesto que está obligado a ello. Pintar la imposibilidad de pintar; pintar la nada del pintar. Nada de nada. "No hay nada que expresar; nada con qué expresar; nada a partir de lo cual expresar. Y no hay ningún poder de expresión; ningún deseo de expresión... y todo ello junto a la obligación de expresar".[3]

El misterio de la representación y la búsqueda de la presencia en la imagen: el infatigable volver a comenzar.

Nada es más real que nada.

Figura 2. José Aja. *N.O.S.E.*,
acuarela sobre papel, 34 x 38,5 cm. c.u.

3 Samuel Beckett, *Peintres de l'êmpechement*, Ed. Minuit, Paris, 1990.

"MARGARETHE" E O DINAMISMO ÓPTICO-HÁPTICO-PROPRIOCEPTIVO NA CRIAÇÃO, CONTEMPLAÇÃO E INVESTIGAÇÃO PICTURAL

José Quaresma

"My paintings sometimes they change, you know [...]. I was growing up in a farmer milieu, surrounded by farmers and cows [...]. I was allways interested not to use color as illusion but as material, that it would mean something to me [...]. I discovered straw is a wonderful material. [...] I learned something about the meaning of the material. Beacuse I think. That in the material there is already the spirit. So I made straw spiritual."

Anselm Kiefer, Comunicação no San Francisco Museum of Modern Art, abril de 2016.

"[...] L'intimité *picturale* du tableau (et du spectateur). Là où sa pensée (pour nous) prend corps — de peinture."

Bertrand Rougé, "La pensée des peintres", p. 121.

Comecemos pela *Margarethe* de Anselm Kiefer. Envolvidos pelo espaço de recepção da obra — entretanto transformado, devido à simples interposição do trabalho do pintor alemão — e assimilando a propagação matérica e simbólica da pintura, tentar-se-á encontrar adequação entre a nossa intenção e a espessura de *Margarethe*. Numa conversa pública ocorrida no MoMA de San Francisco, em abril de 2016, Anselm Kiefer, rodeado por pinturas suas, com destaque para aquela que aqui é visada, revela-nos os detalhes acima citados sobre o seu envolvimento na materialidade e na fluidez dos processos pictóricos. Vejamos os elementos que são aludidos:

(a) pequenas "mudanças" físicas e morfológicas verificáveis no objecto pintura; (b) "cor" assumida como "matéria" e não como ilusão para simular os objectos e os espaços que nos rodeiam; (c) enfatização da "palha"; (d) investigação dos sentidos intrínsecos à própria matéria; (e) "espiritualidade" como um desses sentidos. Efectivamente, trata-se de uma superfície com múltiplas camadas de substâncias que se entrelaçam, que se alteram reciprocamente aquando do seu encontro no espaço pictural criado por Anselm Kiefer, algumas dessas alterações previstas para momentos posteriores ao tempo da sua realização. Ainda que a experiência não seja inteiramente imersiva nem seja possível uma incorporação na materialidade desta obra de pintura — no sentido de uma incorporação física e sensível no interior do espaço da obra —, tem a intensidade e as características para as quais pretendemos chamar a atenção neste texto. A afirmação do pintor traz indicações que participam inteiramente do dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo mencionado no título do nosso texto, contribuindo para compreender alguns aspectos da deambulação labiríntica por uma pintura. Oportunamente retomaremos a experiência pictural de Anselm Kiefer. De momento, permitam-nos esclarecer o sentido de *propriocepção* no contexto da assimilação pictural, assim como a dimensão óptico-háptica que à mesma se interliga. No meio de uma instalação pictural ou perante uma obra de pintura tendencialmente tridimensional, a nossa actividade interssensorial intensifica-se ao ponto de a assumirmos de modo integral, permanecendo embebidos na situação artística criada, ressentindo-a nos seus múltiplos aspectos, alguns dos quais: o espaço real da imersão, o espaço plástico engendrado, a assimilação óptico-háptica das matérias concretas, também das matérias e das formas sugeridas, entre outros elementos das linguagens artísticas. Se a situação pictural em análise for plenamente instalativa, a assimilação ótico-háptica (que entrelaça sinestesicamente, directa ou de forma diferida, o ver e o tocar) torna-se mais abrangente e dinâmica, ou seja, devém exterocetiva, mas igualmente propriocetiva, tal como refere Charles Sherrington na obra *Integrative Action in the Nervous System*: "**[...]** os três campos de perceção, extero-ceptivo, intero- ceptivo, e proprio-ceptivo **[...]**[1]. Estas camadas da sensibi-

1 "[...] The three fields of reception, extero-ceptive, intero-ceptive, and proprio-ceptive [...].", Charles Sherrington, The integrative action of the nervous system, New Haven, Yale University, 1920, (1ª ed.1906), p.114.

lidade servem-se dos aferentes dos estímulos da visão, tato, olfato, paladar, e audição (a camada extero-ceptiva), tratam dos estímulos mais viscerais da regulação e da nutrição do organismo (a mais intero-ceptiva), e ainda dos estímulos internos relacionados com os movimentos corporais aquando da imersão integral numa experiência de instalação pictural. Como se pode inferir do encadeamento que estamos a realizar, não nos ocupamos destas três camadas da sensibilidade para fins de motricidade humana, nem de percepção visual *tout court*, mas redimensionando-as estética (no sentido da sensibilidade artística) e plasticamente.

Recomecemos pela seguintes constatações que nos irão, pouco a pouco, conduzir ao enigma óptico-háptico-proprioceptivo: o mundo está sobrejuncado de obras de arte e de situações artísticas, não sendo menor a densidade de discursos sobre a vontade artística, os procedimentos das artes, a recepção e a interpretação plural daquelas obras, a institucionalização das mesmas ou tentativas no sentido contrário, as "vampirizações", as apropriações mais transparentes, a remediação tecnológica de objectos de arte existentes, todas as formas de disseminação analógica e digital, entre muitos outros contributos que entram na constante recomposição do *mundo da arte*. É igualmente consabido que em todas as tipologias de discursos sobre as artes encontramos verdades em elaboração sobre o háptico, querelas desejadas e indesejadas sobre o visível e o invisível, espaço propício à retórica plástica e intermedial sobre a visualidade e a invisualidade. Mas também evasão a estes excessos, procura do vazio com obras plásticas e textos (Malévitch, Rodchenko, Ad Reinhardt), enfatização do segredo e do silêncio (como sugere Mel Ramsden na sua *Secret Painting,* de 1967, "The content of this painting is invisible: the exact character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist"), entre outras atitudes conotadas com o pensamento criativo.

Ora, ao considerarmos alguns destes "sintomas" do labor artístico pensamos ser necessário continuar a desenvolver um esforço crítico sobre a noção de visualidade e outra que, entre os seus feixes, plena de subtileza, se lhe subtrai, isto é, a invisualidade, para evitar reificações desproporcionadas de uma ou de outra. Entre várias teses em circulação sobre as possibilidades de orientação para a sensibilidade artística no âmbito da pintura, observe-se o livro de Michael Baxandall *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy:* "If you commute these three reasons for images into

instructions for the beholder, it amounts to using pictures as respectively lucid, vivid and readily accessible stimuli to meditation on the Bible and the lives of the Saints, If you convert them into a brief for the painter, they carry an expectation that the picture should tell its story in a clear way for the simple and in an eye-catching and memorable way for the forgetful, and with full use of all the emotional resources of the sense of sight, the most powerful as well as the most precise of the senses."[2] Ainda sobre a noção de visualidade (e do ocularcentrismo que lhe está subjacente), no ponto 11 do capítulo "The Period Eye", Baxandall pronunciando-se sobre o texto de Bartholomew Rimbertinus, *On the Sensible Delights of Heaven* (1498), e ainda sobre outro de Celso Maffei com o mesmo título, (1504), comenta que no primeiro autor "vision is the most important of the senses, and the delights awaiting it in heaven are great. [...] A greater beauty in the things seen, a greater keenness in the sense of sight, and an infinite variety of objects for vision."[3]

Trata-se de uma reflexão com um sentido muito arguto da pintura do período em apreciação, revelando um precioso sentido analítico das obras e das respectivas condições de produção (artísticas, históricas, sociológicas e civilizacionais). É uma obra na qual Baxandall revela a sua inestimável erudição sobre a forma como funciona o triângulo da visualização interior do espectador, das exigências judaico-cristãs vigentes no período abrangido, e da preparação cultural, tecnológica e científica dos pintores.

Contudo, pensamos que aquela investigação poderia ter assumido traços mais críticos no que concerne à assimilação da pintura e aos excessos atribuídos à visão e ao *ocularcentrismo*, nomeadamente com a consideração de outras potencialidades da sensibilidade humana que estão na origem da produção, da contemplação e da investigação em pintura. Com toda a distância que separa o homem do Renascimento de nós, e tendo em consideração o conjunto de contributos já existentes na segunda metade do séc. XX (a obra de Baxandall é de 1972) sobre a fecundidade sensível e sinestésica que está contida na actividade da visão, as afirmações de Baxandall e os comentários que realiza sobre Rimbertinus e Maffei, poderiam ter trazido uma nova hermenêutica à materialidade da pintura e à multissensorialidade da imersão nas situações artísticas criadas. Mesmo tendo presente que uma coi-

2 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p.41

3 Ibidem, p.103.

sa é o ocularcentrismo enfatizado pelas obras e pelos tratados do Renascimento (por exemplo, a potência absoluta do ver e a pseudo-hegemonia da pintura em Alberti), e que outra coisa é a sensibilidade que hoje temos sobre a distorção parcial das considerações de Alberti e de autores coevos, isto é, mesmo tendo inteiramente em consideração os padrões culturais subjacentes ao "Period Eye". De facto julgamos que teria sido possível, à luz do contexto da reflexão pictural na década de 70 do séc. XX, investigar a hegemonia da visão e o longo "período do olhar" no Ocidente, introduzindo uma reflexão paralela sobre as distorções e os equívocos que esse período provocou no entendimento dos processos criativos. Na nossa perspectiva, exigir-se-ia uma desconstrução que permitisse discernir o que a visão absorve e identifica como seu na assimilação de uma pintura (portanto, usurpando a actividade dos outros sentidos e também a memória sensível que os acompanha e preserva), ou seja, a codeflagração dos outros sentidos, nomeadamente da experiência táctil. Pensamos que é justamente devido a estes excessos de reificação da visão e da visualidade que Jonathan Crary lança na *October* uma crítica a discursos sobre a visão e a visualidade com estas orientações, ainda que não se refira especificamente à investigação de Baxandall : "Thus any critical enterprise or new academic precinct (regardless of its label) that privileges the category of visuality is misguided unless it is relentlessly critical of the very processes of specialization, separation, and abstraction that have allowed the notion of visuality to become the intellectually available concept that it is today."[4]

Martin Jay, outro autor determinante para a desconstrução dos discursos sobre a reificação da visualidade e da opticalidade nas artes, na literatura, na filosofia, na cultura no seu todo, mas também nas linguagens da prática quotidiana, declara numa nota do início de *Downcast Eyes* que o parágrafo inical do seu livro, inavertidamente, apresenta um conjunto muito significativo de metáforas visuais, situação que atesta a forma como no Ocidente a própria linguagem se encontra etimológica e semanticamente construída em função da nossa condição visual ("ocular permeation of language"), reforçando esta ideia com os contributos de Ian Hacking e Richard Rorty, quando afirmam que na filosofia ocidental, mesmo nas expressões mais desinteressadas e neutras se verifica que estamos "deeply dependent on occluded visual meta-

4 Jonathan Crary, em resposta ao "Visual Culture Questionnaire", in October, vol. 77, 1996, p.33.

phors."[5] Com esta referência à constatação de Martin Jay queremos sublinhar as dificuldades inerentes à querela do *ocularcentrismo* e do seu contrário, deixando, contudo, bem claro, que a dificuldade não pode ser impeditiva de repensarmos o paradigma da visão e da visualidade no Ocidente, aliás, como este autor tão longe levou nas suas reflexões, mas também David Levin, Jonathan Crary, James Gibson, Hans Joans, entre outros.

Se dirigimos estas objecções à opção pela visualidade, não podemos deixar de fazer algo similar relativamente à noção de invisualidade e à negação artificial de que a pintura não é uma arte visual. Pretendemos, pois, considerar certas mediações entre a visualidade e a invisualidade; testar múltiplos matizes entre a noção de "olhar desincorporado" e a de "olhar incorporado"; questionar o *ocular-centrismo* quando este não se faz acompanhar de uma contextualização muito substantiva, entre outros aspectos da reflexão sobre a autenticidade da nossa assimilação das obras de arte e dos seus lugares de inserção. Sendo assim, na perscrutação que vamos desenvolver sobre a prática da pintura e o dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo que lhe está subjacente, serão chamados os *sentinelas* da antepredicatividade que trazem à consciência discursiva os materiais e os dispositivos para a sua formalização e partilha.

Sentinelas estes que também podem contribuir para investigar alguns excessos inerentes à crítica do *ocularcentrismo*, permitindo uma compreensão mais alargada sobre a adequação dos seus contextos culturais e artísticos de funcionamento.

Para melhor esclarecimento da nossa posição sobre os temas do "ocularcentrismo" e do "olhar desincorporado", permitam-nos citar uma passagem de Veerle Thielemans, na qual a autora afirma o seguinte: "Recently, the line of inquiry on spectatorship has started to take on a different tone. With attention shifting from the predominantly visual to the physicality of artworks and their sensory/affective reception, works of art have now regained their status as "objects": objects made out of various materials, moved around, installed in particular places, taken away, exchanged for others, etc. At the same time, a new expressive vocabulary is called upon to describe the experience of looking at artworks as multi-

5 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, p.2.

sensory and affective."[6] Ou seja, ao mesmo tempo que subscrevemos uma mutação na assimilação das obras de arte, de forma a que a apreensão artística não seja pensada segundo o paradigma exclusivo da visualização, também defendemos que é imprescindível continuar no plano da experiência sensível, orientando a nossa atenção para outros aspectos das obras, a saber, as suas propriedades físicas e espaciais, tratadas artisticamente, activando outras formas de adentramento nas situações experienciadas.

Desta forma, *apenas* ousaremos lançar nos intervalos das regiões do visível e do invisível — assim como na vasta indeterminação da visualidade e da invisualidade — as mediações que considerarmos compatíveis com a experiência real dos domínios da pintura e da instalação pictural. Não cedendo ao impulso ou gosto metafísico de fazer depender a existência sensível e *poiética* das obras (no sentido de contribuir para que "venham à luz", isto é, fazer algo soltar-se no presente, eclodir e ficar perante nós) de justificações que não estejam substancialmente enraizadas na experimentação e no uso das linguagens das artes plásticas. No caso específico da relação entre as justificações metafísicas e os gestos picturais, a nosso ver, as mesmas começam na disrupção mais ou menos violenta desses gestos. Gestos estes que *sabemos embebidos* em arquétipos dinâmicos e invisíveis (sombras matriciais activas) que oram os cercam, ora neles "coabitam",desenvolvendo com o visível da experiência pictural uma "reciprocidade adversa". Uma imbricação na qual o gesto artístico permite sentir a reverberação da *região ontológica* específica do *elemento pictural*, à qual a actualidade do momento criativo pertence — região da qual esta temporalidade artística é um acontecimento singular e renovador, talvez inovador. Porém, ainda que se reconheça aqui uma relação de pertença a algo que é invisível e extra-quotidiano, simultaneamente, acabamos por considerar que sem a "actualidade" dos gestos criativos, aquela região ontológica não se pressentiria nem seria uma realidade humanamente apreensível, sendo-o por intermédio da visualidade e da preponderância das artes que com toda a propriedade se têm tratado de visuais (tal como as ciências económicas não são consideradas nem no-

6 Veerle Thielemans, « Beyond visuality: review on materiality and affect », Perspective [Online], 2 | 2015, Online since 07 December 2015, connection on 30 December 2020. URL: http://journals.openedition.org/perspective/5993; DOI: https://doi.org/10.4000/perspective.5993

meadas de ciências médicas, nem as ciências naturais de ciências exactas, embora possamos encontrar múltiplas conexões entre os diferentes grupos de saberes indicados).

Ainda a propósito da invisualidade, poderíamos considerar outra manifestação como a Bienal de Paris (herdeira — agora muito transformada — do projecto de André Malraux e de Raymond Cogniat, iniciado em 1959), coordenada no presente por Alexandre Curita, que preconiza *uma arte invisual*, sem objectos de arte, por vezes sem espectadores, em sintonia com uma escola de arte da qual também é director, a ENDA: "La Biennale de 2004 s'est tenue sur trois semaines avec valorisation des **pratiques artistiques invisuelles** et avec un catalogue tout noir à seulement 100 exemplaires. C'est à cette époque que **j'ai formulé ce vocable d'art invisuel** qui n'a rien à voir avec la pratique de l'happening mais qui se définit comme l'art qui existe autrement que sous forme d'œuvre d'art. J'ai initié de nouvelles règles, fait éclater le concept de Biennale. [...] Je voulais une école qui reflète la vision de la Biennale de Paris, une école qui promeuve la recherche artistique et l'expérimentation de nouveaux contenus, un peu selon les principes du Black Mountain College ou de l'École du Bauhaus."[7] Sobre este conjunto de desígnios, pensamos que talvez seja preferível dar tempo à sequência das experimentações e processos criativos que ali se vão realizar. Só dessa forma poderemos aferir da autenticidade do desejado paralelismo relativamente aos projectos *Black Mountain* e *Bauhaus*.

Regressemos à interferência entre visível e invisível. Na verdade, esta é muito familiar aos pintores quando se perdem no labirinto do seu labor pictural (sobre a diferença e a identidade entre as noções de visível, visual, óptico-háptico, figural, e figurativo, mas também entre invisível, háptico-proprioceptivo, invisual, infigural, e abstracto, propomos a consulta da obra que publicámos em 2021, *A pintura contemporânea e o rio do esquecimento. O Elemento pictural, a instalação e a fotografia*). Refira-se que também é um tema muito partilhado na ontologia e na fenomenologia (exemplos de Edmund Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty), tendo sido igualmente central no âmbito da onto-teologia, embora aqui com "vantagem" evidente para o plano invisível e transcendente, como se pode "escutar" nas palavras de São Bernardo de Siena,

7 Alexandre Gurita entrevistado por Barbara Legras, a 25 de julho de 2020. https://www.artistikrezo.com/art/alexandre-gurita-il-existe--des-multitudes-de-pratiques-artistiques-de-nature-invisuelle.html

a propósito do fenómeno da *Incarnação*: "l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort, (...), l'incorruptible dans le corruptible, **l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours**, l'inexplicable dans la parole, **l'incirconscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision**, l'inaudible dans le son, (...), **l'impalpable dans le tangible** (...), la source dans la soif, le contenant dans le contenu. L'artisan entre dans son oeuvre, la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse, la hauteur dans la bassesse (...)".[8]

Paralelamente à esfera da onto-teologia, assim como à diversidade dos discursos sobre a adopção ou a crítica da opticalidade, da hapticidade, da visualidade, da invisualidade (e da pintura que na boca de alguns afinal já não é uma arte visual, como iremos observar em W. J. Mitchell), e das intermitências entre o visível e o invisível, por vezes fazendo a realidade descair mais para o visível, outras vezes para o invisível que o *perturba*, as noções de visualidade, invisualidade, e invisibilidade são igualmente passíveis de abordagem no âmbito da "luta pelo reconhecimento" social e intersubjectivo. Neste âmbito, adquirem um papel determinante na caraterização cultural das sociedades contemporâneas, não apenas devido ao acesso e à manipulação das expressões artísticas e das tecnologias disponíveis (vídeo, fotografia, televisão, cinema, *street art,* outras), mas também por via das "imagens de identidade" e das "imagens de mundo" que as comunidades, os grupos e os indivíduos geram de si mesmos, numa frase, para referir a sugestão avançada por Hal Foster em 1988 sobre a Visualidade: "how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing and the unseeing therein".[9]

Permitam-nos a indicação sucinta de exemplos de mobilização das noções de visibilidade, visualidade, e invisualidade no terreno da "luta pelo reconhecimento", nomeadamente em autores como Gerad Aching: "These issues concerning ways of (not) seeing and **strategies of (in)visibility** have in turn led me to explore the historical development and cultural contexts of particular

8 São Bernardo de Siena (D*e triplici Christi nativate*) citado por Marie Caillat, "Chambre et Cellules de Sainte Thérèse : Hyphotèses autour de l'Annonciation comme mèmoire sanctifiant une jeune carmélite", in *The Announcement: Annunciations and Beyond*, Hana Gründler; Alessandro Nova; Itay Sapir (eds), Boston, De Gruyter, 2020, p.154.

9 Hal Foster, *Vision and Visuality*, Bay Press, 1999, p. ix.

visual regimes (structured ways of seeing) and **visual politics** (the enforcement or rejection of specific **visual regimes**) in the texts that I examine... For if it is at all possible to claim that rigidly bordered visual regimes exist, then these frontiers easily disintegrate when we ask very basic questions about viewing subjects, such as, **who sees, who fails to see, and who refuses to see?**"[10] Ou então, articulando estes temas com as possibilidades da Educação Artística, James H. Rolling: "[...] the relevance of art education as a transformative pedagogical practice that can inform and promote social significance, or what the author terms as **in/di/visuality**, the agency to reinterpret misrepresented physical or conceptual bodies. In the face of masking practices that unleash the squalls of invisibility and inequity throughout sites of curriculum practice and contemporary visual culture, the exercise of in/di/visuality acts as a watershed, displacing invisibility and affording a greater breadth of inclusion in educational concerns."[11]

Cessamos o conjunto de exemplos de mobilização das noções de "visão", de "invisualidade", de "imagem do mundo", de "visualidade", afastadas do mundo da arte, por intermédio de David Levin, no que diz respeito a uma reflexão de Heidegger atinente à destruição da metafísica tradicional. Este autor refere que para sustentar essa hipótese filosófica, Heidegger necessitou de perpetuar a função paradigmática da *visão*, logo, David Levin sugere-nos que o próprio pensador alemão terá sido tocado pelo enigma da imagem e pela dificuldade em abandonar ou reduzir os excessos do *ocularcentrismo*, trate-se de visão exterior, interior, ou de ambas combinadas. Designadamente quando afirma em *Zeit und Geist,* tal como David Levin cita: "In giving an existential significance to 'sight', we have merely drawn upon the peculiar feature of seeing, that it lets entities which are accessible to it be encountered unconcealedly in themeselves. Of course, every 'sense' does this within that domain of discovery which is genuilely its own. But from the beginning onwards the tradition of philosophy has been oriented primarly towards 'seeing' as a way of access to beings and to Being. To keep the connection with this tradition, we may formalize 'sight' and 'seeing' enough to obtain therewith a universal

10 Gerard Aching, *Masking and Power: carnival and popular culture in the Caribbean*, Minneapolis, University of Minnesota Press. 2002, p.5.

11 James Haywood Rolling, "Invisibility and In/di/visuality: the relevance of art education in curriculum theorizing", in *Power and Education*, Volume 1, Nº 1, 2009, p.94.

term for characterizing any access to to entities or to being, as access in general."[12]

Estas incursões permitem-nos ter uma noção das múltiplas possibilidades de uso das categorias que temos vindo a abordar, porém, será no âmbito concreto da pintura que as queremos tratar. Sendo assim, retomando o domínio artístico, há uma singularidade insubstituível na experiência pictural, experiência esta que nunca abandonamos — mesmo aquando das mediações do "impalpável com o palpável", do "infigural com a figura", ou do "visível com o invisível" — e *na qual*, *através da qual* e *condicionada pela qual*, se elaboram todas as construções simbólicas e espirituais. Esta posição leva-nos, pois, a afirmar claramente o seguinte sobre a realização da pintura, a sua fruição, e a respectiva investigação:

A pintura bidimensional, do ponto de vista da sua materialização, isto é, que condensa com linguagens e dispositivos visuais e materiais os objectos e o espaço a n dimensões, é uma arte essencialmente visual, sendo que a assimilação háptica e proprioceptiva da mesma ocorre num plano sinestésico e interssensorial orquestrado em função da contemplação visual. Nesta experiência da pintura, a condição de possibilidade que Claire Bishop designa de "activating spectarorship" interpela o nosso potencial de visualização (combinado, obviamente, com as sombras matriciais, latentes, não visualizadas, das quais brotou para vir à luz e ganhar expressão no momento da eclosão),deixando num plano mais velado, ou seja, de menor ou remota activação, a memória e a actividade sinestésica que subjaz ao táctil, ao audível, ao que se inala e também a reminiscência de tudo o que podemos saborear. Paralelamente, destas palavras decorre que a pintura quando chama a si a condição instalativa, isto é, quando se especializa, se torna imersiva e devém instalação pictural, deixa de ser preponderantemente visual para devir igualmente háptica e proprioceptiva, mas agora de maneira directa e não diferida como ocorre nas soluções bidimensionais.

Na actualidade, como já sugerido, as obras de pintura e de instalação pictural que observamos em galerias, museus, templos, ou em inúmeros espaços alternativos, tendem a ser compreendidas a partir de uma perspectiva crítica relativamente à centralidade da *visão* na assimilação das obras de arte, posição que partilhamos inteiramente, ainda que com nuances que temos estado a apresentar. De facto, na nossa perspectiva, os gestos criativos e os actos inves-

12 David Levin, *The Opening of Vision. Nihilism and the Postmodern Situation*, Nova Iorque, Routledge, p.7.

tigativos no âmbito da pintura são a expressão de três dimensões sensíveis distintas, ainda que imperscrutavelmente interligadas (no sentido em que não se esgotam em narrativas sobre "tecidos nervosos", órgãos sensíveis, cartografias da interioridade ou "imagens internas" do mapeamento corporal estabelecido a partir de trocas de informação neuronal). Estes "circuitos" são reais — são até parcialmente registáveis —, contudo, são vivificados por fluxos que adensam o mistério da transformação daquelas *interligações* em linguagens da criação, deixando "intervalos" e "clareiras" que Heidegger nos preparou para entrever nas oscilações da *aletheia*, ou seja, nos espaços de deflagração simultânea de desvelamento e velamento (ainda que os adumbramentos e as velaturas sejam *há muito* familiares aos procedimentos dos pintores). A fluidez do *ver-tocar-sentir profundamente* (as dimensões sensíveis inicialmente apontadas), ocorre numa rede imbricada de intervalos que realizam uma tensa mediação entre o que a visão compõe, presentifica e conserva, o que o tacto apreende, presentifica e conserva, podendo dizer-se o mesmo da sensibilidade proprioceptiva.

Tratando-se de uma obra de pintura (seja da parte daquele que se assume como criador, seja daquele que envereda pela investigação artística), tanto o acto de ver, como o acto de tocar, como a actividade sensível mais profunda, ou dito de modo mais real e envolvente, tanto a reverberação sinestésica do ver, do tocar háptico e do tocar proprioceptivo, consiste num conjunto imperscrutável de conexões que ocorrem nas camadas mais profundas da sensibilidade artística. Destas apenas nos é dado entrever uma actividade já em acto de reconfiguração plástica e poética, seja nas obras produzidas a partir de uma intenção preponderantemente criadora, seja nas obras produzidas e reflectidas com uma intenção preponderantemente investigativa. Enfatizando ainda mais aquilo que estamos a afirmar, essa vida silenciosa e indirectamente apreendida transformar-se-á *a posteriori* em gestos de formalização artística — para o plano criativo — e de indagação de noções artísticas — para o plano investigativo, correspondendo a um *sentimento artístico da realidade* que antecede e perdura nas várias "camadas de sentido" da reflexão produzida em torno da ambivalência que caracteriza uma obra de arte. É a autosenciência e a experiência continuada da reverberação deste sentimento artístico da realidade que nos permite afirmar o seguinte: a visão não é uma sede autónoma da sensibilidade, capaz de assimilar e trazer comprazimento isolado naquilo que se toma como artisticamente visualizável, ou como

realidade artística submetida à ordem do visível. Para devir aquilo em que se transforma, a visão pictural terá de brotar de um fundo sensível comum, sempre mais actuante do que aquilo que suspeitamos, brotará de uma interioridade sobreabundante que orienta a apreensão multissensorial da situação artística envolvente.

Para além dos "expedientes" com os quais a civilização ocidental engendra, mantém e regula o nosso espírito (de acordo com a experiência de todos nós, só os gestos artísticos, literários e filosóficos radicais se lhes podem verdadeiramente opor), designadamente a tradição mitológica grega e romana, a influência directa e indirecta do judaico-cristianismo, a tradição filosófica, entre outras, é devido àquela proveniência essencial do olhar que amiúde nos enganamos sobre as propriedades da visão, e neste sentido, a visão parece ser o sentido mais usurpador e enganador que nos habita. Iludimo-nos sobre o lugar da visão na sensibilidade em geral, sobre as hierarquias sensíveis e o "anedotário" que lhes está associado, acima de tudo iludimo-nos profundamente – como num idílio ou ficção – sobre a (in)adequação de certas *traduções* desta complexidade e deste dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo em invisualidade, invisibilidade, e outras categorias afins. Isto é, quando se trata de pintura (pintar, ver pintura, investigá-la, mas na condição de a experienciar a fundo), trata-se de uma arte inelutavelmente visual.

No entanto, e esta é uma das subtilezas cruciais do que pretendemos afirmar, a exuberância da visualidade não oblitera a confluência de outros sentidos e de outras memórias activas da interssensorialidade, estando a maior ou menor preponderância desta potência visual dependente de se tratar de uma situação mais bidimensional (hipótese I), tridimensional, isto é, que envolva superfícies e objectos *tocados* pelo elemento pictural (hipótese II), ou amplamente imersiva e espacializadora do elemento pictural, com espacialização concreta num lugar dado, ou seja, uma instalação pictural (hipótese III). Nas duas últimas, a visualidade entrelaçar-se-á com outras manifestações sensíveis, perdendo a centralidade que detém aquando da experiência tendencialmente bidimensional. Contudo, só um posicionamento extra-pictural poderá ambicionar desnaturalizar (no sentido de a retirar do *elemento* que lhe é próprio, se é que se crê nesse elemento como real) a pintura enquanto arte tendencialmente visual (não confundir com "pintura pura" ou "pura opticalidade"). Trocando-lhe agora os *meios* e as "tintas", elaborando discursos subtis e densamente enriquecidos

de informação para a rebaptizar de coisa não visual (mesmo que a título de provocação erudita para ulterior reflexão).

Digamos que procedendo dessa forma, se tratará mais de um lance de estética, de filosofia de arte, de teoria de arte, ou disciplina afim, do que de adentramentos na prática pictural. Vejamos um exemplo radical: mesmo Kasimir Malevitch, ao preconizar uma solução suprematista e um mundo artístico não-objectivo, sustentando-o numa "verdadeira realidade" que não é certamente aquela que habitamos (existindo inclusivamente autores que consideram o Suprematismo uma forma de Neo-platonismo), assume a pintura suprematista como expressão de um "deserto" das formas, de um "nada libertado". Porém, não a destitui da sua condição de depuração ou suprematismo visual, mesmo que vogando num "abismo branco" e incitando outros "camaradas aviadores" — ou seja, nós —, a fazer algo idêntico a partir das suas superfícies que expressam bidimensionalmente uma realidade a *n* dimensões (como é sabido, a quarta dimensão e o mundo a *n* dimensões são problemas de reflexão pictural que atravessam muita produção das vanguardas artísticas das primeiras duas décadas do séc.XX).

Por estes motivos quando W. J. Mitchel afirma *There are no visual media*,[13] incluindo neste conjunto a pintura, a fotografia, a televisão, o cinema, outros *media*), mesmo concordando com alguns dos argumentos mobilizados para a sustentação da sua tese, no que concerne à pintura, defendemos algo muito diferente deste autor. Vejamos.

> On closer inspection, all the so-called visual media turn out to involve the other senses (especially touch and hearing). All media are, from the standpoint of sensory modality, 'mixed media'. The obviousness of this raises two questions: (1) why do we persist in talking about some media as if they were exclusively visual? Is this just a shorthand for talking about visual predominance? And if so, what does 'predominance' mean? Is it a quantitative issue (More visual information than aural or tactile?) or a question of qualitative perception, the sense of things reported by a beholder, audience, viewer/listener? (2) Why does it matter what we call 'visual media'? Why should we care about straightening out this confusion? What is at stake? [...] So if we are looking for the best case of a purely visual medium, painting seems to be the obvious candidate. It is, after

13 W. J. T. Mitchell, "There are no visual media", in *Journal of Visual Culture*, Londres, Sage Publications, 2005, pp. 257-258.

> all, the central, canonical medium of art history. [...] The fact is that even at its purist and most singlemindedly optical, modernist painting was always, to echo Tom Wolfe's (1975) phrase, 'painted words'. The wirds were not those of history painting, poetic landscape, myth or religious allegory, but the discourse of theory, or idealist and critical philosophy.

O encadeamento de argumentos e noções apresentado por W. J. Mitchell revelar-se-á eficaz relativamente às diversas objecções que imagina como possíveis, por vezes com elevado grau de informação artística, tecnológica e filosófica. Porém, quando se trata de justificar a razão principal do abandono da expressão "visual media" irá referir-se a *nuances* e *ratios* de entrelaçamento dos diversos sentidos, assim como a diversas tipologias de expressão simbólica e artística (com recurso a Marshall McLuhan, Tom Wolfe, Pierce, outros), fazendo também a inevitável incursão na teoria óptica clássica, passando pelo exemplo da visão em Descartes que seria apenas uma forma mais refinada de tacto (para o filósofo francês um "cego vê" através de extensões como são os bastões para deambulação espacial); ou então, aludindo às "linguagens da visão" de Berkeley que "aninhariam" sentidos não visuais, nomeadamente o tacto. Ora, estes *nuances* e estes *ratios* no entrecruzamento das diversas sedes sensíveis estão muito próximos da confluência interssensorial que pretendemos defender, todavia, com uma diferença substancial: a codeflagração de outras fontes da sensibilidade e a sua participação no dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo não nos impede de continuar a considerar a pintura como uma arte visual, sendo isso ainda mais evidente nas situações práticas em que a pintura é claramente bidimensional. Isto é, sendo inteiramente verdade que "Seeing painting is seeing touching, seeing the hand gestures of the artist [...]"[14] como Mitchell afirma e nós subscrevemos, os gestos do artista que incidem e mergulham na superfície pictural têm a característica insubstituível de simbolizar bidimensionalmente um mundo a *n* dimensões, sendo esta materialização realizada e valorizada plasticamente com os dispositivos visuais (são estes e só estes que constituem as matérias de retenção e vivificação semântica).

Mesmo com as memórias activas de outros sentidos a aninharem-se na visão, característica da interssensorialidade que também tomamos por evidente.

14 Ibidem, p.259.

Envolvidos numa experiência de pintura bidimensional (na qual a pintura, ou melhor, o *elemento pictural* está longe de se esgotar), ao sermos incitados a uma entrega visual (seja como criadores, espectadores, ou investigadores da experiência sensível que nos dará a substância a investigar), é requerida uma aptidão para a transgressão da orquestração interssensorial que se sobrepõe aos outros sentidos e às respectivas memórias, verificando-se uma actividade particularmente efervescente no âmbito da visão, mesmo com esta a dobrar, acomodar, usurpar, ou inadequadamente traduzir para si (converter visualmente) *tudo* o que os outros sentidos lhe trazem através da mediação sinestésica e interssensorial. Transgressão do fluxo interssensorial é também o que ocorre com a criação da situação artística que sensibiliza o espectador a imergir num espaço instalativo concreto, como realiza Anselm Kiefer em muitas das suas obras, nomeadamente na instalação gráfica *Der Rhein (Melancholia)*, 1982-2013, na Royal Academy of Arts, em 2014.

Em *Margaretha* também o faz. Contudo, na nossa perspectiva, nesta obra Kiefer agita de modo *diferido* a dimensão mais *proprioceptiva*, activando de maneira exponencial e *directa* a sensibilidade óptico-háptica para a respectiva assimilação. Uma imagem de pintura, seja esta bidimensional ou tridimensional, é sempre uma transgressão simbólica (que concomitantemente também pode ser transgressão social, cultural, institucional, política, outras).

Mesmo que o seu autor não adopte a posição de transgredir, ele transgredirá. Como?! Por intermédio da simples utilização das matérias e das linguagens da pintura enquanto expressão artística por muitos partilhada (logo, articulada com múltiplas convenções e anti-convenções), que indicam uma disponibilidade para "ver diferente", pelo menos, para valorizar e diferenciar a experiência quotidiana comum. Mas Anselm Kiefer transgride sobretudo pelo que intencionalmente faz com esses materiais e linguagens, pelo esboço ou plano de ruptura com as imagens já produzidas embora ontologicamente afins, com ou sem o mesmo "ar de família".

Deste modo, *Margaretha* faz referências à dimensão visual da pintura através das formas que sugerem ouro (substância retomada em outras obras como *Ein Wort von Sensen gesprochen*, de 2019), chamas, flores, filamentos, terra, sub- solo, recortes de atmosfera fecundante (ainda que cizento-azulado), grafismos, e outros fragmentos de carácter informe. Paralelamente aos aspectos mais visuais da obra, esta também apela à espessura háptica,

isto é, pela visualização dos ritmos e da entumescência da palha, assim como das densas camadas de cor (nuances) como matéria. Dimensão háptica que se reforça ao observarmos a acumulação orgânica lançada no espaço pictural, e ainda, nos rasgos, nos sulcos, nas rasuras. Mas também alude (logo, refere indirectamente) à reverberação interior e proprioceptiva que em nós desperta por via de uma inesperada interssensorialidade, isto é, de uma deflagração conjunta das diversas fontes da sensibilidade perante uma experiência concreta de pintura que tem uma enorme e envolvente escala, que trata de ambientes que oscilam entre o telúrico e o visceral. Os aspectos sensíveis e plásticos acima mencionados referem transgressivamente um horizonte espiritual de partida — repetimos de partida, para que a interpretação não se cinja à procura de conexões entre o que está pintado e o que foi tematicamente desejado. Alusão a aspectos simbólicos (eventualmente designáveis de "não visuais") que são assumidos pelo autor: o poema *Todesfuge* de Paul Celan, a impossibilidade de redenção perante a história alemã do séc. XX, o *Fausto* de Goethe, e até *Sulamith*, a pintura complementar e sombria de *Margarethe*.

E no entanto, sugestionados pelas evocações de ambas devido ao nosso dinamismo óptico-háptico-proprioceptivo, mesmo deambulando por entre as sombras picturais de fuga à morte em *Sulamith* – talvez de redenção e catarse –, mas simultaneamente envolvidos na plenitude visual e matérica de *Margarethe*, escutemos outro eco de Anselm Kiefer, em tudo idêntico às palavras que havia proferido no início deste texto sobre as oscilações entre a força material e artística e a sugestão imaterial da mesma:

> I only use materials that speak to me. [...] I don't believe that the Idea can be found everywhere – the Idea in the sense of spirit is already present in the material. For exemple, lead: it's the material of melancholy, of black rancor. Once, in an old house, I saw a lead drainpipe and that material – lead – literally fascinated me.[15]

15 Anselm Kiefer citado por Giovanni Bartolozzi, et al., "Anselm Kiefer: a study of his artistic materials", in *Springer,* Heidelberg, 2015, p.2.

GEOMETRIA CHÃ[1]

José R. Vaz

Não é nas coisas extraordinárias e bizarras que se encontra a excelência seja do que for. Elevando-se para aí chegar, uma pessoa afasta-se [do essencial]. Na maior parte das vezes, o que é necessário é que se baixe. Os melhores livros são aqueles cujo leitor crê tê-los podido escrever. (...) Nada de guindar o espírito. As atitudes forçadas e esforçadas enchem-no com uma tola presunção, [sustentada] por uma elevação imprópria e um inchaço vão e ridículo, em vez de por alimento sólido e vigoroso. / E uma das razões principais, que afastam quem começa a conhecer (...), é a ideia de que as boas coisas são inacessíveis, dando-lhes o nome de altas, elevadas, sublimes. (...) Gostaria de as chamar baixas, comuns, familiares; estes nomes convêm-lhes melhor.[2]

Blaise Pascal, *De l'esprit géométrique* (1657)

(*Oeuvres complètes,* volume 2, pp. 181-182)

1. Introdução

Neste texto, vai tratar-se de *As Bodas de Caná*, de Veronese (1528-1588). Melhor: vai tratar-se de um aspecto muito particular desse quadro — o que quer que, nele, possa ser considerado como procedimento geométrico. Infelizmente, não é possível desenvolver o assunto sem aquilo a que os geómetras dão o nome de "postulados" ou "axiomas" — ideias (aqui, tanto de natureza histórica como técnica) que há que tomar como verdadeiras, sem ser possível contudo apresentar prova da sua veracidade. Por exemplo: o leitor precisará de aceitar como evidente que pintores, ao longo da história, tivessem recorrido a dispositivos caracterizáveis como geométricos; que isso não se devesse a um capricho intelectualista, mas a razões fortíssimas, de natureza oficinal; resignar-se-á a aceitar como verdadeiro que, a ter sido usada, essa geometria

1 Esquemas concebidos e desenhados pelo autor.

2 Tradução minha; o mesmo para as traduções restantes ao longo deste estudo.

tenha assumido, predominantemente, a forma de esquemas como aqueles de que se falará de seguida, nas secções 2 e 3[3] da Parte I; aceitará haver como que uma colusão entre *grandes tamanhos* e o uso de um qualquer dispositivo geométrico, e que tal colusão responde a exigências *objectivas* (envolvendo decisões sobre a realidade de um quadro) e *intersubjectivas* (permitindo que o autor das mesmas decisões seja capaz de as comunicar a outrem, no caso de a realização de uma pintura envolver a colaboração de terceiros); se se quiser, aceitará que uma pintura pequena dispensa o uso de ferramentas geométricas (não as proíbe, sublinhe-se — dispensa-as); num grande tamanho, seria insensato negligenciá-las. Ao longo do texto é possível que a paciência do leitor possa ser posta à prova perante casos cujo teor axiomático o deixe irritado; a alternativa, contudo, seria estender o texto para além do permissível. Umas poucas dessas ideias podem e devem porém ser preliminarmente explicadas. Por exemplo: os conceito de geometria *intrínseca* e *extrínseca*. No que se segue, tratar-se á de assuntos de geometria intrínseca na Parte I; extrínseca, na II. Para já, detenhamo-nos numa descrição (forçosamente sumária) da geometria intrínseca.

Parte I: Geometria intrínseca

2. Armação

A geometria intrínseca está estreitamente ligada a um quadro (habitualmente um quadrilátero rectangular ou, como caso especial deste, um quadrado). Porque é que se diz *intrínseca*? Não seria impossível arranjar uma definição, mas o melhor será mostrar um esquema. Para efeitos deste texto, será apenas necessário considerar a *armação* e o *rebatimento dos lados menores*. Sigo aqui os esquemas e a nomenclatura de Charles Bouleau, um intérprete que, em *Charpentes*, obra publicada em 1963, desenvolve o assunto da geometria de pintor de um modo bastante produtivo (embora, note-se, não sem alguns problemas). Há um lado sistemático na apresentação que Bouleau faz desses esquemas e respectiva nomenclatura que é pedagogicamente bem-vinda. Os termos são tecnicamente irrepreensíveis, mas é duvidoso que, historicamente, esquemas e nomenclatura, tal qual pudessem ter sido usados por

3 Doravante, a identificação das secções em que se dividirá este texto será abreviada através do número respectivo, antecedido pelo "prefixo" *s* (a secção 2, por exemplo, aparecerá cifrada como s2).

pintores ao longo dos tempos, tivessem tido aspecto tão laboratorial (digamos) como o que encontramos em *Charpentes*. Seja como for, *armação* é o que se mostra na figura 1:[4] rapidamente dito, um conjunto de linhas cuja origem são os vértices do rectângulo (que corresponderá aos limites de um qualquer quadro). É de notar, antes de mais, quão *simples* é gerar linhas assim: uma vez obtidas as diagonais, desenham-se as medianas a partir da sua intersecção e o processo não tem fim; as linhas mais claras com traço descontínuo são uma amostra disso (a linha que une *A* a *B* e a que une este ponto a *C*, por exemplo, intersectam as diagonais; unam-se os pontos de intersecção, para desenhar mais uma linha vertical, que intersecta os limites do rectângulo em dois pontos, a partir dos quais ... – etc., etc.). No âmbito desta simplicidade, notar-se-á depois a coisa decisiva de as linhas acabadas de referir, derivando, como derivam, dos vértices do rectângulo, lhe serem como que consubstanciais – *intrínsecas*. O que distingue linhas de armação das da geometria extrínseca é o facto de a gestação destas últimas se processar independentemente de um quadro (como se verá); e, no sentido em que pintar exija um quadro (o que só não parecerá óbvio em condições muito excepcionais), dir-se-á então que a geometria intrínseca é especialmente congenial dos pintores — uma ferramenta a que estes irresistivelmente recorrem, sempre que defrontem problemas de emparcelamento do espaço, e antes de ponderarem, provavelmente com relutância, a possibilidade de o emparcelamento requerer soluções mais sofisticadas.

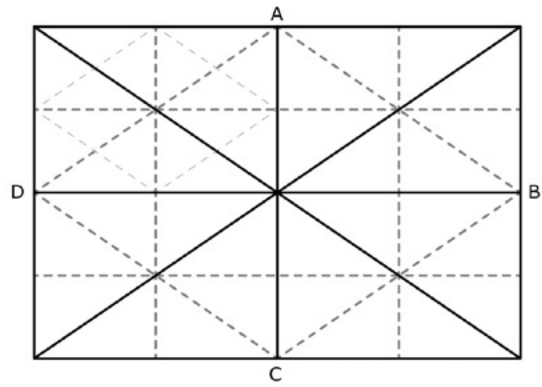


Figura 1.

4 Doravante, a identificação destas figuras será abreviada através do número respectivo, antecedido pelo "prefixo" F (a figura 2, por exemplo, aparecerá cifrada como F2).

3. Rebatimento dos lados menores

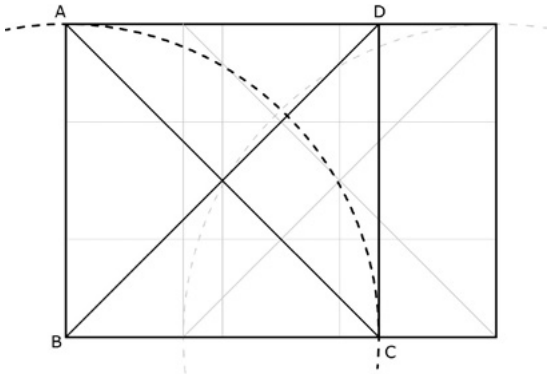


Figura 2.

Falemos rapidamente destoutro esquema intrínseco. Em relação à armação, há a seguinte diferença: a geração linear resulta não dos vértices de um rectângulo/quadro, mas do seu lado menor (daí o nome); F2 ilustra o processo. A medida do lado do rectângulo cujas extremidades são *A* e *B* (e que cifraremos como $\overline{AB}$, a maneira convencional de se identificar um segmento) é transportada ("rebatida") para o lado maior, de tal modo que $\overline{AB} = \overline{BC}$. Obtém-se assim o quadrado *ABCD*, cujas diagonais se desenham. O processo é repetido no outro lado menor do rectângulo, dando origem a uma sementeira linear tão prolífera como a armação (e de que em F2 há apenas uma pequeníssima amostra, pelas linhas cinzentas).

Concluídas estas sumaríssimas definições preliminares, falemos então de *As Bodas de Caná* (reproduzida em F3).

Figura 3.

4. Simplicidade

A pintura (realizada na segunda metade do século XVI) está exposta no Museu do Louvre, depois de, em finais do século XVIII, ter integrado o rol de compensações devidas pela república veneziana ao Estado francês (à frente de cujo exército vitorioso se encontrava o então general Bonaparte).[5] De acordo com informações desse museu, *As Bodas de Caná* mede 994 por 677 centímetros — quase 10 metros por 7. É um monstro de pintura; e ao reflectir sobre a realidade que Veronese e os seus ajudantes arrostaram perante uma tal empreitada e uma tal superfície, é impossível não nos lembrarmos de uma ideia que, no nosso contexto, merece inteiramente o destaque que vai ter, bem diferente dos arrabaldes de notas em que originariamente se localiza e com que um astrónomo remata um conjunto de reflexões muito saborosas sobre os comércios entre os humanos do século XXI e o mundo:

> As estrelas (do ponto de vista do físico) são massas imensas de gás incandescente, comprimido e aquecido a altíssimas temperaturas sob o efeito da própria gravidade. São *simples* porque nenhuma

5 Ver Volle, "Les déplacements," p. 91.

> [estrutura] química complexa poderia sobreviver a tal calor e pressão. Um organismo vivo, dotado de camada sobre camada de uma complicada [estrutura] química interna, não pode por isso ter tanta massa como uma estrela, ou seria esmagado pela gravidade.[6]

Pois bem: no que diz respeito à geometria, *As Bodas* é como uma estrela: é *simples,* porque é grande. Por contraste, comparemo-la rapidamente a uma pintura como *A Flagelação*, de Piero della Francesca (ver F4). Esta pintura deu origem, principalmente durante o século XX (e depois de ter permanecido esquecida e abandonada até finais do século XVIII), a uma intensa actividade interpretativa. A maior parte dessa actividade envolve questões de significado e de simbolismo; uma ou outra, questões de geometria. *Destas,* há uma *muito* especial: provavelmente, a mais assombrosas das análises alguma vez dedicadas a questões de geometria na pintura. Os seus autores, Rudolf Wittkower (1901-1971) e Bernard Carter (1909-2006), executaram aí uma prodigiosa manobra de *reverse engineering*: fizeram marcha-atrás a partir do ponto a que Piero chegou, na esperança que o retrocesso explicasse os meios de que Piero se serviu para fazer a viagem (e dos quais, escusado será dizer, *não* há testemunhos do próprio).[7] A acreditar neles, *A Flagelação* parece assentar numa filigrana linear, numa prodigiosa complexidade conspirativa entre componentes intrínsecos e extrínsecos, a que, por seu turno, e nos seus próprios termos, Bouleau dedica um dos seus mais hábeis esforços interpretativos.[8] Em suma: geometricamente, *A Flagelação* é *complexa — muito* complexa; e é complexa, *por ser pequena*. *As Bodas*, pelo seu lado, é simples; diremos mesmo: tal como uma estrela, não poderia deixar de ser simples, exactamente por ser grande.[9]

6 Rees, *Our Final Century,* p. 204 (itálico acrescentado); ver ainda pp. 152-153.

7 Wittkower, Carter, "The Perspective of Piero della Francesca's 'Flagellation'."

8 *Charpentes*, p. 97 (a interpretação de Bouleau tem porém um erro).

9 É porém impossível dizer que a pintura de Piero *não poderia deixar* de ser complexa por ser pequena; o preenchimento de um tamanho pequeno não está sujeito ao conjunto de constrangimentos operativos que tornam, num grande, o uso de procedimentos geométricos pragmaticamente vantajoso, e mesmo imperativo – o que é o mesmo que dizer que, num pequeno tamanho, a geometria, simples ou complexa, é sempre uma opção. Não é possível aqui desenvolver o assunto.

5. Uma armação

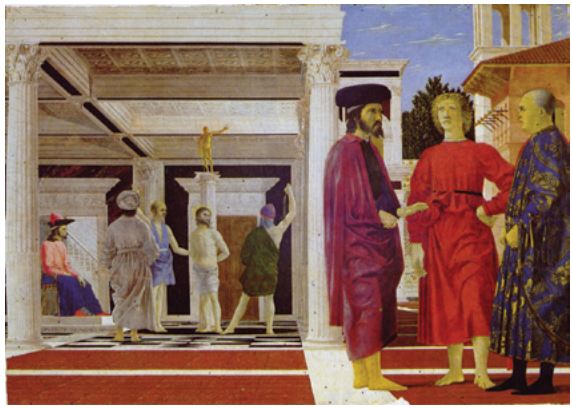


Figura 4.

Se outra razão não houvesse para *As Bodas* nos cativar, teríamos ao menos a de nela podermos ver reunidas com uma nitidez quase que laboratorial todas as condições que tornam aliciantes os préstimos objectivos e intersubjectivos da geometria *de pintor,* como arma ofensiva na guerra em que entra este, sempre que tenha grandes tamanhos como inimigo. Veronese tinha que saber de antemão *onde* pintar o que tinha de pintar (principalmente o cenário), sem que as marcações indispensáveis dependessem de um trabalho de deliberação *ad hoc,* que a simples existência de andaimes e a necessidade de deslocação embaraçariam permanentemente — esta é a situação objectiva, que justificaria a existência de um conjunto de instruções prévias, manifestando-se sob a forma de um enredo linear em cujo traçado a deliberação cederia alegremente o passo à obediência; como um trabalho desta natureza não podia ser feito sem ajudantes (circunstância que o facto de ser possível detectar mão alheia na pintura de algumas das personagens suplementa com uma carga de significados muito peculiares),[10] à função meramente objectiva do mesmo enredo de linhas somar-se-ia a de serem como que coordenadas de um mapa, facilitando a orientação dos intervenientes — esta é a situação intersubjectiva.

Tradicionalmente, opõe-se o "intelectualismo" de Florença ao "sensualismo" veneziano, tal como se manifesta num uso

10 Sobre o contexto oficinal das empreitadas de Veronese (de que os seus familiares faziam parte também), ver Gisolfi, "Veronese," pp. 354-355 ("Workshop"), e Lenz, "La destination du tableau," p. 232.

exuberante da tinta e da cor.[11] Admitamos isto — mas desde que tal *não* nos obrigue a considerar como sensato que, perante um grande tamanho, Veronese tivesse puerilmente optado pelo desarmamento unilateral, renunciando a uma divisão preliminar da área a preencher e que o condenaria à derrota, mesmo antes de iniciar a batalha. Veronese poderia ser uma "sensualista" (e mesmo pintar "directamente, sem reflexão," como o diz uma ensaísta),[12] mas isso não significa que *não* fosse *racional*; e, precisamente porque era um "sensualista," e não tinha o género de interesses que seguramente estimularam Piero a pintar *A Flagelação,* não espanta que a forma de racionalidade de que dá provas a sua ofensiva mobilizasse o mais comum e *simples* dos armamentos de pintor: os esquemas intrínsecos definidos em s2 e s3. Claro que com qualquer procedimento linear se pode ser tão complicado quanto se queira — esquemas como estes inclusive. Mas não foi isso que Veronese quis: a geometria de *As Bodas* é simples nos processos e nos resultados. Repita-se: apetece dizer que *tinha que o ser,* dado o tamanho colossal da área a preencher.

11 É um dos motivos fundamentais (se não mesmo fundadores) da história da arte renascentista. Exemplo entre muitíssimos, consulte-se o resumo que dele faz Rosand em *Painting in Sixteenth-Century Venice,* pp. 10-25.

12 Skira-Venturi, "Études historiques," p. 159. É um facto que certos pintores venezianos (ao contrário dos florentinos, segundo reza a tradição) como que *abandonavam* a definição das formas a um processo que sem custo reconhecia os benefícios que a improvisação podia trazer à deliberação; daí o advérbio *directamente* usado por Skira-Venturi. Note-se que a esta peculiaridade não é estranho o detalhe técnico de a rugosidade dos suportes têxteis usados em Veneza (diferentemente dos painéis de madeira, que uma preparação cuidada com gesso tornava imaculadamente lisos), desencorajar expectativas excessivamente definidoras e definitivas (Rosand resume este assunto muito bem em *Painting in Sixteenth-Century Venice,* pp. 13-18).

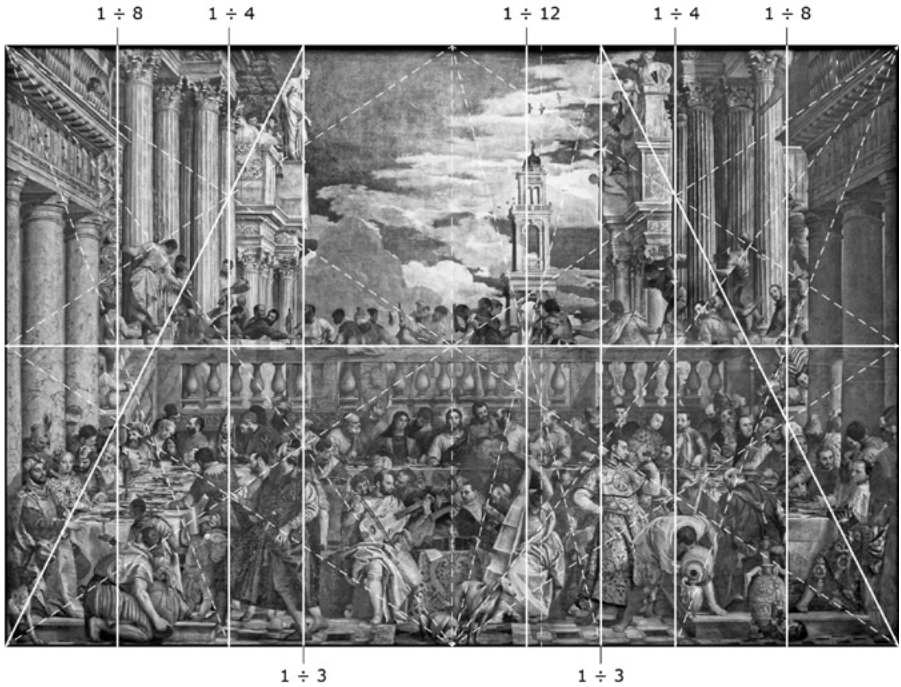


Figura 5.

O que são as linhas em F5? Antes de mais, Bouleau chamar-lhes-ia linhas de armação; e é verdade que têm a sua origem nas diagonais e medianas do quadro. Mas o que se lhes chame pouco importa. A equipa encarregada de emparcelar o espaço (provavelmente com o auxílio de cordas e fios esticados) limitou-se a dividi-lo em metades sucessivas, a que se acrescentaram terços e metades de metades de terços. Nada de cálculos esquisitos; apenas uma espécie de automatismo, cujo desenvolvimento não exige de quem o assegura mais do que a capacidade básica de obedecer a um pequeno e igualmente básico conjunto de instruções, que liberta o espírito dos calvários mais vulnerantes do ataque à fortaleza, mantendo-o intacto e viçoso para batalhar galantemente com os aspectos "sensualistas" da pintura.

6. Simetria

Em mais um aspecto "estelar" desta pintura de Veronese (na qual a grandeza, a força e o poder se aliam à simplicidade), a composição de *As Bodas* é altamente simétrica.[13] O formigar das personagens não é exactamente o manchado homogéneo de multidão a assistir a um jogo de futebol, mas não anda longe. Há duas únicas coisas que baralham as expectativas, embora de desigual perspicuidade:[14] uma, francamente perspícua, é a torre mais afastada (a que, por isso mesmo, uma sensibilidade meramente formalista não poderia deixar de atribuir uma importância visual extraordinária); a outra, um componente de alto teor narrativo (ou compositivo, se subscrevermos a identificação albertiana de composição e *istoria*),[15] mas cuja importância depende de factores com tanto de externo à própria pintura como de interno ao saber de quem a veja: o casal cujo matrimónio a passagem bíblica do Evangelho segundo S. João relata e que se situa *na ponta esquerda* da mesa.

Dito isto, a balaustrada é como roupa a secar no fio da mediana horizontal. Os limites da arquitectura lateral, que podemos considerar dividida em três grandes blocos, parasitam linhas de quarto, de oitavo e de terço. A torre, como foguetão aguardando condições meteorológicas mais desanuviadas para decolar, fica a meio da zona compreendida entre a mediana vertical e a linha de terço à sua direita (o que faz uma linha de doze avos), ou, alternativamente, um pouco mais à direita (na linha vertical com traço descontínuo ao lado da de doze avos) – ou nas duas ao mesmo tempo. A parte da balaustrada que acompanha a escadaria de acesso ao piso mais alto parasita a linha que une o vértice inferior (num e noutro lado) ao topo da linha de terço. Muitas outras particularidades da pintura (muito especialmente as do cenário) poderiam ter sido marcadas desenvolvendo ainda mais o automatismo; não teria sido difícil e estamos convencidos que assim sucedeu precisamente.

13 Adjectivo a entender no seu sentido ordinário, que se manterá ao longo de todo o texto e que afectará também as versões antónimas (*assimetria*, *assimétrico*, etc.); nas teorias clássicas da arte, simetria envolve um conceito cujo significado não pode aqui ser elucidado: o de *comensurabilidade*.

14 *Perspicuidade* foi coisa que, a partir de uma determinada altura, se veio a exigir às relações entre os componentes de uma cena composta classicamente: claríssimas como a água (ver Puttfarken, "Caravaggio's 'Story of St Matthew'...," pp. 163-164).

15 Para Alberti, a composição de uma pintura é sempre a composição de uma "história" (*Da Pintura*, p. 71 [§ 35 da versão Grayson]).

7. Um rebatimento

Disse-se antes que pouco importava o nome que se desse às linhas claras que se sobrepõem à pintura de Veronese em F5. São linhas cujo arranque nada mais exige do que essa simples coexistência de quatro linhas, a que se dá o nome de quadro. Dado que, deste, se escolheram para F5, no momento inicial do arranque, os vértices, poder-se-á fazer como Bouleau, e chamar armação a essas linhas. No entanto, em vez das diagonais e das medianas, seria possível escolher os lados menores do quadro (e desencadear o rebatimento estabelecido a partir destes), *com resultados visualmente afins.* Esta circunstância nada tem de surpreendente num quadro com a proporção de *As Bodas.* A proporção é quase de quinta[16] (994 ÷ 677 = 1,46). Neste aspecto, o quadro tem aliás uma história curiosa.

Originalmente,[17] *As Bodas* situava-se na parede do refeitório de um mosteiro beneditino, em Veneza, e que tinha sido sujeito a um trabalho de reconstrução da autoria de Andrea Palladio (1508-1580). É conhecido o sucesso da colaboração deste arquitecto do

16 Conceito de que Alberti se serviu, no contexto da parte IX, secção VI, do seu tratado sobre a "arte da construção" (*De Re Aedificatoria*) e cuja origem são investigações pitagóricas no domínio da acústica (se se quiser, embora com não pouca imprecisão, da "música"). Perdoando-se-me a imodéstia de supor que o leitor interessado em saber um bocadinho mais do assunto pudesse satisfazer tal desejo com a leitura de outro texto da minha autoria, recomendar-lhe-ia então Vaz, "'Segundas' e três quadros de Ticiano" (sobretudo pp. 443-444, onde se encontra um resumo da matéria [por lapso de revisão, há um erro de medidas no ponto 10 da p. 449 deste texto]). Para efeitos de compreensão deste estudo, bastará aduzir o seguinte (cujo significado a observação de F6 ajudará): numa proporção de quinta, também chamada "sesquiáltera" (como a que ocorre num rectângulo cujos lados sejam 3 e 2 metros, por exemplo), a grandeza maior é 1,5 vezes maior do que a menor. Não se esqueça entretanto que, em bom rigor matemático, *não* se chama proporção à simples relação entre dois comprimentos; tecnicamente, uma proporção não é *uma* fracção; é uma igualdade entre *duas* fracções (pelo menos). Mesmo correndo o risco de, neste ponto, o presente texto se expor ao sarcasmo de gente com formação matemática, contribuirei contudo aqui para o hábito, tradicional entre quem concebe e faz pinturas, de chamar proporção a coisa que na verdade só imprecisamente merecerá tal designação.

17 Presentemente, na mesma parede para onde a pintura de Veronese foi concebida, e de onde foi extirpada em fins do século XVIII, há uma cópia digital de *As Bodas,* em tamanho natural. Originalmente, o limite inferior da pintura situava-se aproximadamente a 2,50 metros do solo (Habert, "La commande," pp. 36-37, 51-52).

Alto Renascimento com Veronese noutros casos.[18] As credenciais neopitagóricas e albertianas de Palladio são, a acreditar em Wittkower, indiscutíveis.[19] Deste modo, não seria de todo despropositado sustentar que Palladio (se não outrem) tivesse reservado para a zona do refeitório a preencher com a pintura de Veronese uma área sesquiáltera; é bastante possível;[20] e, nesse caso, às funções mera e narrativamente circunstanciais do motivo musical nas próprias *Bodas,* bem visível no centro da pintura,[21] poderíamos acrescentar o facto de ser mais uma voz a cantar no uníssono do coro desse enredo palladiano.

Tudo faria supor que *As Bodas* se integrasse harmoniosamente na placidez de uma existência protegida contra as dissonâncias do mundo, e que, ao longo de duzentos anos, nada mais perturbou senão a alternância de períodos prandiais e não prandiais. Mas a história política de finais do século XVIII, entre outras manifestações de peculiar criatividade revolucionária, encarregou-se de dilacerar as prerrogativas do recato e da regra monástica, no momento em que se julgou dever sujeitar o monstro a uma série de vexames: ser extirpado à parede onde foi pintado e onde permaneceu ao longo de mais de dois séculos e, enrolado para facilitar o transporte, fazer uma viagem compulsiva até Paris, onde a saga das afrontas conhece um novo episódio — com a melhor das intenções conservativas e restauradoras (aliás), o monstro foi aqui decepado, pela mais central das costuras que uniam as seis faixas horizontais de tela de que a superfície pintada se compôs desde o início.[22] Não é possível pois falar das proporções deste quadro sem ter em conta um conjunto de vicissitudes que poderiam muito bem ter alterado

18 Ver, por exemplo, Habert, "La commande," p. 41, Lenz, "La destination du tableau," pp. 220-221, e ainda Brown, "Palladio and Veronese at the Villa Barbaro."

19 Ver por exemplo, a parte III de *Architectural Principles in the Age of Humanism* (pp. 60-103) e ainda a quinta e a sexta secção da parte IV (pp. 119-129).

20 Habert, "La commande," p. 42.

21 Para uma exploração deste domínio, ver, por exemplo, Gétreau, "La musique."

22 Volle relata todas estas peripécias em "Les déplacements," pp. 91 e 93 (a costura passa ligeiramente abaixo do topo da balaustrada); da mesma autora, ver ainda "La restauration," p. 157, e Faillant-Dumas, "La plus grande radiographie," pp. 110-111.

as suas características originais,[23] e por sofisticadas que tivessem sido as artes de quem, em Paris, foi encarregado de cerzir as metades e cicatrizar a ferida aberta pelos loucos amores gauleses.

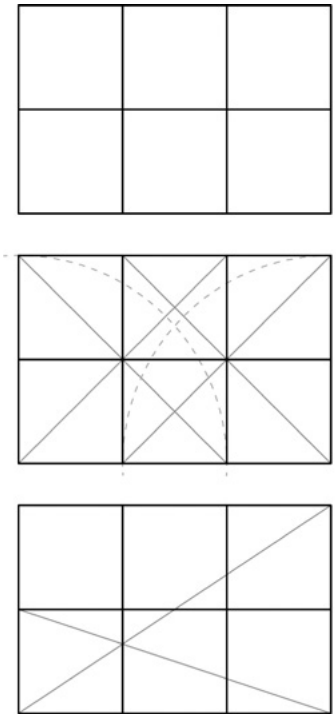


Figura 6.

Mas deixemos o âmbito da história e das vicissitudes, e reclamemos a placidez necessária para continuar trabalho de interpretação condigno. Num rectângulo cujos lados têm uma proporção sesquiáltera, uma quantidade apreciável das mesmas divisões pode ser indiferentemente obtida pela armação ou pelo rebatimento dos lados menores. Em F6, em cima, esquematiza-se um rectângulo de quinta. *Vê-se* que é de quinta (ou sesquiáltero) porque nele há duas partes no lado menor e três no maior: 3 metros por 2, 300 decímetros por 200, 30 quilómetros por 20 – o que se queira; em

23 Na verdade, é possível mesmo estabelecer que as dimensões originais do quadro eram 989 por 672. Provavelmente durante o século XIX, foram acrescentadas margens nos quatro lados, em parte tapadas pela moldura. O facto (de importância limitada para efeitos do presente estudo) e a respectiva explicação são referidos por Habert, "La commande," p. 51, Volle, "La restauration," p. 157, e "Les déplacements," pp. 93-94, e ainda Faillant-Dumas, "La plus grande radiographie," p. 129 (nota 7).

qualquer um destes casos, a proporção é 3 ÷ 2.[24] Ora, esse rectângulo, sesquiáltero, pode ser entendido como o resultado da sobreposição de dois quadrados de lado 2, tendo em comum, em zona de sobreposição, metade deles próprios; processualmente, tudo se passa como se os lados menores do rectângulo tivessem sido rebatidos para os maiores; o resultado corresponde inteiramente ao que se descreve em s3. O esquema central de F6 mostra-o. Desenhando-se as diagonais desses quadrados sobrepostos, fica-se com o pequeno quadrado central típico do rebatimento (reveja-se F2), firmemente entalado na zona de sobreposição e olhando para nós como se fosse olho de bicho. As linhas verticais que passam pelos vértices laterais do mesmo pequeno quadrado coincidem com os limites internos dos dois quadrados; mas, mais ainda, são *também* linhas de armação: mais exactamente, linhas de terço (ver o esquema inferior de F6, onde as oblíquas cinzentas documentam o modo como da armação é possível gerar divisões ternárias).

Pois bem: dado que a superfície de *As Bodas* tem aproximadamente uma proporção sesquiáltera, não espanta que ouçamos armação e rebatimento dos lados menores a falarem quase o *mesmo* idioma — o que, aliás, demonstrará uma ideia cujo desenvolvimento, contudo, não será possível apresentar aqui: a de que esses dois processos são modalidades distintas de um mesmo esquema intrínseco, que as subsume, e ainda a de que, perante tal afinidade, e dado também o pragmatismo que achamos ter regulado o uso que Veronese faz dos processos geométricos, seria ocioso dar demasiado valor à resposta para a seguinte questão: de que esquema geométrico se terá servido Veronese? (De qualquer dos modos, a resposta é clara: de todos os processos que lhe dessem jeito, que lhe permitissem vencer distâncias com o mínimo de desconforto possível, independentemente de padrões exógenos de congruência teórica.) Trocando por miúdos, o uso de um rebatimento dos lados menores teria o efeito documentado em F7. (Tenha-se presente que há aqui uma pequena disparidade entre as verticais que passam pelos vértices esquerdo e direito do pequeno quadrado

24 3 ÷ 2 é uma fracção *imprópria* e os matemáticos não gostam muito de fracções impróprias (numa fracção como deve ser, *própria*, o numerador é sempre menor do que o denominador e, portanto, o quociente menor do que 1; em rigor, 3 ÷ 2 deveria ser cifrado como o *número misto* 1 ½ [= 1 + 1 ÷ 2]). Mais uma vez, cedo aqui a usos e costumes de oficina, para os quais será mais intuitivo apreender o conceito de quantas vezes o menor cabe no maior, 2 em 3 (o que é 3 ÷ 2), do que o de quantas vezes o maior, 3, cabe no menor, 2 (o que corresponderia à fracção *própria* 2 ÷ 3).

central — o "olho de bicho" típico do rebatimento — e as que partem dos arcos que desencadeiam o rebatimento, desenhadas com traço descontínuo mesmo ao lado das primeiras; a disparidade, inexistente no esquema central de F6, deve-se ao facto de o quadro de *As Bodas* não ser *exactamente* de quinta.)

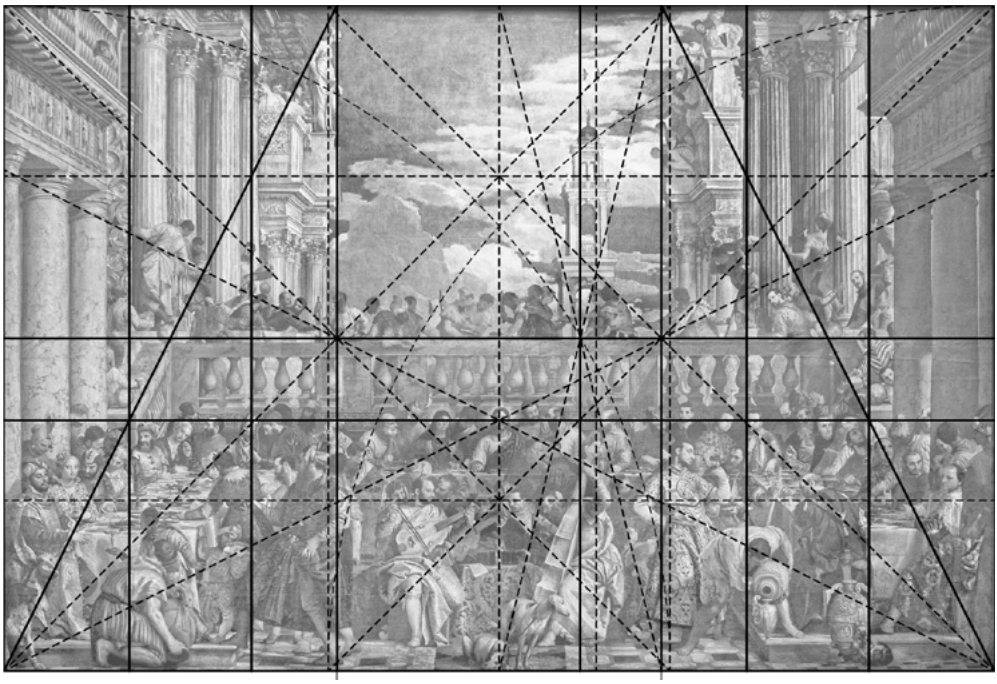


Figura 7.

Não nos demoraremos muito a descrever o conteúdo de F7. Para o decifrar, baste que o leitor tenha presente que as linhas com traço descontínuo são linhas básicas e preliminares de construção do esquema do rebatimento; as com traço cheio são as equivalentes às de F5; os tracinhos fora dos limites do quadro identificam linhas *funcionalmente* idênticas num caso e no outro (embora em F7 não possam ser designados forçosamente com o mesmo rótulo fraccionário); aquilo que F7 tem de especificamente seu é a linha horizontal que passa pela cabeça de Cristo e dos restantes comensais desse lado da mesa, aqui assinalada por nos parecer justificar-se sem artifícios pelo processo linear desencadeado pelo rebatimento; finalmente, pedíamos ao leitor que, neste trabalho de decifração, não se deixe olhar simplesmente pelo "olho de bicho" — olhe também para ele, e esteja permanentemente ciente da produtividade linear desse pequeno (grande...) quadrado central.

Parte II: Geometria extrínseca

8. Perspectiva

Se o assunto da geometria intrínseca foi tratado muito sumariamente, este sê-lo-á ainda mais. Em ambos os casos, trata-se de facultar ao leitor um punhado de indicações técnicas, que lhe permitam seguir produtivamente a argumentação. Só que um punhado de indicações no âmbito da geometria extrínseca, mesmo que não tenha outras ambições que não introdutórias, é bem mais complexo do que o de qualquer um dos dois dispositivos intrínsecos definidos em s2 e s3.

Como já referido pela rama em s2, a diferença fundamental entre os dois tipos de geometria é esta: a intrínseca depende estreitamente de um quadro, a extrínseca, não. Frise-se muito bem: as linhas de armação *não* poderiam existir sem os vértices *de um quadro*; as de rebatimento, *não* poderiam existir sem os lados menores *deste*. A geometria extrínseca é independente de vértices, lados ou outras características inerentes à individualidade geométrica de um quadro.

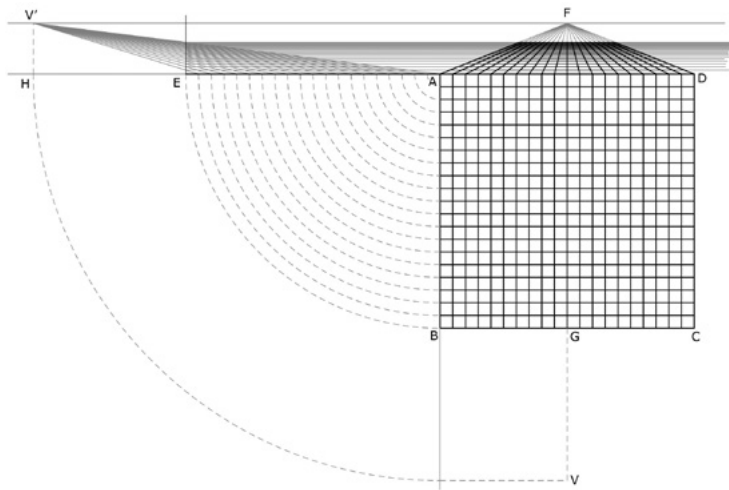


Figura 8.

Olhemos para um exemplo, em f8. O que aqui se mostra não tem o propósito, irrealista no âmbito deste estudo, de explicar integralmente, a um leitor não sensibilizado anteriormente para tal, uma das soluções clássicas para o problema da representação bidimensional da profundidade. A tal leitor, bastará saber as seguintes coisas: que, como condição de tal representação, o objecto a repre-

sentar (neste caso, um pavimento) tem que aparecer em verdadeira grandeza ("tal qual é," sem deformações métricas) duas vezes: visto de cima (através do quadrado *ABCD*) e de lado (através de $\overline{EA}$); que o observador está sujeito à mesma condição, aparecendo por isso também duas vezes: em *V* (que, se se quiser, corresponde à cabeça de uma pessoa vista de cima) e em $\overline{V'H}$ (onde se esquematiza a mesma pessoa, mas vista de lado, com os olhos em *V'* e os pés em *H*); que o plano onde se faz a projecção é, visto de cima, $\overline{BC}$, e, de lado, a semi-recta perpendicular a $\overline{HA}$ que parte de E; ainda, o leitor ganhará em aceitar que o carácter da encenação linear mostrada em F8 (documentada pela primeira vez nos tempos modernos por Alberti, em *Da Pintura*),[25] embora visualmente labiríntico, é processualmente muito simples; finalmente, aceitar que, para efeitos de compreensão do presente argumento, apenas interessa o feixe de linhas compreendido entre $\overline{AD}$ e *F*, de que se mostra o essencial em F9.

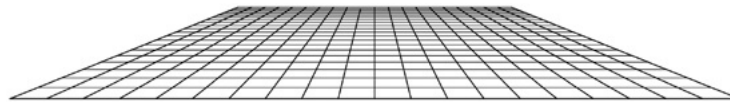


Figura 9.

Trata-se, como se disse, da perspectiva de um pavimento, de um chão. Um chão, na verdade, não é coisa chã: desempenha papel tão fundador na argumentação de Alberti, que abrange mesmo realidades de natureza simbólica.[26] Contudo, aqui interessará apenas referir as duas seguintes coisas: antes de mais, que, após a perspectiva do chão ser concluída e assistirmos ao parto de F9, pelo menos em contexto clássico o restante enredo linear de F8 perde a sua utilidade visual. Dá vontade de dizer que há aqui um desperdício, que faz lembrar o de um motor de combustão interna; num motor assim, apenas uma quantidade relativamente pequena da energia contida no combustível é convertida no movimento útil de um automóvel; a maior parte da energia dissipa-se e perde-se em calor. *Mutatis mutandis*, o conjunto de linhas que F8 tem a mais do que F9, embora precioso para pôr a rodar a espécie de maquinaria geométrica ilustrada em F8, é sacrificado ao resultado final; de pintura onde se pretenda representar (no caso concreto) um pavimento desaparece tal conjunto de linhas, como se fossem calor (provavel-

25 Ver Kemp, *The Science of Art,* p. 21.

26 *Da Pintura*, sobretudo pp. 54-58 (§§ 19-21 da versão Grayson).

mente, pelo trabalho que dá fazê-las, o calor irradiado pelos 99% de transpiração, sem os quais Edison entendia não poder assegurar grande serventia ao 1% de inspiração restante, para se criar qualquer coisa de jeito).[27] É o pavimento que interessa, não as linhas a que deve a sua gestação. Esta foi a primeira coisa; a segunda, bem mais decisiva, é que a simples existência da perspectiva seja do que for (pavimento ou qualquer outro objecto) *nada define* sobre o modo como possa ser *enquadrada* (ou seja, "posta em quadro"). Para o caso de passar despercebido, sublinhe-se que, deste modo, voltamos ao assunto com que se iniciou esta secção: a geometria extrínseca, ao contrário da intrínseca, é independente de um quadro. Em F10 ilustra-se isso. Para nos servirmos de linguagem estatística, os três casos aí apresentados são apenas a amostra de uma numerosíssima (não seria exagerado dizer-se *infinita*) população. A matéria visual de todos eles é a mesma: a que é apresentada em F9; mas varia o enquadramento; e este pode variar tanto quanto se queira. Não há relação de consanguinidade (digamos) entre essa matéria e os rectângulos por que é enquadrada. Na geometria intrínseca, há uma relação *parental* (digamos também) entre vértices, lados de um rectângulo e as linhas que procriem; estas são como que as *filhas* do rectângulo. No que se mostra em F10, tal parentesco é inexistente (excluindo a idiossincrasia descrita a seguir, em S9); a gestação das linhas extrínsecas dissocia-se das capacidades procriadoras dos rectângulos, que permanecem inférteis.

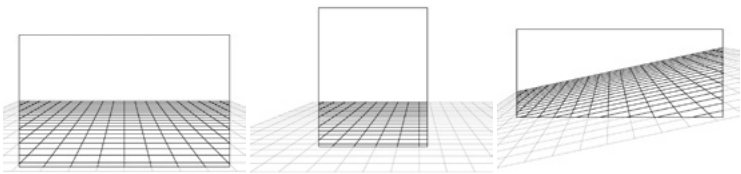


Figura 10.

9. Adopção

Há que dizer ainda uma coisa sobre F10. Para ilustrar a ideia de o feixe de linhas de F9 ser independente de enquadramentos, nos três casos de F10, *em princípio*, não se precisaria de mais do que sobrepor "a olho" rectângulos a esse feixe de linhas. Mas nada impede que, sem ofender esta independência *de princípio*, nos pudéssemos servir de um cálculo geométrico *intrínseco* para ancorar F9 em cada

27 Ver Baldwin, *Edison*, pp. 74 e 296.

um dos rectângulos de F10. É isso que sucede exactamente no caso da esquerda. Reparar-se-á sem custo que a horizontal superior e a vertical do meio da matéria de F9 são alinhadas com as medianas do rectângulo, num simulacro de consanguinidade; tudo se passa como se essa matéria linear fosse *adoptada* pelo rectângulo (neste caso, através da sua armação); mas a relação é aqui equivalente à que ocorre sempre entre quem adopta e quem é adoptado; não é parental: é circunstancial; existe, mas a existência das duas componentes não decorre uma da outra. Os outros dois casos à direita foram efectivamente encenados "a olho"; *em princípio* não haverá aqui fenómeno de adopção, a menos que, por coincidência (que, note-se, nada tem de improvável), se verifique eventualmente *depois* que, *por acaso,* linhas e pontos de F9 possam corresponder a linhas e pontos de uma qualquer geometria intrínseca (coincidências assim são frequentíssimas — e, por isso mesmo, irrelevantes).

10. Arte e ilusão

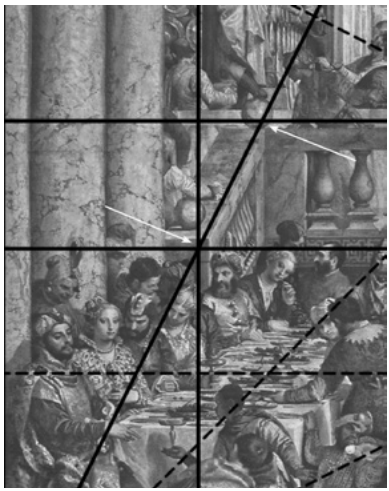


Figura 11.

Convém esclarecer uma coisa. Recorreu-se a F8 ("uma das soluções clássicas para o problema da representação bidimensional da profundidade," recorde-se) para ilustrar uma geometria extrínseca, dada a importância que em breve tal forma de representação terá na interpretação em curso de *As Bodas*. Mas seria errado supor-se que entre as duas coisas haja uma ligação exclusiva; por outras palavras, nem toda a geometria extrínseca é uma geome-

tria da profundidade (da perspectiva, se se quiser) e vice-versa. Há geometrias extrínsecas *planiformes*. Um desenho ornamental feito com figuras geométricas é um caso de geometria extrínseca *planiforme*. A construção de um pentágono estrelado dispensa a consideração de enquadramentos (embora o pentágono, de acordo com S9, possa ser "adoptado" em enquadramento posterior; parece-me ser esse, aliás, o caso das várias figuras geométricas do *Começar*, de Almada Negreiros). Inversamente, uma qualquer geometria intrínseca *não* é incompatível com o registo de realidades não planiformes. Observe-se F11, onde se reproduz um excerto de F7 (um retalho do seu lado esquerdo). Na oblíqua com traço contínuo (que, como estabelecido anteriormente, é uma linha de rebatimento), repare-se na porção compreendida entre as duas setas brancas. Nessa porção, a linha acompanha o parapeito balaustrado de uma escadaria. Relembre-se: no rebatimento, essa linha une o vértice inferior esquerdo do quadro de Veronese a um ponto no lado superior da pintura, determinado por uma outra linha, vertical, que passa pelo vértice esquerdo do "olho de bicho." Ninguém duvidará que a linha *está* no quadro, *assenta* nele; pois se nada há numa pintura que não *esteja* no plano da pintura, que não *assente* neste, é forçoso então que esta mesma linha *tenha* que *estar* e *assentar* nele! Contudo, temos um sistema perceptivo suficientemente sofisticado para, em circunstâncias favoráveis, transliterar dados de superfície em termos profundidade. Voltando a F11, por muito que a realidade da linha em questão se ligue endogenamente ao plano onde *está* e *assenta*, na porção compreendida entre as setas, a percepção é induzida ("iludida," é a palavra que se costuma usar nestes casos) a registar o ponto de baixo como estando *mais perto* do observador do que o acima, como se o plano da pintura tivesse sido furado. Que uma *mesma* realidade visual (neste caso, a linha de rebatimento em questão) tenha *em simultâneo* valência planiforme *e* de profundidade e que, dependendo de circunstâncias várias, *possamos* ver uma coisa ou outra, significa que os perceptos não são necessariamente inequívocos e que, portanto, a ambiguidade é inerente à percepção (voltaremos a este assunto em S26, considerando a alternativa equivalente de F5).[28] Serve isto para dizer, voltando atrás, que uma geometria intrínseca é tão capaz de registar dados de profundidade como o dispositivo de geometria

28 Exemplo clássico (e magistral) de abordagem desta realidade é o *Arte e Ilusão*, de Ernst Gombrich (ver *Art and Illusion*, por exemplo, pp. 24 e 260).

extrínseca exemplificado em F8. E já que se falou de profundidade, talvez faça sentido neste momento considerar que relevância tem nesta pintura de Veronese a forma de profundidade de cujo registo, repetindo, F8 é uma das soluções clássicas.

Parte III: Profundidade

11. Peculiaridade

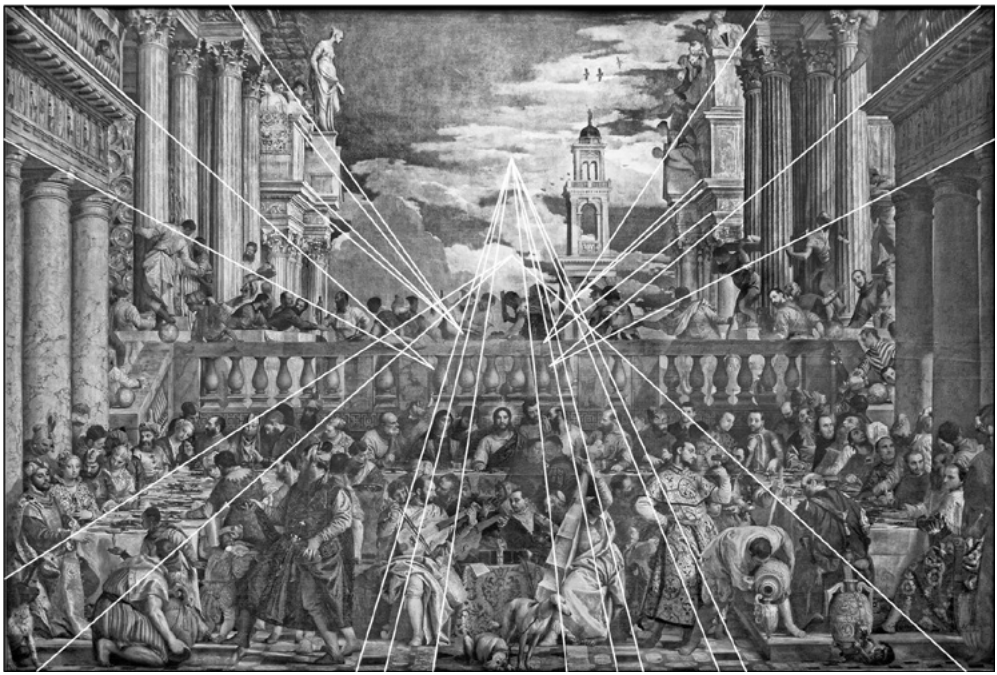


Figura 12.

As Bodas tem um enredo peculiar de linhas de profundidade. Em F12 mostra-se como Bouleau o reconstitui.[29]

Para entender a peculiaridade, o leitor terá vantagens em saber o seguinte: que as linhas brancas acrescentadas por Bouleau ao quadro de Veronese têm o nome de *linhas de fuga*; que, em soluções tecnicamente correctas de perspectiva, tais linhas "fogem," convergindo para *um* ponto (chamado ponto *de fuga*); que a loca-

29 Ver *Charpentes*, p. 27. No original de Bouleau há mais linhas brancas do que as observáveis em F12 (embora mantendo a ideia de Bouleau, F12 não reproduz integralmente a imagem que ele apresenta, por razões a explicar na secção seguinte).

lização deste ponto varia em função da orientação das ocorrências visuais cuja perspectiva se trata de fazer (no caso de F8, a perspectiva das linhas verticais do pavimento *ABCD*, por terem todas a mesma orientação, "fogem" por isso para o ponto comum *F*); que todas as linhas situadas em planos paralelos ao do chão (ou ao do espaço que se estenda à frente do observador), seja qual for a sua distância ao solo, têm o seu ponto de fuga numa *linha do horizonte*, que corresponde à altura dos olhos do observador (em F8, a linha que passa por *V'* e *F*). Dito isto, pedindo ao leitor que volte a olhar para F3, gostaria de lhe perguntar o seguinte: sentirá haver alguma coisa na encenação espacial da pintura de Veronese, tal qual F3 a mostra, que o leve pensar, por exemplo, que o plano da mesa do banquete (relativamente bem avistável aqui e ali entre os convivas) *não* seja paralelo ao do chão? Ou, perguntando as coisas de maneira mais simples: sentirá por acaso, ao olhar descontraidamente para a pintura (se tal for possível perante coisa tão opressivamente grande), haver nela qualquer *problema*? Suponho que o leitor concorde comigo, respondendo que *não*: não, não há nenhum problema na encenação espacial da pintura. O espaço que, em *As Bodas*, se abre ao nosso olhar é como que uma boda para o olhar: nada ali parece ofender as exigências do tipo de coerência que, desde que a perspectiva é perspectiva, nos habituámos a esperar de uma representação naturalista. Este é o veredicto do nosso olhar; infelizmente, a razão geométrica opõe-se ao veredicto. A acreditar na reconstituição de Bouleau (e nada indica que esteja errada), o plano da mesa *não* é paralelo ao do chão. Se fosse, as suas linhas de fuga convergiriam para o mesmo ponto para onde "fogem" as do chão (estas são desenhadas a partir do lajeado do pavimento, em baixo; o seu ponto de fuga é o mais alto dos pontos de fuga em F12; o ponto de fuga das linhas da mesa situa-se imediatamente abaixo). Antes de prosseguir, há que fazer aqui uma interrupção, para esclarecer algumas questões de método.

12. Linhas férreas

A reconstituição mostrada pelo suplemento de linhas brancas em F12 é um exercício que tem que ser feito com muito cuidado. Desde que as pinturas que se pretende interpretar se encontrem reproduzidas correctamente, mantendo as proporções do original, não estando deformadas, nem cortadas (o que infelizmente *não* é certo numa alarmante quantidade de vezes, principalmente quando as imagens se descarregam da *Internet*), e que, como

controlo independente, possamos saber as suas dimensões reais,[30] qualquer hipótese de geometria *intrínseca* pode ser testada sem grandes preocupações. Nos suplementos lineares mostrados ao longo deste estudo, e que, como em F5 ou F7, têm ilustrado o conceito desse tipo de geometria, há um *fundamento,* pode dizer-se, *absoluto.* Esse fundamento são os limites de um quadro, que é a primeira coisa a ser desenhada, mal a reprodução de uma pintura fique em estado de ser interpretada geometricamente. Isto é válido independentemente das ferramentas de averiguação. Era válido antes de, a partir dos últimos anos do século XX, o computador ter trazido ao tratamento de imagens os confortos que se sabe e ter substituído lápis, papel vegetal, régua, esquadro e compasso a que até aí se resignara o intérprete. No presente caso, todos os esquemas que tenho sobreposto às imagens foram tratados em computador, animado por *softwares* capazes daquilo a que se dá o nome de desenho "vectorial." Neste tipo de *software,* uma imagem qualquer, embora carregada e visível, permanece uma intrusa, e incapaz de beneficiar de tratamento geométrico, *antes* de o *software* declarar reconhecer a imagem nos seus (dele, *software*) próprios termos; no caso presente, esses termos são os limites do quadro, cuja existência e localização o *software* consente em assumir automaticamente, *ignorando* tudo o mais que *a nossos próprios olhos* a imagem contenha. Em *As Bodas* formiga mais de uma centena de personagens (entre as quais certos autores julgam mesmo poder identificar um auto-retrato de Veronese).[31] Mas, aos "olhos" do *software,* a situação não seria diferente se contivesse apenas uma. Uma imagem recém-recebida pelo *software* nada contém para além e para aquém dos seus limites.

O atractivo primário de *softwares* destes é poder ter-se a certeza *absoluta* de que uma linha passa *mesmo* pelo ponto por onde *tem que* passar. Em ferramentas digitais assim, pontos são para entender não em sentido estático, mas *dinâmico*; não apenas como entidades definidas de um modo meramente euclideano (como a intersecção de duas linhas, vá lá), mas também *fisicamente,* como uma espécie de centros de gravidade; como ímanes. Qualquer objecto (por exemplo, uma linha) que se aproxime das imediações de um ponto é *atraído* para ele; fica nele preso e imobilizado. No caso

30 O que, por outro lado, *não* é dado tão inequívoco quanto seria de esperar...

31 A identificação é ao que parece abusiva: ver Habert, "La commande," p. 66.

da geometria intrínseca, por ponto há que entender *antes de mais* os vértices do quadro, a partir do quais *tudo — todos* os esquemas lineares de que fomos falando ao longo do livro — se inicia e se *legitima* geometricamente. Mas no caso de reconstituições como em F12 (onde, frise-se, se trata de geometria *extrínseca*) não há vértices a partir dos quais pudéssemos fundar o cálculo. O que há, é *indicações* — uma espécie de carris, onde pomos a circular o comboio de uma conjectura. Que carris são esses? Por exemplo, na parte de cima de *As Bodas,* entablamentos; ou então, em baixo, o lajeado do chão — tudo ingredientes de que essa pintura é fértil, mas que, repita-se, o *software* não está preparado para reconhecer automaticamente, independentemente do arbítrio de quem olha para a imagem. *Este arbítrio* é fundamental e fundador (tanto quanto um pântano possa receber alicerces): *verificada* a dita fertilidade, o que o observador/intérprete fará é, *a olho*, iniciar o movimento do comboio, num ponto mais ou menos arbitrário daquilo que se presume e espera ser *mesmo* um carril. Mas não há aqui o conforto de um ponto absolutamente definido. O intérprete fica entregue a si próprio, ao discernimento do seu olhar, ao pântano das suas limitações e da sua temeridade. Nem mesmo esse prodígio de *reverse engineering,* que é a reconstituição que Wittkower/Carter fazem da perspectiva da *Flagelação* (ver s4), pôde dispensar um momento inicial desse teor.[32] Ora, foi coisa semelhante aquilo que aconteceu em F12 e que acontece em situações equiparáveis.

Repare-se na linha branca de Bouleau, que parte da arquitrave do edifício do lado esquerdo.[33] Conceder-se-á que tem a orientação da arquitrave, e que portanto o comboio da linha está no carril certo; mas tudo quanto se pode esperar de tal carrilamento é haver congruência entre linha e arquitrave, *por* a extremidade esquerda de ambas estar, no plano da pintura, mais alta do que a extremidade direita. Esta é a única certeza. A congruência é po-

32 Correspondente a uma "dedução" (o conceito aparece como particípio: *deduced*) assegurada por *clues in the picture* – literalmente, *indícios, guias, indicadores* internos à pintura (Wittkower, Carter, "The Perspective of Piero della Francesca's 'Flagellation'," p. 295). Dado ser impossível *fundar* numa base sólida e apodíctica interpretação (ou conjectura) assim, a "validade" (*sic*) desta "depende da consistência e da probabilidade das conclusões resultantes" (*id.,* p. 297).

33 A arquitrave é um dos três componentes da estrutura rectangular (chamada entablamento) suportada pelas colunas de um edifício clássico e coroada pelo frontão. Os outros dois são o friso e a cornija. A arquitrave é o componente inferior, ficando directamente em contacto com os capitéis.

rém compatível com um conjunto larguíssimo de variantes: haveria muitas maneiras de a linha descer da esquerda para a direita, *sem* coincidir *rigorosamente* com a arquitrave. Para se poder dizer coincidir com esta, a linha tem que passar pelo menos por dois pontos da arquitrave. Por precaução, estes pontos devem estar o mais afastados possível. Quanto mais juntos, tanto menor a certeza de que o prolongamento da linha acompanhe a direcção da arquitrave e tanto mais grotescas as consequências de um qualquer erro inicial. Essa é a razão por que, em F12, ignorámos as indicações de perspectiva da torre, assinaladas por Bouleau; os componentes arquitectónicos que, na torre, "fogem" em profundidade são demasiadamente pequenos para poderem ser prolongados sem grandes riscos de descarrilamento.[34] Um erro na identificação de um destes pontos — acidental e desculpavelmente marcado mais alto ou mais baixo uma insignificância que fosse — bastaria para descarrilar o comboio; de coincidentes, linha e arquitrave passariam a concorrentes. Isto é indesejável em qualquer circunstância; mas, numa pintura como *As Bodas,* há que contar por acréscimo com a circunstância funesta de ser directamente proporcional a um tamanho imenso a probabilidade de qualquer pequeno erro inicial, feito numa reprodução liliputiana, dar origem a resultados grotescos.

Terminemos aqui este excurso metodológico e voltemos às questões de conteúdo.

13. Mentir para dizer a verdade

Escrevia-se no final de S11, *As Bodas* nos impor verificar quão opostos são o veredicto da razão geométrica e o do olhar. Esta oposição é assunto historicamente denso, que não pode ser aqui senão aflorado (e tanto quanto a compreensão do argumento deste estudo o recomende). O assunto é "denso" — isto não quer dizer que seja difícil ou complexo; quer dizer, sim, que, considerá-lo, nos obriga a arrostar uma parede de ideias tão compacta, por acumulação multissecular de contributos, posições e opiniões, que dificilmente encontramos orifício ou fissura por onde começar a penetrá-la. *Grosso modo*, dir-se-á o seguinte: que *o olhar tem razões que a razão desconhece* (se se permite esta reformulação do célebre dito de Pascal) é ideia com que a história da arte se habituou a conviver, diria, desde sempre; que haja direitos do olhar a favor de opções

34 Bouleau, pelo contrário, como se disse, não os ignora; e — será necessário dizê-lo? — estabelece mais uma zona de fuga no concerto, ou desconcerto, das restantes.

que ofendem a lógica irrepreensível da geometria é, antes de mais, uma atitude, cujas repercussões oficinais justificam ocorrências anómalas, como as registadas em F12; mas, seguidamente, que tudo isto (ideia e atitude) foi tão preparado e desenvolvido, desde muito cedo, ao longo da civilização moderna, que mesmo gente com formação matemática o admitia.

Um desses matemáticos foi Luca Pacioli (1445-1517), autor de uma obra sobre uma "proporção" célebre (considerada "divina"),[35] que fala de um *giudizio* para designar a faculdade responsável pelos veredictos do olhar (a mesma ideia encontra-se em Leonardo [1452-1519], com quem, como se sabe, Pacioli terá privado).[36] Mesmo sem a ajuda de uma qualquer teoria sofisticada da percepção, que como é óbvio não existia ainda, era portanto facto evidente no Renascimento que a geometria e o olhar falavam por vezes idiomas diferentes, de tal maneira que, para nos exprimirmos à maneira daquele que será o último dos clássicos, Charles Blanc (1813-1882), se achava perfeitissimamente natural que a pintura *devesse ter que mentir para dizer a verdade*.[37]

35 Sobre o estatuto da "divina proporção" na obra de Pacioli, ver Neveux, "Le Nombre d'or," pp. 17-21. Não é aqui possível desenvolver o assunto.

36 Onians, *Bearers of Meaning,* capítulo XVI, muito especialmente pp. 223-224 (para Pacioli, a visão é uma faculdade superior, o que se acorda com a psicologia aristotélica). Outros autores citados por Onians e que aceitaram como fundamentais os veredictos do olhar: por exemplo, Serlio (*id.,* pp. 266, 300-301) e Vasari (p. 308).

37 Para Blanc há por vezes uma oposição entre a verdade do "espírito" e o "sentimento" — termos dele; em termos mais novecentistas, entre dados objectivos e aparato perceptivo (ou, mais saborosamente, embora numa homofonia que obviamente só funciona em língua inglesa, entre o *I* e o *eye* [Shepard, *Mind Sights,* pp. 167-168]). Veja-se só como Blanc descreve o caso da grandeza *decepcionante* (em seu entender) da basílica de S. Pedro, em Roma. A basílica é "grande," mas isso *não* se vê, e por muito que *saibamos* o contrário. Porquê? Por isto: em S. Pedro, todas as dimensões são igualmente "grandes" e, assim, anulam-se; para que pudesse haver a percepção do grande seria necessário "sacrificar" (*sic*) uma das dimensões, de tal maneira que uma coisa parecesse *mais* alta, ou profunda, *do que* larga. Blanc diz que os arquitectos góticos produzem por isso em nós *mais* "emoção" com *menos* matéria, já que a catedral cresce em altura, mas não em largura. Realmente, assim, para que o edifício seja *de facto* (quer dizer: *perceptivamente*) grande, uma das dimensões tem que ficar mais pequena. *Fazer o grande com o pequeno:* este artifício é caracterizado por Blanc como uma "mentira," porque realmente o grande obtém-se pelo encurtamento (ver *Grammaire des arts du dessin,* pp. 88-89).

E é assim que, a partir dessa altura, se pode falar de uma "arquitectura de pintor," para designar um conjunto de procedimentos *ad hoc,* não previstos pela teoria, mas aconselhados pela mais sensata lucidez visual.[38] Não é pois de admirar que o uso da perspectiva a partir do Renascimento (de que o mostrado em F8 é uma formulação clássica) se tenha caracterizado pela flexibilidade e pelo compromisso, através do uso de fórmulas não previstas pela pura lógica geométrica, e se não mesmo por ela proscritas. Era de facto prática correntíssima corrigir a ossatura perspectiva — ou seja, errar deliberadamente — sempre que a racional secura dela colidia com direitos mais fundamentais.[39] E o título que Field dá à última secção do terceiro capítulo de *Invenção do infinito,* sobre a *Trindade,* de Masaccio (1401-1428) — "Visualmente correcto e matematicamente errado" —, dispensa comentários suplementares e reforça a credibilidade do pressuposto de que seja "extremamente arriscado tentar usar obras de arte como testemunho das competências matemáticas de um artista."[40]

38 Ver Kemp, *The Science of Art,* p. 104 (a propósito de Rubens [1577-1640], que manteve esta desenvoltura em questões de perspectiva ao longo de toda uma carreira inspirada, neste ponto, pelas opções de Ticiano [finais do século XV-1576] e ainda de Veronese). A situação é exactamente a mesma em Poussin (1594-1665; *id.,* pp. 126-128) e em Turner (1775-1851; p. 159); e este *modus operandi* é de tal modo corrente que, ao descrever certas idiossincrasias projectivas de Canaletto (1697-1768), Kemp diz que se baseiam "na tradicional manipulação da regra, feita em certas circunstâncias por quem se serve da perspectiva com vista ao efeito pictórico" (*id.,* p. 146). White aborda questões afins no capítulo XIV (pp. 213-215) e no capítulo XVI (pp. 266 e 283) de *Naissance et renaissance de l'espace pictural,* com idênticas conclusões: considerações de ordem operativa avantajam sempre qualquer outra, seja em que época for.

39 Kubovy serve-se da seguinte metáfora política, para descrever a situação: "De facto, se no Reino da Perspectiva a geometria desempenha um papel análogo ao desempenhado pelo Congresso nos Estados Unidos, então a função da percepção é ser como a constituição. Prescreva o que prescrever, aquilo que a geometria da projecção central determina é testado em função da sua aceitabilidade pela percepção. Se uma lei é inconstitucional, é rejeitada, devendo ser reescrita de acordo com a percepção" (*The Psychology of Perspective,* p. 125; ver no mesmo sentido Elkins, "The Case Against Surface Geometry," p. 170, nota 1, Bouleau, *Charpentes,* pp. 26-27 e Arnheim, *Art and Visual Perception,* p. 299).

40 *The Invention of Infinity,* p. 62 (em geral, pp. 59-61, 101 e 109). Em relação à perspectiva desta pintura, Kemp inclui a "improvisação" imaginativa" na enumeração que faz das opções de Masaccio: ver *The Science of Art,* pp. 18 e 20.

De certa maneira, o que se mostra em F12 pode servir para ilustrar alguns destes aspectos. Numa interpretação *muito* sumária, dir-se-á que, à luz dos princípios expostos em S11, a perspectiva do cenário representado nas *Bodas de Caná* está *errada.* Para estar *certa,* todas as linhas oblíquas acrescentadas por Bouleau à reprodução da pintura, a branco, *tinham* que convergir num *único* ponto (de fuga), situado numa *mesma* linha do horizonte.[41]

Como todos os veredictos, este é peremptório e frontal; mas ver-se-á adiante, em lugar reservado para tal, que a frontalidade deste veredicto, porque pode e deve ser temperado com condimentos apropriados, releva menos da franqueza do que da crueza; na verdade, a encenação de Veronese pode estar toda *certa,* desde que a a nossa percepção aceite a plausibilidade dos pressupostos ligeiramente "surrealistas" que mencionaremos em S16.

14. Perspectiva

Na verdade, parecer-nos-ia insensato negar que, na pintura de Veronese, *depois* de lhe fazermos aquilo que o suplemento linear em F12 documenta, as linhas de fuga dos topos dos edifícios convirjam *para baixo* e as do lajeado do chão *para cima.* Tudo o que se escreveu em S12 não teve outro propósito que não fosse desarmar eventuais objecções a este *facto,* levantadas por alguém cujas exigências analíticas o tornassem justificadamente sensível ao género de problemas aí enumerados. *Quão* para baixo, *quão* para cima — bom, isso são os problemas que isso mesmo que se escreveu aí nos permite considerar, se não eliminados (evidentemente), ao menos domesticados. Se é possível falar de *factos* a propósito da *As Bodas,* então este é um deles, independentemente daquilo por que teve que passar a seguinte conclusão, antes de a podermos estabelecer: as linhas de fuga de *As Bodas* "fogem" exactamente para a *zona* em que F12 as mostra "fugirem."

Mas não chegamos aqui para ocupar território pacificado e tranquilo, como prémio de labores pretéritos; não vencemos uma encosta, senão para constatar haver outra de seguida, com costas se calhar ainda mais largas e hostis, em cujas escarpas reencontramos o assunto mencionado nos finais de S11 e S13: a perspectiva de *As Bodas* é geometricamente *esquisita.* Esclareça-

41 Para a versão que Bouleau faz desta "patologia," de cujo diagnóstico gráfico F12 se afasta, como se disse, superficialmente um pouco, ver *Charpentes,* p. 27 (ver ainda aquela que é reproduzida em Lenz, "La destination du tableau," p. 219, da autoria de C. Versini).

mos isto, voltando às características do que se mostra em F8 (da perspectiva, se se preferir).

Algumas dessas características já foram enumeradas em S8 e S11. Recapitulemo-las:

Primeira coisa: linhas do chão, ou mais altas (ou baixas), *mas situadas num plano paralelo ao chão,* têm o seu ponto de fuga na linha do horizonte (a linha que, em F8, passa por *V'* e *F*). O leitor pode comprovar isto facilmente com a fotografia de um objecto familiar: o interior ou o exterior de uma casa (ou casas). Se fizer na fotografia exercício semelhante àquele que se mostra em F12, prolongando linhas[42] — neste caso, as do tecto e do chão —, verificará que estas se vão encontrar numa mesma linha (porque chão e tecto, em princípio, são planos paralelos entre si). Esta linha é a altura dos olhos do observador, ou a do equivalente disso na câmara fotográfica (linha a que, como se disse, se dá o nome de linha do horizonte). Como qualquer observador tem apenas um par de olhos, não custa perceber que, de acordo com as regras, numa representação em perspectiva haja apenas *uma* linha do horizonte.

Segunda coisa: *se,* para além de estarem em planos paralelos, as linhas do tecto e do chão *forem também paralelas entre si* (note-se: referimo-nos não apenas aos planos onde estão, mas às próprias linhas) — o que também é comum, dado uma esmagadora maioria dos compartimentos onde vivemos ser uma "caixa" regular —, então as linhas do tecto e do chão, para além de convergirem regulamentarmente para uma mesma linha do horizonte, convergem num mesmo ponto de fuga (relembrando, o ponto *F* em F8).

Pode dizer-se que sempre que deparamos com esta dupla convergência (na linha do horizonte e num mesmo ponto de fuga) há grande probabilidade de estarmos perante uma pintura clássica (sobretudo se a convergência se vir engrossada com a coincidência entre o ponto de fuga e o centro geométrico do quadro, no ponto de encontro das suas diagonais, ou, pelo menos, com a sua localização na mediana vertical, através do fenómeno de "adopção" mencionado em S9).

42 *Não* paralelas ao lado de baixo da fotografia (em princípio, horizontais, portanto; linhas assim *não* têm ponto de fuga em sistemas como o de F8).

15. (Des)perspectiva

Se o que acabou de se escrever é correcto, como interpretar então o facto de, a acreditar em F12, os três feixes de linhas brancas, em primeiro lugar, *não* convergirem numa mesma linha do horizonte e, em segundo, *não* convergirem para um mesmo ponto de fuga?

Há aqui duas perguntas. Respondamos rapidamente à segunda, que é a mais fácil: se os feixes de linhas *não* convergem num mesmo ponto de fuga, então isso *poderia* significar pura e simplesmente que os componentes arquitectónicos que lhes servem de carril, embora localizados em planos paralelos uns aos outros, *não* são paralelos entre si (para visualizar esta discrepância, o leitor sirva-se de dois livros paralelos, coloque-os a diferentes alturas, e pouse neles lápis com orientações diferentes). Nada de extraordinário, anómalo ou teratológico nisto. Em caso de dúvida, o leitor não terá mais do que repetir o exercício fotográfico sugerido em S14, mas tendo o cuidado de escolher, como fotografia, uma organização urbana irregular — uma organização cujos componentes (as paredes dos edifícios de uma velha cidade medieval, por exemplo) *não* sejam paralelos uns aos outros (mas não levem a irregularidade ao ponto de se disporem nos altos e baixos de colinas — o que, sem o infirmar, embaraçaria a eficácia pedagógica do exercício). Obterá então tantos pontos de fuga quantas as orientação de beirais, janelas, ou outras particularidades horizontais da arquitectura que possam servir de carril à fuga do comboio. *Mutatis mutandis,* o mesmo se passaria com os edifícios de *As Bodas:* em vez de observador e arquitectura se encararem, olhos nos olhos (digamos assim), perpendicular e paralelamente ao quadro (ou à *linha de terra*, como se chama [linha que passa por *H, E, A* e *D* em F8]), o que aconteceria é que os edifícios estariam ligeiramente enviesados. Repita-se: nada de anómalo aqui.

Poderia significar isto tudo, escreveu-se em cima. No itálico há uma reserva. De facto, na pintura de Veronese não significa nada do que acabou de se escrever, porque os pontos de fuga não se situam numa *mesma* linha do horizonte. Aqui, sim, *há* uma anomalia. Se os vários pontos de fuga se encontram em diferentes linhas, isso *poderia* significar, por exemplo, que o ponto de vista a partir do qual se estabelece a projecção pudesse estar a várias alturas em simultâneo, o que é uma impossibilidade. Mas também *poderia* significar uma eventualidade intrigante, de tal modo que à primeira das duas perguntas feitas em cima poderíamos responder com duas soluções: ou Veronese era incompetente e não sabia

fazer perspectivas de jeito (justificando-se então aceitar em toda a sua crueza, sem tempero, o veredicto adiantado em S13, segundo o qual essa perspectiva está *errada*); ou Veronese entreteve-se a brincar com as nossas expectativas, fazendo a perspectiva *correcta* de uma arquitectura assumidamente... *torta.*

16. "Surrealismo"

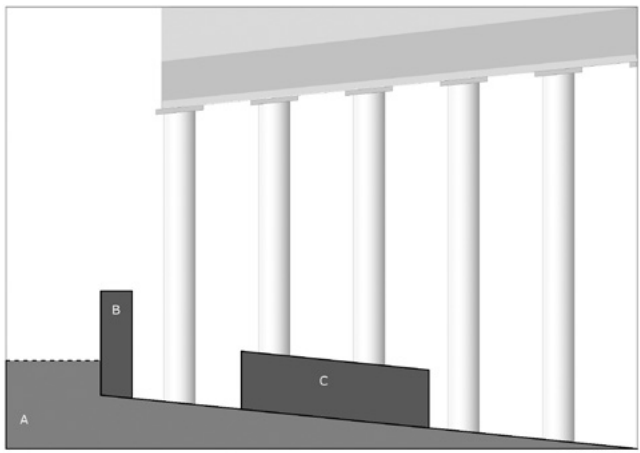


Figura 13.

Há na verdade algumas maneiras de considerar *correcto* o cenário de *As Bodas.* Por exemplo, sê-lo-ia *se* os convivas e a mesa não se situassem no chão, nem num plano paralelo ao chão, mas numa *rampa;* e *se* as linhas dos edifícios *não* se orientassem ortogonalmente (entre muitas outras bizarrias, por exemplo, tivessem os tectos a descair, como se fossem vãos de escada). Uma encenação assim está esquematizada em F13 e representa o aspecto que teria, aos olhos de quem se juntasse ao àgape vindo do edifício da esquerda, o chão (*A*), a balaustrada (*B*), um dos braços da mesa perpendiculares à balaustrada (*C*)[43] e finalmente, atrás, um dos edifícios do lado direito. Note-se ser difícil, dadas as competências congénitas do nosso aparato perceptivo (que é um dispositivo de sobrevivência preparado, ao longo da evolução natural, antes de

43 Para facilitar, admitimos em F13 que o tampo da mesa é paralelo ao chão. Insinuara-se já em S11 que não; a observação de F12, mostra de fcato que *não* é: os pontos de fuga de mesa e pavimento convergem em alturas diferentes (em duas "linhas do horizonte" diferentes, se se permitir tal disparate).

mais para identificar gradientes de profundidade, sem os quais não saberíamos avaliar quão iminente está um perigo), *não* ver, em F13, este edifício em perspectiva e, alternativamente, vê-lo num plano paralelo ao da folha; mesmo com colunas e intercolúnios iguais, não escapamos a ser aprisionados pela sensação de que o edifício "foge" em profundidade e que a diminuição das alturas se deve a isso. Mas na verdade, para explicarmos *neste* sentido a arquitectura de *As Bodas,* é necessário imaginar aquele edifício clássico como um exemplo *avant la lettre* do género de distorções vulgarizadas recentemente pela arquitectura "desconstrutivista." A coluna mais à esquerda tinha que ser interpretada como sendo *na realidade* (e não apenas perceptivamente) mais baixa do que as restantes.

Como se disse antes, há muitas maneiras de explicar o que acontece com a perspectiva de *As Bodas.* Limitámo-nos a considerar o caso extremo e mais "surrealista." Alternativamente, poderia acontecer que apenas *um* dos componentes assinalados estivesse inclinado ou torto. Por exemplo, a rampa podia não ser rampa, mas um plano trivialmente nivelado; reservar-se-ia o "surrealismo" para a projecção dos edifícios (e ainda para a balaustrada, cuja perspectiva se dissocia da do chão). Mas também poderia muito bem ser que os edifícios fossem normalíssimos; neste caso, a linha para onde convergiria o feixe de linhas deles provenientes identificaria o horizonte, o que estaria aliás de acordo com a propensão renascentista para colocar o ponto de vista muito baixo. No entanto, neste caso seria necessário explicar ainda, não apenas a disparidade entre as linhas de fuga do chão e as dos edifícios, mas também aquela que existe entre os vários edifícios; o facto de, a acreditar em F12, o prolongamento dos componentes arquitectónicos disso susceptíveis (com maior ou menor risco) se encontrarem em diferentes "linhas do horizonte" parece-nos apesar de tudo credibilizar a hipótese "desconstrutivista."

Seja como for, o fundamental é o seguinte: com uma encenação assim, *justificar-se-ia* inteiramente o que se mostra em F12 à luz dos preceitos definidos a partir de F8. Nada haveria em F12 de *ilegítimo* ou tecnicamente repreensível. A convergência aí notada dos vários feixes de linhas — o dos edifícios para baixo da linha do horizonte (cuja existência se manteria obviamente indisputada, embora de reconstituição problemática), o do chão para cima da mesma linha — não seriam nem mais nem menos ofensivas do que o irrepreensível e regulamentar prolongamento das linhas constituintes de objectos que, saiba-se lá porquê, sucedesse *não* serem

chãos ou edifícios normais, mas rampas com ou sem construções "descontrutivistas" à mistura.

17. Um palco

Na verdade, talvez não seja impossível saber-se porquê. Admitimos que a ideia defendida por Skira-Venturi, mencionada em s5, de que Veronese fazia as coisas "sem reflexão," possa ter alguma validade no contexto do confronto entre as hostes do "intelectualismo" florentino e as do "sensualismo" veneziano. Mas no contexto presente *não* tem. Nada há na encenação de *As Bodas* que não possa ser explicado como resultado de uma "reflexão" aturada sobre os constrangimentos técnicos a satisfazer por um trabalho como aquele que essa pintura de Veronese exige, em função dos respectivos propósitos narrativos. Uma breve digressão sobre isto permitir-nos-á dar substância mais robusta àquilo que se aflorou em s13, sobre as peculiares relações, sobretudo quando são pragmaticamente soltas, entre usos oficinais e procedimentos geométricos.

Assim sendo, *porquê* colocar as personagens numa rampa (admitindo que seja *mesmo* uma rampa)? Bom, exactamente pelas mesmas razões por que há um declive no palco de certos teatros: para que se possa ver *mais;* para que a massa de gente e de artefactos não fique tão amassada.[44] Esta opção de Veronese, que não se justificaria tão facilmente sem a imensa quantidade de pessoas representadas (ou mesmo retratadas) que povoa a pintura, integra-se num espectro de soluções de que as representações realistas se serviram para garantir a devida perspicuidade aos membros de grandes aglomerações. Por outras palavras, a representação de *muitas* coisas, objectos, gentes, dispostos *em profundidade* (daí termos tido necessidade de falar de realismo) exige artifícios de encenação particulares. Representações *não* realistas contentar-se-iam provavelmente com um simples friso, que se preencheria como uma espécie de catálogo. Mas, com representação realistas, o caso muda de figura.

44 As relações entre Veronese e o teatro são tratadas no quarto capítulo de *Painting in Sixteenth-Century Venice,* de Rosand (o capítulo é intitulado "Teatro e estrutura na arte de Paolo Veronese"), principalmente pp. 112-118. Ver ainda Habert, "La commande," pp. 52-54, e Lenz, "La destination du tableau," pp. 230-231.

18. Baixo e longe

Representações realistas *primitivas* servir-se-iam provavelmente de pontos de vista muito altos,[45] que decerto abrangem mais espaço, embora à custa do sacrifício daquela que nos parece ter sido uma das mais apreciadas características ópticas da perspectiva a partir do século XV: o seu "dinamismo" (para falar como Arnheim), resultante de uma compressão, de um esmagamento dos intervalos horizontais – dessa mesma deformação extrema que torna difícil *decifrar* no lajeado de *A Flagelação* o seu entalado lardo de polígonos escuros e claros (rever F4). A maneira de assegurar este dinamismo é conhecida: projectando a imagem a partir de muito baixo e de muito longe.[46] Ajudará aqui olhar para um exemplo. Em F14, representa-se a perspectiva de um chão, desenhada com o mesmo método albertiano de F8, mas projectada a partir de uma distância maior e de um ponto de vista mais baixo: em F8 (tal como se pode *contar* em F15), a distância que separa o ponto de vista (alto de quatro quadrículas)

45 Ver Bouleau, *Charpentes,* p. 26. Não vamos demorar-nos a definir o que são *representações realistas primitivas* senão para dizer que o rótulo designa imagens de todas as épocas e lugares; que, no quadro da história da arte europeia, são oriundas de uma fase de transição a que se pode dar indiferentemente o nome de crepúsculo vespertino da Idade Média ou crepúsculo matutino do Renascimento; e que as fronteiras desse período são de marcação complexa, exigindo a consideração de diferenças de desenvolvimento entre diversas regiões da Europa.

46 Numa passagem da primeira edição de *The Power of the Center,* desaparecida da final (que, fora a presente excepção, designa sempre o título aqui usado), Arnheim escreve: a "projecção óptica é indissociável da compressão, particularmente na perspectiva central, sistema no qual a projecção estreita [*shrinks*] os objectos em proporção da sua distância objectiva, até que, no horizonte, se reduzem a meros pontos. Tal significa que quanto *mais projectivamente* uma cena é percebida, tanto *menos profunda* e mais comprimida aparecerá na terceira dimensão. Artistas para quem a tensão vertiginosa da compressão seja congenial, tais como Tintoretto, Piranesi, Van Gogh, ou Munch, procurarão vistas *ortogonais;* artistas como Poussin, Cézanne, ou Matisse, que preferem a tranquilidade de formas imperturbadas, evitá-las-ão" (*The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts,* Berkeley, Los Angeles and London; University of California Press, 1982/1983, pp. 205-206). Esta passagem foi excisada da versão final *et pour cause*: as palavras que tomámos a liberdade de alterar para itálico (*mais projectivamente, menos profunda e ortogonais*) são tecnicamente embrulhadas (julgamos que aquilo que o raciocínio de Arnheim pressupõe, no caso de o querermos definir tecnicamente, é a altura dos pontos de vista e a sua distância ao quadro). Mas o resto é suficientemente emblemático de um conceito de Arnheim que nos parece convincente, para justificar citar aqui a passagem como amostra.

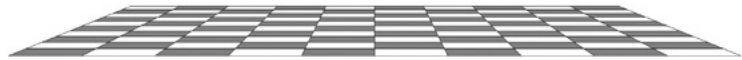


Figura 14.

do quadro é igual doze quadrículas (para vinte do lado do quadrado *ABCD*); agora, em F14, embora a quantidade de quadrículas do chão seja menor, a distância do ponto de vista ao quadro é vinte quadrículas, para uma altura de duas quadrículas. Não apresento o cálculo geométrico para não penalizar o espaço com uma inevitável profusão de linhas; ao leitor, que é livre de sujeitar o esquema a um processo de *reverse engineering* de modo nenhum inacessível mesmo a um leigo, roga-se que acredite em nós no caso de não querer ter esse incómodo. Sumariamente, portanto: distâncias grandes entre o ponto de vista e o quadro e pequenas alturas do primeiro são indissociáveis do tipo de fenómenos ópticos entalados apresentados em F14.

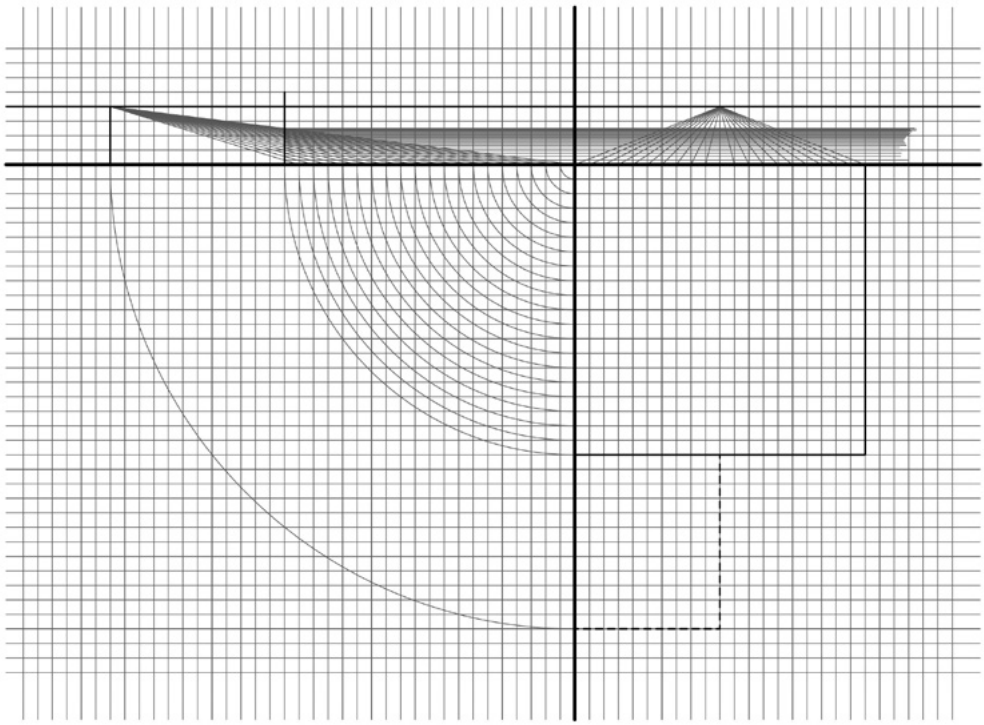


Figura 15.

19. Alto e perto

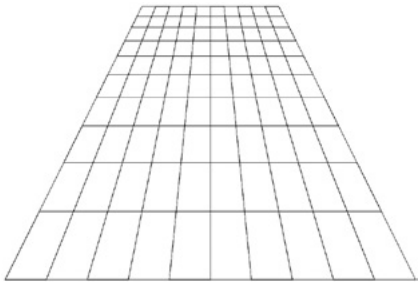


Figura 16.

Repare-se agora no caso opticamente oposto: em F16, a distância que separa o ponto e vista do quadro é igual a metade da sua base (por conseguinte, a cinco quadrículas); a altura do primeiro é igual a dez quadrículas. Sumariamente: são pequenas distância somadas a grandes alturas que dão origem o esquemas como F16.

Não duvidamos que, ao olhar para o esquema, o leitor fique intrigado. Essa é a razão por que, agora sim, apresentamos o cálculo geométrico pressuposto pelo resultado (em F17). Há qualquer coisa no desenho de feiinho, aleijado, mesmo teratológico. Com toda a certeza, só com relutância o leitor aceitará que os paralelogramos dos primeiros planos possam perceptivamente equivaler à perspectiva de *quadrados*. Os paralelogramos parecem abcessos. Mas a sua lógica construtiva é irrepreensível; em F16 não torcemos o pavimento, nem o torturámos arbitrariamente; se o quiséssemos apresentar em condições de igualdade com o de F14 precisaríamos apenas de igualar o comprimento da linha inferior dos dois esquemas (mantendo o resto proporcionalmente na mesma). O método de que ambos resultam, esse, é o mesmíssimo — de onde se conclui que não pode ser usado sem algumas precauções, para evitar fenómenos desagradáveis, como as óbvias deformações em F16. Voltaremos ao assunto em S36. Por ora interessa apenas prosseguir com a questão das representação realistas *primitivas,* dizendo que é de esquemas *opticamente equiparáveis*[47] ao de F16 que essas representações muitas vezes se serviram para resolver o problema de mostrar com alguns confortos de individualidade aquilo que, de outro modo, correria o risco de se transformar numa massa homogénea, afundando-se num simples fundo de coisas e gentes dificilmente diferenciáveis.

47 *Opticamente* apenas. A solução visual e empírica *precede* a sistematização tecnicamente irrepreensível que surge só no *Quattrocento.*

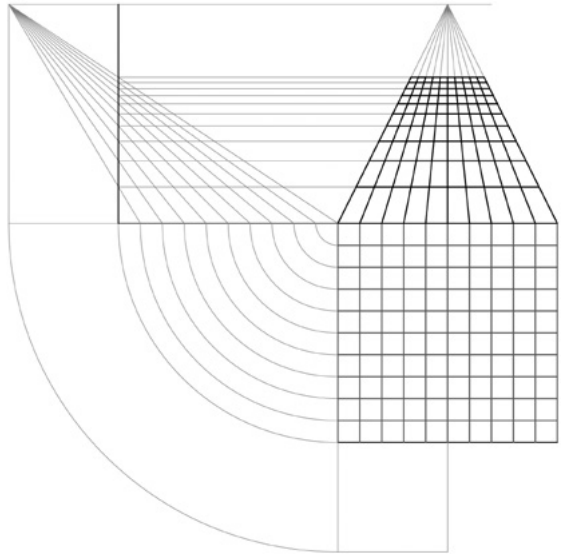


Figura 17.

Tome-se como exemplo disto *A Última Ceia,* pintada em 1464-1467 por Dieric Bouts (pintor holandês que nasceu à roda de 1415 e faleceu em 1475), e reproduzida em F18. Embora o tema bíblico, a quantidade de personagens e equipamentos sejam diferentes, as exigências de representação colocadas à pintura de Bouts são exactamente as da pintura de Veronese: em ambos os casos, trata-se não apenas de dispor comensais à volta de uma mesa, mas, sobretudo, de os deixar relativamente bem individualizados. O propósito não é isento de problemas. Olhe-se na pintura de Bouts para a mesa, cuja curiosa e arcaica perspicuidade vale como uma espécie de sinédoque do género de preocupações representativas de que a pintura como um todo dá uma versão bastante modelar. O tampo faz como que uma vénia: inclina-se obsequiosamente perante o observador, com vista ao seu conteúdo — cálice, grande travessa, copos, talheres, pães, e ainda a carga simbólica de que tudo isto se reveste — ser claramente perceptível. Esta inclinação, partilhada aliás por tudo quanto se localiza no chão (inclusive), não é porém facilmente compatibilizável com os padrões de realismo para as quais a adopção de encenações como em F14 é uma condição fundamental. Uma encenação como em F14 não se casa de facto automaticamente com os desígnios de perspicuidade; em certo sentido, para se ter uma coisa, tem que se sacrificar a outra. Tanto quanto seja possível aqui estabelecer uma regra (puramente empírica, aliás), poder-se-á dizer, em primeiro lugar, que os renascentistas italianos, em caso de conflito entre

perspicuidade e compressão, preferiam esta — não apenas porque eventualmente apreciassem o dinamismo óptico causado por ela, mas também porque os pontos de vista baixos que a projecção pressupõe estarão mais de acordo com padrões de realismo humanista para os quais é óbvio que os humanos não são pássaros; e, em segundo lugar, que muito do que haverá de peculiar na pintura desses mesmos renascentistas é o resultado de a necessidade de conciliar os direitos da compressão e os da perspicuidade ter estimulado de um modo notável o seu engenho compositivo.

É escusado pronunciar-nos sobre o sucesso da solução com que Veronese resolve os problemas de representação de gentes e coisa em *As Bodas.* Admitamos que o chão onde essas gentes e coisas se mostram seja mesmo uma rampa; assim sendo, e independentemente do método geométrico ou pseudo-geométrico de que Veronese se tenha servido para calcular a inclinação, podemos concluir que esse aspecto das idiossincrasias de *As Bodas* se deve ao facto de Veronese ter pretendido evitar aos embaraços de perspicuidade inerentes a uma compressão perspectiva excessivamente musculada, criando desse modo um efeito que ficasse a meio-termo entre a solução de F14 e F16.

Figura 18.

20. Os edifícios

Acabámos de tratar da peculiar disposição das coisas na parte de baixo de *As Bodas.* Quanto às da parte de cima — ou seja, quanto à não menos peculiar "fuga" das linhas dos topos dos edifícios, convergindo para diferentes e, sobretudo, *desnivelados* pontos —, não será arriscar muito dizer que o efeito (se não pretendido, pelo menos alcançado) é deixar ligeiramente mais "aberto" o espaço da

zona compreendida entre os edifícios (um ponto de fuga comum aos edifícios de ambos os lados estreitaria o espaço que os separa). Volte a olhar-se para F12. O efeito será mais demonstrável para o caso dos edifícios do primeiro plano, cujo viés (a avaliar pela distância entre os pontos de fuga das construções dos dois lados) parece mais acentuado do que o dos restantes.

Não cremos ser possível garantir a solidez do que quer que possamos dizer a mais sobre esta parte da encenação de *As Bodas.* Mesmo admitindo que a "abertura" pudesse ter sido *efectivamente* desejada, dado que o facto de ser o céu a beneficiar com ela se prestará a simbolismos óbvios, a proliferação de pontos de fuga diversos e desnivelados, sem deixar de ter esse efeito "celestial," pode ser apenas um epifenómeno, qualquer coisa de superveniente: o resultado de a batalha contra um grande tamanho não poder ser ganha sem algumas baixas no pelotão do rigor geométrico.

21. O Bom Gigante

Acrescente-se apenas — e já que aludimos a questões de simbolismo — que há um detalhe em *As Bodas* que não apenas está em condições de concorrer com o céu em termos de arcaboiço simbólico mas que, em nosso entender, lhe ganha mesmo. Referimo-nos ao povoamento das alturas. Aquilo que as coisas altas têm de alto não se reduz a uma propriedade simplesmente geométrica, cuja constatação nada mais exigisse senão ócio e imparcialidade analítica. Não: as coisas altas não são simplesmente altas; são *altivas.* "Elevar-se," escreve Arnheim com sensibilidade e precisão, "significa vencer uma resistência, é sempre uma vitória. Descer, ou cair, é render-se à solicitação exercida a partir de baixo, experimentando-se pois como uma submissão passiva."[48] Há algo de inóspito nas coisas altas, em coisas que triunfam na vertical, exactamente porque nos confrontam com as limitações da nossa humosa condição, e que habitualmente não experimentamos no terreno da vida corrente, que é o espaço *horizontal* da acção. O topo *não* está para o baixo assim como a direita está para a esquerda (ou vice-versa). A verticalidade é *assimétrica*, a horizontalidade, simétrica. A verticalidade é fortemente hierárquica. Temos a liberdade de nos deslocar indiferentemente para a esquerda ou para a direita, mas não de subirmos ou descermos.

48 Arnheim, *Art and Visual Perception,* pp. 30 e 33.

Dominamos na horizontal; na verticalidade, somos dominados.[49]

Bom — voltemos à pintura de Veronese: As Bodas, como se disse, é um monstro de quadro. Para se ter uma ideia do atordoamento em que o observador fica depois de se aperceber de que não há nada de extraterrestre na primeira e brutal impressão que a pintura lhe causa, pense só que a altura do quadro equivalerá a quase três vezes a de um apartamento comum: suficientemente grande para quem olha supor que, levantando a cabeça, corre o risco de se sujeitar ao vexame de a pintura responder levantando-se em inexpugnabilidade. Mas no quadro de Veronese, aí mesmo onde por conseguinte esperaríamos encontrar o cenário de uma derrota, o que é que encontramos? Não cumeadas solenes e altaneiras, coruchéus, zimbórios, cúpulas, frontões — olimpos de todas as espécies e feitios, apontados para cima e de costas voltadas para o observador. Não. O que encontramos é gente; não pouca; pessoas como nós, a olhar como nós, algumas com a cara virada para nós (encontramos também um cão, cujo focinho desponta, com curiosidade canina, de uma balaustrada no canto superior direito). A avaliar por essa profusão, bem lá em cima, tudo se passa como se As Bodas fosse como o Bom Gigante: grande, e temível por isso, mas não tão alheado das satisfações mundanas que não aprecie a presença e a companhia de um papagaio ou um macaquinho de estimação empoleirado nos ombros. Neste misto de gigantismo e parvidade há talvez uma incongruência, a somar à que resulta da sensação de que os edifícios, longe de serem monumentais, são miniaturas ou equipamento lúdico infantil, onde os homens-criança podem jogar ao esconde-esconde (as colunas do Parténon têm aproximadamente dez metros de altura; as de As Bodas, num cálculo possível, são mais baixas do que a altura de três homens); nada nos impede de explicar ambas as incongruências conjecturando a importância simbólica atribuída por Veronese à convicção humanista de que nada há que ultrapasse o escopo da ambição humana.

49 Ainda de Arnheim, para mais sobre o diferente significado psicológico da verticalidade e da horizontalidade, ver o segundo capítulo de *The Dynamics of Architectural Form* (pp. 32-66) e ainda *The Power of the Center,* pp. 17-18. Ver também Burke, *A Philosophical Enquiry,* parte II, secção VII (p. 114).

22. Povoamento

Questões simbólicas à parte, as pessoas desempenham em *As Bodas* outro papel: *tapam* as "costuras" da encenação arquitectónica. Para perceber o que se quer dizer com isto, reveja-se o cenário arquitectónico de *A Flagelação,* em F4; observe-se aí, comparando com *As Bodas,* quão *classicamente* claras são as zonas de contacto entre o chão e as colunas. *Sabemos,* porque o vemos, *de onde* partem as colunas – se nos for permitida uma pequena brincadeira com palavras, assistimos ao parto de onde partem. Para tanto, não é necessário grande saber geométrico. Qualquer pessoa está em condições de testemunhar esse parto – que, evidentemente, o especialista pode documentar como muito bem entenda, estabelecendo, num processo de *reverse engineering* (de que aquele a que aludimos anteriormente, de Wittkower/Carter, é um dos exemplos mais notáveis), os laços *genéticos,* de parentesco e de filiação, entre planos horizontais e planos verticais. As colunas não se limitam a sair do chão; *saem ao* chão, como um filho *sai ao* pai ou à mãe. Na pintura de Piero, a arquitectura é inconsútil. Não há costuras. E na de Veronese?

Bom: sabemos que há, literalmente, a costura com que se cicatrizou a ferida aberta na sua epiderme pelo arrebatamento e cuidados gauleses. Mas, fora isto, não é possível saber mais nada; é impossível saber o que quer que seja sobre a parte do tecido arquitectónico em que o chão é cosido com as fachadas dos edifícios.[50] As colunas e fachadas são filhas de pais incógnitos. A obscuridade é total. Achamos que isto é deliberado e judicioso. No caso contrário, não seria inverosímil acontecer o seguinte: a visibilidade de uma zona de contacto entre as diferentes extensões de perspectiva exigiria a Veronese escrúpulos de encenação geométrica aí mesmo onde, sobretudo porque se trata de um grande tamanho, cresceria dramaticamente a probabilidade de qualquer erro ou incorrecção ter consequências *perceptivas* indesejáveis, talvez mesmo catastróficas, e para onde por isso mesmo o tipo de lucidez de que supomos Veronese dar provas – pragmática – haveria de considerar escusado mobilizar recursos de paciência, de tempo e de material. Essa porção do espaço imenso da pintura é como um território conquistado. A preservação de um território conquistado, como é sabido, pode ser assegurada de duas maneiras, desigualmente eficazes: ou com um exército permanente ou com um povoamento. Veronese, sensível aos pesados encargos políticos da alternati-

50 Ver Lenz, "La destination du tableau," p. 233.

va, prefere o povoamento. Umas das funções da turbamulta que preenche a pintura é exactamente defender essa parte da pintura da cobiça analítica do observador, não lhe deixando nesga onde se embosque, para daí fazer uso da sua capacidade de explorar as fraquezas do adversário, atirando contra lapsos e omissões.

23. Camuflagem

Uma vez admitido o que acabou de se dizer, não custará perceber a razão para uma outra característica peculiar de *As Bodas.* As fachadas dos seus edifícios são dotadas de componentes distintos, cuja articulação e coexistência é indubitável: ninguém duvida que mostrem uma espécie de arremedo de edifícios clássicos,[51] com a sua subdivisão em entablamentos e colunas, eles próprios subdivisíveis em novo turno de componentes (frisos, dentículos, fustes, capitéis, etc.). Mas apesar de toda esta estrutura, as fachadas são impenetráveis como paredes. São uma massa.

Voltemos a comparar *As Bodas* com *A Flagelação.* Ao facto de, nesta, ser possível estabelecer os laços genéticos referido antes não é estranha a coexistência clara e clássica de colunas *e* intercolúnios. Perdoe-se-nos dizer o óbvio: para as primeiras serem o que são, é necessário marcar muito bem aquilo que *não* são. A independência de uma coisa não é independente da daquilo que a rodeia, com que coexiste, cujo espaço partilha. Numa pintura clássica isto manifesta-se mesmo como capacidade de *contar* o que separa as coisas umas das outras. Contudo, em vão tentaríamos procurar confirmação disto na pintura de Veronese. Aqui, em termos estritamente visuais, as colunas encostam-se umas às outras; comprimem-se umas contra as outras; incomodam-se umas às outras, como utentes de transporte público em hora de ponta. É óbvio que podemos *distinguir* colunas. Mas o que é que há entre as colunas? Não são intercolúnios; não é uma extensão mensurável; não: são *outras* colunas. Dir-se-á que, deste modo, mais uma vez, Veronese nega ao observador o espaço livre de onde pudesse espiar a qualidade e a quantidade do armamento do adversário, impossibilitando-o de se pronunciar sobre uma geometria que pura e simplesmente *pode nem sequer existir* — a não ser como camuflagem.

51 Lenz fala dos eventuais modelos de Veronese em "La destination du tableau," pp. 221-227.

24. Psicologia

As Bodas de Caná tem muito de espantoso. Tem a cor soberba que poderíamos esperar de um dos mais exuberantes "sensualistas" venezianos (o que infelizmente não pode ser mostrado numa reprodução). Tem o colosso de tamanho. Tem uma geometria intrínseca com as características "estelares" que F5 e F7 esquematizam. Tem uma geometria extrínseca com tanto de "surrealista" como de camuflado. Mas *sobretudo* parece-nos ter o seguinte (que obviamente não passou despercebido a muita gente):[52] o facto de, olhando para a pintura – *simplesmente* olhando para a pintura (e depois de a necessária habituação ter desarmado as ofensivas mais atordoadoras do nosso primeiro contacto com o tamanho) –, ser difícil dizer estarmos perante qualquer coisa de *anómalo;* o facto de a camuflagem ser tão perfeita que, sem o artifício brutal de um interrogatório, a custo nos advertiríamos de que há algo de "surrealista" na pintura e no cenário com que, de certo modo, se confunde; finalmente, o facto de a pintura exemplificar, deste modo, a tendência que a percepção tem para se obstinar nos *seus próprios* veredictos, desdenhando correcções, furtando-se a ser "iluminada," ignorando diferenças entre benevolência, intrusão e persuasão.[53] Chão levantado? Nem pensar! Cornijas e arquitraves tortas? Nem pensar! Pontos de fuga desencontrados e *desnivelados?* Nem pensar! "Desconstrutivismo"? "Surrealismo"? Nem pensar! Tudo direitinho! *As Bodas* é uma boda para o olhar, em que Veronese nos serve tudo com o mais precatado dos temperos.

Confessemos o seguinte: teríamos não pouca curiosidade em saber se acaso esta ideia (de que *à primeira vista* nada *parece* suscitar reparos na encenação de *As Bodas*) não é uma das tais opiniões que mereceriam um tratamento "fechnereano" — ou, se se tiver aversão às iniciativas patrocinadas por Fechner (o notável psicólogo oitocentista alemão, tão à vontade na ciência como no misticismo),[54] uma qualquer abordagem, levada a cabo necessariamente no âmbito da psicologia empírica, que permitisse à opinião ambicionar estatuto um pouco mais "social" do que aquele

52 Ver, por exemplo, Lenz, "La destination du tableau," pp. 218 e 233, e Scherzer, "La perspective," p. 238.

53 É uma das características da percepção (tal como o documentam as ilusões de óptica, que nos obstinamos em *continuar* a ver, pese embora o facto de as sabermos ilusórias): não há dose de conhecimento que possa *converter* um percepto. Por isso é possível dizer-se haver na percepção aspectos *não* "inteligentes" (Rock, *Perception,* pp. 228-235).

54 Ver Arnheim, "The Other Gustav Theodor Fechner," sobretudo p. 40.

que é de esperar de um simples depoimento subjectivo. A pergunta é: será mesmo verdade que esta pintura de Veronese *parece* tão realista como a mais trivial (ou seja: exemplar) das pinturas realistas? Esta é de facto a nossa opinião. Será partilhável? Juramos que sim. *Mas será mesmo?*

Sem poder desenvolver assunto tão complexo, não ignoramos que o *mérito intrínseco* a dar à resposta é incerto. Fosse esta qual fosse, não andaria longe de estabelecer que uma determinada amostra de inquiridos pensa que sim e outra pensa que não (e uma terceira não sabe/não responde). E mesmo que, para além disto, houvesse a possibilidade de estabelecer que as opiniões auscultadas não eram meramente circunstanciais, que pelo contrário estávamos perante uma "lei," inferida a partir das razões por que uma eventual maioria sente o que sente, o sucesso do inquérito/investigação ligar-se-ia decerto à circunscrição daquilo que no gosto e na sensibilidade há de mais básico; se calhar, jamais àquilo que a apreciação estética terá de sofisticado, decidido e responsável.[55]

55 Sobre esta questão da responsabilidade, não resisto aqui a relatar o seguinte episódio, cuja matéria "jornalística" (digamos assim) encontrei em Griener, "Alfred Woltmann," p. 220: na segunda metade do século XIX, houve uma disputa entre os especialistas (sobretudo de língua alemã), quando se tornou inevitável confrontar a ideia de que uma *Madonna* do Museu de Dresden, até então considerada genuína pintura de Hans Holbein, filho (finais do século XV-1543), não passava de uma cópia, cujo original se encontrava em Darmstadt. Como seria de esperar, a situação conduziu a um apartar de posições entre os apoiantes da genuinidade de uma e da outra das *Madonnas*. Fechner entrou na liça, convidando os visitantes de uma exposição em que as duas pinturas foram colocadas lado a lado, no Verão de 1871, a pronunciar-se sobre méritos e deméritos das mesmas — para grande irritação de alguns dos especialistas, que julgavam irresponsável decidir assuntos de genuinidade com uma... votação. Só por curiosidade, a *Madonna* genuína era mesmo a de Darmsatdt; e a resolução da disputa mostrou que Fechner tinha alinhado pelo partido dos derrotados — um justo castigo infligido à arrogância empirista, como não haveriam deixar de sentir consoladamente os detractores do tipo de abordagem estética de que Fechner era arauto e corifeu... (Fechner era apologista de uma ciência estética elaborada "de baixo para cima" [*Ästhetik von unten*]; sem desautorizar a especulação filosófica, pretendia fundá-la num estudo experimental das realidades perceptivas; e é no quadro desse sentimento empirista, intrigado por reclamações que considerava exageradas, que Fechner fez um célebre conjunto de experiências sobre questões de proporção; ver Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik,* pp. 303, 352 e 396-397; Neveux, com a invejável sobriedade que a distingue, descreve as experiências de Fechner em "Le Nombre d'or," pp. 33-36.)

Demais a mais, para além de incerto, o resultado seria também inconsequente: não afecta o caminho que esta glosa vai, como se verá, trilhar. Mas — fraqueza minha, provavelmente —, acho que seria condimento saboroso dessa boda para o olhar, que é *As Bodas,* o facto de a nossa ideia, de que nada *parece* anómalo na pintura, poder ser partilhado universalmente, por quem por isso esteja preparado para apreciar o *cocktail* de incongruências, "surrealismos" e camuflagens que acabámos de descrever. Mas adiante. Independentemente de consensos ou dissensões estéticas, é chegada a altura de sugerir o modo como Veronese teria preparado *As Bodas.*

Parte IV: Geometria intrínseca reconsiderada

25. Estratigrafia

O que é que se fez na parte III? Tomando como bitola essa forma de geometria extrínseca a que habitualmente se dá o nome de perspectiva, consideraram-se aqueles aspectos de *As Bodas* que, envolvendo o registo da profundidade, corroboram ou desmentem o que F8 sistematiza. Verificou-se quão peculiar essa pintura é a este respeito. Chegados aqui, é a altura de retroceder um pouco. Voltar-se-à geometria intrínseca de F5 e F7, insistindo na relevância, para *As Bodas*, das potencialidades "ilusionistas" desta última geometria (e a que em S10 já se aludira). Recorde-se o que se afirmou no final de S2: a geometria intrínseca é congenial dos pintores. Se é mesmo, seria então negligência indesculpável não testar a congenialidade a pretexto de casos como o desta pintura de Veronese, em que dimensões gigantescas aconselhariam um emparcelamento do espaço e o uso de um qualquer dispositivo geométrico simples que facilitasse domar o gigante. Em S5 e S7, tal congenialidade foi apresentada incoativamente. É altura de ir mais além.

Nenhuma interpretação é isenta de riscos. As consequências dos riscos podem ser minimizadas. É obrigação de quem interpreta assinalar riscos, consequências e modos de as minimizar. No caso concreto, é antes de mais nossa obrigação informar o leitor de que se há pintura cujos caboucos são conhecidos, *As Bodas de Caná* é uma delas. *As Bodas* foi restaurada no início da última década do século passado; foi passada a pente fino, num processo que deu origem àquela que, à data, foi *la plus grande radiographie réalisée*

au Louvre[56] e a todo o género de análises estratigráficas, das mais literalmente materiais às mais figuradamente simbólicas.[57]

Bom: para efeito daquilo que nos interessa, é nossa obrigação dizer que *não há nada* de parecido com o que se mostra em F5 e F7 nos subterrâneos de *As Bodas* — nem sequer um desenho preparatório, entendido no seu sentido menos esotérico (ou se não *absolutamente* nenhum, decerto *muitíssimo* pouco).[58] Nada disto destoa da ideia tradicional de que os venezianos, e muito particularmente Veronese, fossem visceralmente repentistas e dessem provas de um exercício de deliberação situado num patamar diferente do dos florentinos. Mas também nada disso nos obriga a admitir que aquilo que aparece em *As Bodas,* particularmente a sua arquitectura, se devesse a um fenómeno de geração espontânea, à assombrosa actividade de taumaturgo. Veronese não era um taumaturgo. Era um pintor, de quem não é aberrante esperar capacidades de deliberação que partilha com quem alguma vez, em todos os tempos e lugares, se viu perante a situação temível de preencher uma superfície com a dimensão de quadro como este. Não sabemos exactamente como Veronese se desembaraçou da tarefa *primeira*[59] de traçar a arquitectura de *As Bodas.* Mas de uma coisa estamos certos: parafraseando o que já tínhamos escrito em S5, não seria sensato que, perante um grande tamanho, Veronese tivesse renunciado a uma divisão preliminar da área a preencher, condenado-se, se não à derrota, mesmo antes de iniciar a batalha, pelo menos ao desgaste imposto

56 Título do artigo de Faillant-Dumas arrolado na bibliografia.

57 O processo é magistralmente documentado em Habert, Volle, *Les Noces de Cana de Véronèse.*

58 *Nada:* ver Volle, "Chronique," p. 20, e Rioux, "La matière picturale," pp. 133. *Muitíssimo pouco:* exactamente o mesmo artigo de Rioux, na mesmíssima página, e ainda Faillant-Dumas, "La plus grande radiographie," pp. 126-128. Com um procedimento chamado "infravermelho de proximidade," é possível detectar "alguns fragmentos do traçado da arquitectura, particularmente ao nível dos topos das colunas," e algumas "linhas abandonadas," sem que, por outro lado, seja possível decidir se tal é desenho preparatório ou simplesmente caso de vestígios avulsos da *mise en place* (*sic*), ou *mise au carreau,* "tornada necessário pelas dimensões do quadro" (Rioux, *id.*, p. 128; de notar que este processo de *mise au carreau* — de compatibilizar áreas diferentes através de um quadriculado proporcional — é um caso particular de armação).

59 É um facto (sem nada de surpreendente, aliás): a arquitectura e a mesa foram as primeiras coisas a serem pintadas (ver Faillant-Dumas, "La plus grande radiographie," pp. 112, 118, 126, e Rioux, "La matière picturale," p. 134).

por escaramuças, por encontros não decisivos com a superfície, cujas parcelas se conquistavam e perdiam em função de necessidades correctivas e remediadoras extenuantes.

Não se interprete o que acabou de ser dito como a reacção de quem, despeitado por uma realidade desobediente refutar ideia ciosamente acalentada, se obstina em defender o indefensável, contra ventos e marés. De facto, não parece haver nada de mutuamente exclusivo entre a *inexistência* de um desenho preparatório e a *existência* de um *modus operandi* baseado, como se disse entre s2 e s7, numa geometria intrínseca, cujas marcações tivessem desaparecido sob a camada de pintura. A inexistência do desenho preparatório pode ser apenas um resultado, não um ponto de partida: o desenho podia ter estado lá, mas não deixou vestígios. J.-F.-L. Mérimée (pintor que viveu entre 1757 e 1836), num livro publicado em 1830, descreve um "método expedito de esboço" (*méthode expéditive d'ébaucher*), cuja paternidade atribui exactamente a Veronese, e que, segundo Rioux, permitiria desvendar este enigma: de tão rarefeita, a camada correspondente ao desenho preparatório, executada com tal técnica, furtar-se-ia à inspecção radiográfica.[60]

26. Terços

É encorajante que se possa explicar desta maneira a conjunção, aparentemente miraculosa, entre a inexistência de um desenho preparatório e a existência daquilo que a execução de qualquer pintura (principalmente quando é grande) exigirá como condição e cabouco. Mas não é só isso que nos encoraja a prosseguir com uma interpretação que, como dissemos, não é isenta de riscos. Sem negarmos os préstimos analíticos de uma descida aos subterrâneos de *As Bodas,* há na sua epiderme indicadores suficiente-

60 Ver Rioux, "La matière picturale," nota 55 da p. 144 (na p. 154; ver ainda a nota 9 da p. 133 [na p. 152]). O "método expedito" proposto por Mérimée é uma espécie de "aguarela" (*sic*), feita com "cores a água dotadas de muitíssimo pouco aglutinante e às quais se junta um pouco de óleo ou, ainda melhor, uma emulsão de noz ou de semente de papoula" (*on ébauche avec des couleurs à l'eau très peu collées, et auxquelles on ajoute un peu d'huile ou, mieux encore, de l'émulsion de noix ou de graine de pavot*; Mérimée, *De la peinture à l'huile,* p. 249; apresento este detalhe técnico [na verdade, apenas uma amostra de um conjunto de dados e procedimentos cuja descrição preenche um capítulo inteiro] por razões meramente "notariais" [digamos assim]; ou seja, não com a convicção de que, desfiando-o, o leitor possa beneficiar didacticamente com o conhecimento de uma receita que, a bem dizer, nem mesmo um pintor actual terá grandes razões para mostrar conhecer).

mente estimulantes para justificar a continuação de um trabalho interpretativo nos termos aqui ensaiados.

Tivemos já oportunidade de nos referir às linhas de terços, quartos e oitavos (e ainda de doze avos), com que, em F5, os três grandes blocos arquitectónicos são estremados (em F7 há resultados equivalentes). Não cremos que essas divisões sejam fortuitas, ou denotem da parte de quem interpreta métodos autocomplacentemente deturpantes. Os edifícios começam e acabam como e onde começam e acabam porque *de facto* Veronese e/ou os seus ajudantes[61] apreciaram a eficácia com que a marcação de tais estremas ajudava a resolver o que havia a resolver. Temos então massas arquitectónicas dispostas em profundidade a cuja ancoragem não é estranha a colaboração de linhas de armação ou de rebatimento (como se queira; como se escreveu no final de S7, é indiferente uma ou outra). Mas há mais; na verdade, coisa que já tinha sido referida em S10, e em que não faz mal insistir: a linha oblíqua descrita pela parte da balaustrada que acompanha o lanço de escadas de acesso ao piso superior (em S10, recorde-se, usara-se esse caso, ilustrado em F11, para demonstrar as capacidades "ilusionistas" dessa modalidade particular de geometria intrínseca que é o rebatimento dos lados menores).

Dificilmente poderíamos explicar a existência dessa união (na versão de F5) dos vértices inferiores do quadro aos terços, em cima, de outra maneira que não seja através de uma marcação deliberada e prévia. Outras pinturas em que Veronese trata temas semelhantes corroboram por outro lado a razoabilidade desta suposição: para já não falar num comum gosto por majestosos enquadramentos arquitectónicos (em cuja divisão os terços do quadro desempenham um papel inequívoco), há escadarias tanto no *Banquete de S. Gregório, o Grande* (cerca de 1572; com 8,62 por 4,77 metros), como no *Banquete na casa de Levi* (1573; com 12,8 por 5,55 metros). Em ambos *estes* casos, tudo se passa como se a escadaria esperasse da diagonal do quadro exactamente a mesma fidelidade que um cego espera do cão que o guia. O caso de *As Bodas* é porém o mais interessante: não apenas porque a linha de terços, comparada com uma simples e prosaica diagonal, é mais reservada (havendo

61 O trabalho de colaboradores, embora não improvável, parece ser menos notório em *As Bodas de Caná* do que em pinturas posteriores. Seja como for, a ter havido colaboração, incidiu sobre o cenário; o motivo humano teria sido integralmente da própria autoria de Veronese (ver Habert, "La commande," pp. 46-50, 57, 74-75, e Faillant-Dumas, "La plus grande radiographie," pp. 122 e 128).

portanto na sua detecção algo de surpreendente), mas sobretudo porque nos coloca perante um exemplo dessa espécie de ambiguidade perceptiva, já referida (como se disse) em s10, a cujos dilemas somos afortunadamente poupados, quando habitualmente relegamos para o limbo dos comportamentos comuns e rotineiros essa coisa na verdade extraordinária de uma *mesma* linha poder desempenhar *simultaneamente* funções bidimensionais e tridimensionais. Em ambos os *Banquetes,* a escadaria é paralela ao plano do quadro; está como que "pousada" nele e a linha que a acompanha esgota-se nessa função; no caso de *As Bodas* (como F11 o mostrara já, em versão de rebatimento), a linha da escadaria não está "pousada" apenas na zona do quadro compreendida entre os vértices e os terços; *entra* também no quadro, como se fosse mais um convidado.

27. A jaula

Não duvido de que, por muito satisfatória que a argumentação anterior possa ter sido, há uma coisa que deixará intrigado o leitor mais vivaço: as linhas e as divisões em F5 (e, alternativamente, F7) serão importantes, admita-se, para efeitos do registo de profundidade; mas, dos vários edifícios, *limitam-se* a marcar as estremas; onde começam e acabam; *e o resto?*

Mas o resto? A polpa e o sumo das áreas confinadas pela casca das estremas? Colunas? Capitéis? Entablamentos? Pórticos? Não teria o desenho de tudo isso exigido uma geometria de perspectiva a par da geometria intrínseca proposta em F5 e F7? Ou alternativamente, concedendo que a geometria intrínseca tenha efectivamente a relevância que se admite ter, não seria de propor uma malha "secreta" bem mais complexa do que a proposta em F5 e F7, desta feita contrariando a ideia inicial de que *As Bodas de Caná* é "estelarmente" simples?

Suponho que não. Uma vez definidas as estremas, julgo que tudo passou a correr, se me é permitida esta expressão anacrónica, em piloto automático. A ocupação intersticial do espaço, ali mesmo onde, em caso contrário, uma clareira significaria assumir encargos indesejáveis de defesa geométrica (como se mostrou em s22), associada à extrema compactidade das colunatas, nas quais não é possível vislumbrar intercolúnios perceptiva e geometricamente embaraçosos (rever s23), permitiu a Veronese combater o inimigo nos termos que mais vantagens lhe trazia, no terreno e com as armas por ele escolhidas. Aquelas fachadas não exigiram a Veronese e seus colaboradores mais do que aquilo que, enquanto

grandes profissionais, estavam preparados para *oferecer* (não para ceder, com constrangimentos ou extorsões): não mais do que *jeito* e *arte* (palavras a entender no seu sentido corrente). Nós, modernos comuns, que não tuteamos ordens arquitectónicas, que temos mesmo eventualmente dificuldade em *decifrar* o volume simples de um capitel coríntio *sob* a capa de folhas de acanto e de volutas que o dissimula, não conseguiremos provavelmente imaginar que alguém pudesse fazer aquilo que Veronese fez sem sacrifícios relutantemente suportados. Mas estranhará assim tanto que gente nada e criada a olhar para fachadas clássicas, a desenhar fachadas clássicas, a construir fachadas clássicas, tratasse fachadas clássicas (e respectivos componentes) por tu?[62]

Não vemos pois dificuldade de maior em amestrar a fera, a partir do momento em que foi enjaulada. A fera são as fachadas clássicas. As linhas em F5 e F7 são a jaula. Dentro da jaula, o trato é enérgico (quanto mais não seja porque, na fera, as garras do tigre se somam ao pescoço da girafa), mas nada aí se encontra que não seja amestrável e amansável, com o jeito e a arte com que se desenharam e depois pintaram caneluras, folhas de acanto, dentículos, balaústres, etc., sem outra ansiedade que não fosse a comummente esperada do esforço de se desenhar à vista ou de pintar a partir do modelo vivo.

Não há objecto que não possa ser amalhado através de uma geometria extrínseca de profundidade. No caso de um objecto complexo, é preciso tempo, muito tempo; é precisa paciência, muita paciência; mas nem mesmo um objecto assim é suficientemente rebelde para se furtar a ser "perspectivado" como Piero "perspectivou" o cenário (pelo menos) de *A Flagelação.*[63] O reino da perspectiva pode acolher todo e qualquer súbdito. Quer isto dizer que todo e qualquer súbdito se sinta bem nele? Não. Há barreiras à inclusão e ao

62 Veronese conhecia intimamente todo este mundo clássico: "Veronese era o quinto e último filho de um artesão de Verona, Gabriele, talhador de pedra (*spezzapreda*), escultor e arquitecto, que lhe transmitiu um sentido muito seguro da forma e do espaço; exprimindo-se esta herança no artista, [Veronese] começou por ser conhecido pelo nome de Paolo di Gabriele e iniciou a sua carreira qualificando-se, ele também, como *spezzapreda,* em resultado de uma predilecção por representações de arquitecturas e esculturas" (Habert, "Paolo Caliari," p. 26).

63 A pertinência da geometria da perspectiva para a representação de formas complexas e orgânicas foi assunto amplamente discutido do Renascimento em diante: exemplo entre muitíssimos, consulte-se aquilo que Kemp escreve em *The Science of Art,* p. 125.

acolhimento. Mas as que haja a vencer não são de natureza técnica; são de natureza psicológica. Sucede que há razões, intratáveis teoricamente (exactamente porque são do foro da deontologia), para considerar irrazoável o império absoluto e ubíquo das prerrogativas técnicas da forma de *racionalidade* de que a geometria ilustrada em F8 é exemplo. A esta luz, o que acabámos de dizer sobre *As Bodas de Caná* é que Veronese, uma vez definidas, através da geometria intrínseca referida antes, as estremas dos edifícios, desenhou e pintou os componentes arquitectónicos e ornamentais confinadas por elas como desenhou e pintou o motivo humano — com o jeito e a arte que podemos esperar de um dos mais consumados pintores da história da pintura. Não quer isto dizer que não se pudesse ter servido do equipamento linear da perspectiva (por exemplo, tendo o cuidado de proceder, na determinação das orientações dos entablamentos, capitéis, etc., *como se* assentassem em linhas de fuga); quer dizer que o fez, mas com o pragmatismo de quem usa o cabo de uma chave de parafusos para martelar: porque dá jeito e está à mão. Não há nisto irracionalidade da parte de Veronese. É perfeitamente racional decidir onde se situam os limites dos préstimos de uma técnica, ultrapassados os quais se dá prova de irracionalidade, ao ser-se mais racional do que aquilo que é avisado. Não duvidamos que Veronese haveria de sentir como um absurdo "perspectivar" folhas de acanto e volutas — mais: ele, que não haveria de duvidar da sua capacidade em resolver problemas de pintura que não fosse da maneira mais airosa, sentir-se-ia insultado se alguém pensasse que os processos de representação por ele escolhidos não tinham sido os mais racionalmente adequados ao seu *modus operandi* (e *sentiendi*).

Enfim, as coisas são claras: uma vez enjauladas as fachadas, aquilo que Veronese fez não foi mais do que exibir os seus dotes de mestria e amestramento nas parcelas relativamente estanques do espaço definidas pelos terços, quartos e oitavos de F5 (ou pelo equivalente disso em F7). Tudo se passa como se Veronese tivesse *dividido para reinar.*[64] Na verdade, o que ganhou ele com esse emparcelamento? A possibilidade de evitar confrontar as forças da geometria da perspectiva na esmagadora frente a que esta o sujeitaria no caso de o império da perspectiva submeter o espaço de *As Bodas* como coisa una e inconsútil. Esquivando-se a este confronto, Veronese pode então pelejar com os meios menos onerosos exigidos nas frentes mais pequenas e mais manobráveis dos emparcelamentos.

64 Embora não nestes termos, Rosand assinala o facto: ver *Painting in Sixteenth-Century Venice,* p. 117. Voltaremos a este assunto em S58.

Parte V: O chão

28. O pavimento

Contudo, parece haver uma excepção ao uso, acabado de referir, de uma geometria congenialmente intrínseca: o lajeado do chão. As colunatas de *As Bodas* podem ter o aspecto de uma massa impenetrável, mas, no caso do chão, encontramos qualquer coisa de equivalente a um intercolúnio (ver F19): os motivos ornamentais dispõem-se de uma maneira regulada, com cheios e vazios a mostrarem os laços de consanguinidade geométrica inequívoca que sugerimos caracterizar, na *Flagelação,* de Piero della Francesca, o parentesco genético entre os vários componentes da arquitectura do pretório. Em *As Bodas,* as várias componentes ornamentais do pavimento estão clara e inconfundivelmente apresentadas; o seu gradiente de diminuições, definido em função da distância e da proximidade, outro tanto; os factos visuais são suficientemente consequentes para justificar a hipótese de que, aqui sim, Veronese se teria servido da perspectiva rigorosa cuja irrepreensibilidade técnica o resto do cenário arquitectónico se diverte a contornar. Isto parece-nos porém uma ilusão. Nem mesmo aqui Veronese renuncia ao seu pragmatismo. Vamos terminar esta longa glosa sobre a geometria de *As Bodas* com o assunto; não apenas porque, como se viu em S8, chãos e pavimentos desempenham papel decisivo na "filosofia" da perspectiva (pelo menos a albertiana), mas também porque ninguém levará a mal que um itinerário que se pretende percorrido no chão dos compromissos oficinais, e não num sobrevoo liberto do *hic et nunc* dos mesmos, esteja atento à carga emblemática que um tal assunto suporta e que tratamentos como o presente ajudam a manter levantada.

29. Uma frivolidade

Figura 19.

Para circunscrever o género de questões com que o desenvolvimento do assunto doravante lidará, nada melhor do que rever F12: exactamente o feixe de linhas central, lançado do chão para um ponto de fuga. Estas linhas serão a perspectiva daquilo que equivale, em F8, às linhas do quadrado/pavimento *ABCD*, compreendidas

entre $\overline{AB}$ e $\overline{CD}$ e paralelas a estes dois lados do quadrado (ou seja, linhas perpendiculares à linha de terra). Mesmo sem preparação especial para isso, o leitor não terá dificuldade em reconhecer que género de linhas são essas no chão de *As Bodas*. Observe F19: em linguagem acessível, são as linhas avistáveis e desenháveis a partir da ornamentação do pavimento que, devidamente prolongadas, "tocam" no lado inferior do quadro (não as paralelas, mas as que "tocam").

Ao leitor é devida neste momento uma informação importante: em reproduções ordinárias, o motivo ornamental do chão de *As Bodas* é de difícil perscrutação. A reprodução que usámos em F19, essa, podemos dizê-lo, não tem nada de ordinário. É a digitalização de parte de um desdobrável incluído na obra publicada a pretexto do restauro de *As Bodas* feito em final do século XX (cujos capítulos citámos frequentemente antes), coordenada por Jean Habert e Nathalie Volle. O desdobrável não tem outro propósito que não seja reproduzir o motivo humano situado na "rampa" (pelo que é um friso, com cerca de vinte e sete centímetros de altura); mas assegura condições de observação notáveis: o chão é aí apresentado ao longo de aproximadamente oitenta assombrosos centímetros de comprimento; e, ao contrário da própria pintura, o desdobrável é suficientemente pequeno para sínteses e suficientemente grande para análises. Dito isto, por razões de parcimónia, reproduz-se apenas a zona do chão situada no lado direito do quadro. O lajeado organiza-se simetricamente para ambos os lados do motivo central, situado sob os cães. Como, desta maneira, direita e esquerda se equivalem, pode facilmente ter-se uma ideia da parte não incluída na reprodução a partir da apresentada. (A linha clara a meio de F19 é uma marca de dobragem.)

O tal feixe de linhas centrais em F12 regista exactamente a orientação do tipo de linhas a que se referiu (as que "tocam" em baixo); mais importante, contudo: convergem num *mesmo* ponto de fuga. Para efeitos do que Bouleau pretendia mostrar em F12, uma reconstituição e veredicto assim são perfeitamente aceitáveis. Nas grandes linhas do feixe de que se serve, há uma decidida ascensão. Mas terá esta, na sua impetuosidade, ignorado ocorrência que, na matéria visual, desenhada ou pintada, deixada por Veronese na parte de baixo do seu quadro, resista à convergência, ou a contrarie? Um patamar mais miudinho de observação, mais chão, corroborará F12? As linhas ascendem, certo: mas, a *este* nível, será possível concluir que convirjam mesmo *num* ponto?

Não é difícil dar uma resposta a esta questão; difícil, sim, será convencer o leitor de que o exercício de que a resposta depende, embora satisfazendo uma curiosidade legítima, não seja frívolo – perfunctoriamente frívolo. Mas estou a adiantar-me; falemos primeiro do exercício de que deriva a resposta:

Consiste em simplesmente verificar, fazendo o que é costume fazer em tais circunstâncias – prolongando linhas –, *quão* convergentes são as linhas do pavimento de que se tem falado. O método da operação foi este: para garantir o máximo de fidelidade (e prevenido, espero, contra o género de emboscadas e percalços descritos em S12), julguei indispensável registar o trabalho de observação à maneira "antiga," em papel vegetal posto sobre o desdobrável, sem intermediários digitais. Tratou-se então de observar através do papel vegetal o comportamento daquilo que, sob ele, seja susceptível de definição, prolongamento e traçado linear *e ver o que dá*. Escolhi para exame uma zona de F19 dotada de perspicuidade aceitável e suficientemente desimpedida para a reconstituição poder ser feita sem os embaraços que encontraria nas partes adjacentes.

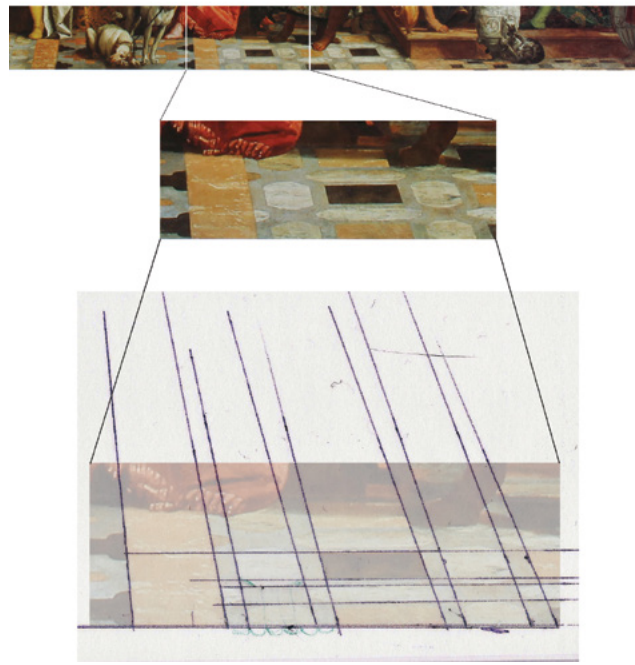


Figura 20.

O resultado de todo o processo mostra-se em F20, em cuja parcela inferior a folha de papel vegetal aparece sobreposta a esse excer-

to de F19. Há aqui dois tipos de linhas: horizontais e oblíquas. As primeiras são mais ou menos pacíficas; as segundas, essas, são irregulares – e são as que interessam: embora todas convirjam para cima, o grau de convergência varia; é duvidoso que, prolongadas até se cruzarem, concorram todas naquele *mesmo* ponto de fuga de que Bouleau deixa o testemunho que se sabe em F12.

Que conclusão retirar desta sindicância visual? Bom: antes de mais, quem quer que se entregue a interpretações como a presente, fá-las-á por se sentir como que *obrigado* a tal, sobretudo por não haver outra maneira de a sua consciência o livrar da suspeita de um qualquer empeno dogmático o tornar cego àquilo que numa pintura haverá de mais visualmente irredutível, impedindo-o *de ver de perto*. Dito isto e respondendo directamente à pergunta: a conclusão é pouca e deve ser apreciada com cautela. A frivolidade a que me referi atrás explica-se assim: excluída a eventualidade de que o autor da operação registada em F20, sobre o papel vegetal, tivesse pontaria tão desastrada, que imaginasse divergência e irregularidade ali mesmo onde observador imparcial se limitaria a constatar uma convergência impecável de linhas, o que é que fica? Fica que, *à partida*, outra coisa não seria de esperar do facto de ser difícil numa superfície de grandes dimensões manter o grau de irrepreensibilidade gráfica assegurada em tamanhos menos inóspitos, onde a resistência oposta ao controlo de pontos e de linhas é tão eliminável quanto se queira. Não receasse ser zurzido pela consciência de ficar aquém daquilo que obrigações deontológicas estipulam, diria que nem sequer precisava de sujeitar F19 (e a paciência do leitor) a este teste para declarar que o veredicto *só* podia ser o que foi. *Mas, por outro lado,* seria insensato pressupor que as irregularidades acabadas de descrever desautorizassem sem mais o propósito de convergência *num* ponto de fuga. Poderiam ser as consequências indesejadas de condições oficinais adversas. Tentarei contudo mostrar quão inverosímil seria insistir na hipótese da convergência sistemática *num* ponto e que este dispositivo não foi considerada por Veronese senão como auxílio circunstancial e contingente.

30. Alternativa

Apesar de não nos podermos decidir por uma convergência irrepreensível (e pelos protocolos lineares a que se associa, sistematizados em F8), parece inacreditável que Veronese tivesse renunciado a um qualquer procedimento de diferenciação minimamente

regular dos cheios e dos vazios; que, em vez disso, tivesse abandonado o desenho dos motivos ornamentais no chão a soluções que lhe exigiriam encargos esgotantes de monitorização (aproximando-se para traçar, afastando-se para apreciar o resultado, tantas vezes quanto o desenho de cada um dos numerosos elementos ornamentais dispostos ao longo de dez intermináveis metros o exigisse) e o sobrecarregariam com preocupações e ocupações correctoras desnecessariamente punitivas.

Em suma: o facto de Veronese não ter usado procedimentos geometricamente escorreitos *não* significa que tivesse renunciado a *todo e qualquer* esquema de geometria. Entendemos que *efectivamente* Veronese "perspectivou" o chão. De que maneira?

31. Aplicabilidade

Ao responder a esta pergunta, responde-se também a uma outra cuja existência rasteira, temos a certeza, o leitor terá suportado como uma espécie de musgo desenvolvido nos recessos umbrosos de uma capacidade de compreensão que até este momento não se pôde contentar senão com luz recebida de outros lados.

Essa pergunta musgosa é a seguinte: como é que um esquema como F8, com que ilustrámos o modo de "perspectivar" proposto por Alberti, pode ser aplicado *concretamente* quando se realiza uma pintura? Como pode ele rivalizar em prestabilidade, no *hic et nunc* dos afazeres oficinais, com uma paleta, um pincel, um contentor de tinta, um andaime, o auxílio de um ajudante?

Recordemos aquilo que F8 representa: mais do que a perspectiva propriamente dita do chão, representa a *situação vivida* no acto de "perspectivar." E é assim que o esquema inclui *também* a representação de *quem* "perspectiva" e *onde* se "perspectiva." *Quem* "perspectiva" é uma pessoa de carne e osso (embora servindo-se apenas de um dos seus olhos). *Onde* se "perspectiva" é um quadro, de todo idêntico àqueles que, com grande probabilidade, encontramos nas paredes das casas onde vivemos, trabalhamos, habitamos.

Mas como o esquema de F8 é um *esquema,* a representação do conteúdo vital acabado de descrever não pode ser feita sem alguns sacrifícios de verosimilhança; e é assim que *quem* e *onde* não apenas são reduzidos a arames e ossos de linhas e letras (o que em si nada tem de incontornável, dado que apenas uma opção "estilística" do autor do esquema os impede de receber o invólucro de carne e músculo que encontraríamos em versão mais realista), como, agora sim muitíssimo esquisitamente, são representados *em*

simultâneo duas vezes (dando provas, ao que parece, de ubiquidade): uma vez *vistos* do alto, a outra, de baixo; *quem,* em *V* e $\overline{V'H}$; *onde,* em $\overline{BC}$ e *E.*

Insista-se: como é que uma coisa assim equivale ao que se passa num *atelier* (ou no refeitório onde Veronese trabalhou neste caso), quando um pintor tem à sua frente uma superfície a preencher com motivos ornamentais do género dos que encontramos no chão de *As Bodas?*

Uma das maneiras de responder rapidamente a esta pergunta, onde vamos ver coexistirem coisas desigualmente verosímeis, é a seguinte: tomando F8 como referência, $\overline{AD}$ vai ser o lado de baixo de um quadro. Neste segmento, marcam-se as vinte unidades do pavimento, ligadas depois ao ponto de fuga (ponto *F*). Este é o aspecto verosímil da situação; nada aí – lado de baixo e altura de um quadro, divisões a marcar no primeiro, ligações das mesmas a *F* – se furta a existir como coisa avistável, palpável, manipulável, mensurável, tuteável.

Mas vem agora um aspecto menos verosímil, se não mesmo oficinalmente inverosímil: para concluir a perspectiva, o pintor tem que ter perante si *também* tudo quanto, em F8, está à esquerda de *A* (por razões que é dispensável aduzir, mas que nem mesmo um leigo será incapaz de inferir, o que está abaixo de *A*, ou de $\overline{AD}$, não tem a relevância técnica daquilo que está à esquerda, para efeitos do presente argumento; pelo que não será considerado). Note-se que isso mesmo que está à esquerda de *A* é a grande glória do raciocínio de Alberti; é isso que permite resolver o problema, até aí insolúvel, da perspectiva de linhas horizontais (ou, em termos menos prosaicos, paralelas a $\overline{AD}$ [ou a linha em que se situa, chamada, como se disse já, linha de terra]). Historicamente, a solução para a convergência das perpendiculares antecedeu a da perspectiva das linhas paralelas à linha de terra, e que não convergem em lado algum; antes de Alberti, o que se fazia era reduzir os intervalos de profundidade de acordo com uma regra fraccionária exógena, independente da lógica geométrica com que se determinara a perspectiva das perpendiculares (por outras palavras, a distância entre as sucessivas linhas horizontais, no sentido terra-horizonte, era diminuída de tal modo que a distância menor era igual à maior menos uma porção arbitrária

da maior.[65] Não é possível determinar *endogenamente* o gradiente de diminuições em função da distância fora da solução albertiana (ou equiparável). Tomadas as coisas à letra, o que tal significa é que, à esquerda *do quadro* (cujos vértices inferiores, repita-se, seriam *A* e *D*), *na própria parede da oficina,* o pintor deveria ter desenhado o conjunto de linhas situadas em F8 à esquerda de *A*. *Na própria parede!*

Não será preciso grande familiaridade com o processo, mas apenas sensatez, para verificar quão pouco *prático* o esquema é. A sua aplicabilidade não é, em absoluto, uma quimera; mas, no caso do refeitório onde Veronese trabalhou, mesmo que a generosidade dos bons monges fosse ao ponto de acrescentarem mais uma parede aos quase 70 metros quadrados já oferecidos ao pintor (o que não é de excluir), estamos absolutamente convencidos de que Veronese haveria de recusar a opção como deontologicamente incompatível com a lucidez pragmática que a si próprio exigia, enquanto profissional.

32. Um pouco menos incómodo

A descrição anterior é um caso-limite. Na verdade, seria possível fazer a mesma perspectiva de uma maneira ligeiramente mais cómoda. A situação é mostrada em F21. Neste caso, o que ficava fora do quadro, cujo lado de baixo se mantinha dividido com as unidades mencionadas antes, é o que se situa à esquerda de *E* em F8. Tudo o resto ficaria *dentro* do quadro; pelo que, desta maneira, *E* coincidiria com *A* (ou *B,* o que é a mesma coisa). (Em F21, o quadro é definido pelo rectângulo cinzento; a sua altura é arbitrária e podia ser outra qualquer; o mesmo para a posição da linha do horizonte, e também para o ponto de fuga [embora beneficie aqui de uma "adopção" pela mediana vertical]; os vértices inferiores do quadro correspondem aos pontos *A* e *D* em F8.) A diferença em relação F8, e à situação descrita em S31, é obviamente que a componente formada por *V'* e o feixe de linhas nele concorrente *avança* para a direita (sem sacrifício da coerência geométrica) e se apodera do espaço do próprio quadro.

65 Ver por exemplo Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique,* p. 147, White, *Naissance et renaissance*, p. 126, e Kemp, *The Science of Art,* p. 39; para a crítica do próprio Alberti a este método, ver *Da Pintura,* pp. 54-56 [§ 19 da versão Grayson]). A solução de Alberti é engenhosa: decifrando um bocadinho mais o que se passa em F8, os ditos intervalos são calculados de acordo com uma regra endógena, de natureza geométrica, desenhando paralelas à linha de terra, que passem pelos pontos onde o quadro, em vista lateral (a linha vertical que parte de *E*), é intersectado pelas linhas que unem o ponto de vista, *V'*, aos pontos do quadriculado compreendidos entre *E* e *A*.

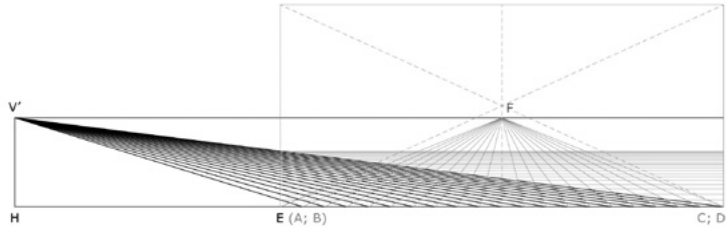


Figura 21.

Vantagens da alteração? A quantidade de área exterior ao quadro necessária para estabelecer o dispositivo linear é mais pequena. Desvantagens? O preço a pagar pela diminuição acabada de referir: uma acumulação de linhas graficamente asfixiante *no* próprio quadro (e que se agravaria quando e se a perspectiva a realizar não fosse a de um simples quadriculado, mas de uma figura complexa e irregular; nestas condições, não seria improvável que os pontos a marcar no lado de baixo do quadro martirizassem a atenção).

33. Incómodo

Todas as diferentes maneiras de "perspectivar" têm aspectos *gráficos* muito incómodos. Não é mau sermos um bocadinho cépticos em relação à ideia, cuja vulgarização, do Renascimento em diante, conheceu os privilégios duvidosos de todo o *cliché,* de que haja qualquer coisa na constituição anímica dos artistas que os faça ter as curiosidades e as competências inerentes aos praticantes das ciências (ou da Ciência) – àqueles e àquelas a que, desde o século XIX, se começou a dar o nome de *cientistas.*[66] Embora seja dos tais assuntos cuja densidade não pode aqui ser arrostada, a validade dessa ideia é muito problemática. Não pode ser tese; nem sequer pode ser hipótese – é uma presunção. Não há razões *especiais* para os artistas serem particularmente o que acabam por ser, fora daquilo com que o acaso dos genes e as circunstâncias da história beneficiam ou penalizam todo o indivíduo. A haver razões para qualquer coisa, dir-se-á mesmo que favorecem a obliquidade do

66 O termo foi proposto por William Whewell (1794-1866), e o seu uso não encontrou resistências. No século XVII ainda passava por ciência todo e qualquer tipo de saber; quem estudasse a natureza (e não, por exemplo, Deus, por intermédio da *ciência* teológica) dedicava-se à "filosofia natural" e era, por isso, um "filósofo natural" ou "da natureza" (ver Barzun, *From Dawn to Decadence,* pp. 191 e 544). Whewell foi talvez um dos últimos polímatas ("espírito universal," como reza o *cliché*), à vontade em praticamente todos os domínios de saber do seu tempo.

atalho pragmático, em detrimento do prumo e aprumo das grandes avenidas procedimentais. Haverá motivos para duvidar de que o uso da geometria da perspectiva pelos pintores é abrangida no âmbito de tal favorecimento? Julgo que não. Mas *sobretudo* entendemos que para esse desenlace contribuem mais decisivamente os gravames puramente gráficos do traçado – muitíssimo mais –, do que os custos intelectuais inerentes à aquisição do saber geométrico. Em toda a actividade há aspectos nobilitantes e aspectos descerebrantes. Dar substância gráfica a cálculos como aquele que F8 esquematiza, e depois passar o resultado para um quadro (seja essa transferência feita como for, mas tanto mais penosa quanto maior for o quadro), é seguramente uma das mais desmiolantes experiências que é dado a um pintor suportar. Não duvidamos que, nesta acepção, a geometria da perspectiva não poderia ter senão um efeito junto dos pintores: *afastá-los* da ciência.

34. Truques

Em função de tudo quanto se disse antes, havendo no chão de *As Bodas,* tal como sugerido em S30, um mecanismo regulador dos gradientes de tamanho, e tendo o uso irrepreensível dos dispositivos geométricos os encargos, *sobretudo* gráficos, acabados de descrever, o leitor estará preparado para aceitar como plausível a ideia de que Veronese recorresse a um procedimento cujo detalhe linear não precisasse de mais espaço do que o *do próprio quadro* (correspondente ao rectângulo cinzento de F21) para ser definido. Há um procedimento assim? Há — e evidentemente pragmático.

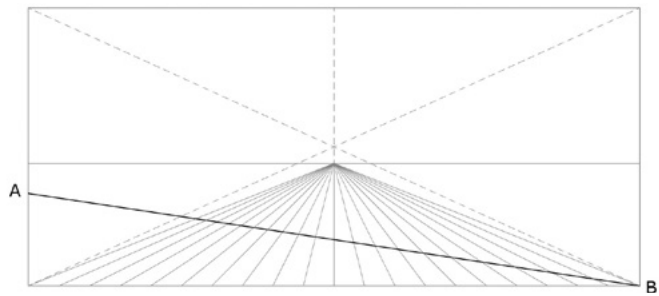


Figura 22.

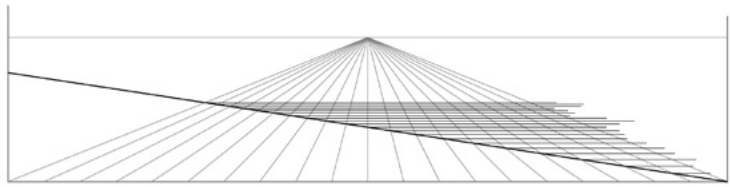


Figura 23.

Trata-se de um truque de pintor; um subterfúgio que, à semelhança de todas as soluções irresistíveis, não espantaria verificarmos ser independentemente redescoberto, por "analogia,"[67] em todos os tempos e lugares, por parte de quem seja animado por sentimento (chamemos-lhe *realista* — sem relutância, aliás) que encoraje a adopção de abordagens representativas de que a perspectiva geométrica é o caso particular que se sabe. Seja como for, redescobrível ou não, o truque, como tudo o que é irresistível, é simplicíssimo. Kemp fala dele a propósito de uma pintura de Uccello.[68] Mostra-se em F22: consiste em eliminar, tal como sugerido antes, todas as linhas exógenas que, em F21, partem de *V'* e desenhar *dentro do quadro uma linha oblíqua qualquer,* como a $\overline{AB}$. É fácil de ver que, *traçando paralelas ao lado de baixo do quadro passando pelos pontos de intersecção desta linha oblíqua com as linhas de fuga,* obtemos o gradiente pretendido (ver F23).

67 Há, no reino animal, uma diferença entre *analogia* e *homologia; homólogos,* dizem-se os animais que têm um antepassado comum e que, portanto, têm traços comuns; são *análogos* quando, na ausência de qualquer antepassado comum, se lhes constata uma característica comum obtida por *convergência,* "um processo através do qual organismos não aparentados desenvolvem estruturas similares em resposta a um ambiente idêntico" (O'Brien, "The Ancestry of the Giant Panda," p. 83; por outras palavras: a "evolução descobre repetidamente as mesmas soluções para os mesmo desafios ecológicos" [Stiassny, Meyer, "Cichlids of the Rift Lakes," p. 48]). É o que se passa com as asas nos insectos e nas aves; é também o caso dos olhos das lulas e dos polvos, que se assemelham aos dos vertebrados, embora se tenham desenvolvido ao longo de linhagens separadas (Lamb, "Evolution of the Eye," pp. 50 e 52 e Ramachandran, Rogers-Ramachandran, "Seeing in Stereo," p. 20).

68 *The Science of Art,* p. 38.

35. Oblíqua

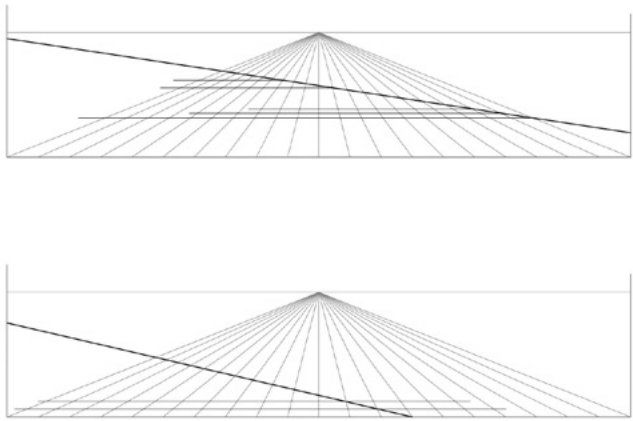


Figura 24.

A linha oblíqua pode ser uma qualquer, como dito atrás, mas desde que satisfeitas duas condições elementares:

Primeira, é conveniente que o seu ponto mais baixo coincida com um dos vértices inferiores do quadro. No caso de estar mais acima (o que corresponderia, no contexto de F22 e F23, a situar-se *no* lado direito do quadro, acima do vértice inferior direito), é fácil de ver que a linha não abrangeria toda a extensão do feixe de linhas de fuga (ver o esquema de cima em F24, onde não seria possível determinar, por este processo, a perspectiva no espaço abaixo da horizontal mais baixa). Inversamente, quando o ponto *B* (tal como identificado em F22), afastando-se do vértice, se situa à esquerda deste, no lado de baixo do quadro (o que se mostra no esquema inferior de F24), nenhuma anomalia ocorre necessariamente. Mas em qualquer um destes casos, há que ter *em especial atenção* a localização do ponto *A* (assim designado em F22), com o qual abordamos a segunda condição elementar.

36. Deformações laterais

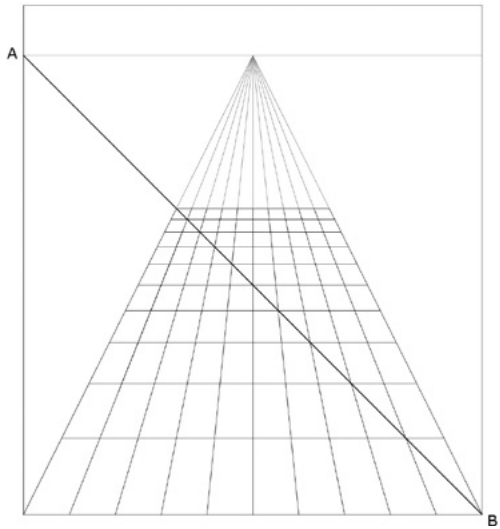


Figura 25.

A não observância desta condição dá origem àquilo que de mais grotesco F16 mostra. Nos termos de F22, quanto mais alto estiver *A* em relação a *B,* tanto mais o resultado sofre os efeitos de uma perversão óptica, designada habitualmente com o rótulo de *deformação lateral.*

Façamos em F16 *o inverso* daquilo que F22, F23 e F24 documentam: aqui, uma vez dadas linhas de fuga, traçámos uma oblíqua *para* determinar a perspectiva das horizontais. Agora, *dado* F16*,* tracemos nela uma oblíqua *a partir* das horizontais em perspectiva, sendo certo que, em todos os casos mencionados, a oblíqua atravessa diagonalmente as quadrículas, passando pelos respectivos vértices. O resultado mostra-se em F25, que, espera-se, prova que o mesmíssimo esquema que, em S19, servia para mostrar a representação de uma cena "perspectivada" de muito perto e de muito alto, serve agora para documentar o caso em que uma localização pouco avisada do ponto *A* tem o efeito óptico já referido (e lamentado).

Não vamos demorar-nos muito com o fenómeno, que mereceu atenção e reflexão especializadas do Renascimento em diante. Acrescente-se só o seguinte:

No rótulo *deformações laterais,* o significado do substantivo é evidente. O adjectivo, esse, precisa de uma pequena explicação. Em F16 (e F25) representa-se um caso-limite, em que duas carac-

terísticas indesejáveis, conjugando-se, assomam num resultado onde os efeitos nocivos de uma multiplicam os da outra. Como se disse, essas características são uma excessiva proximidade e uma excessiva altura do ponto de vista em relação ao quadro. A conjugação é uma espécie de *perfect storm:* quando ocorre, é devastadora, mas a ocorrência é rara. Mais frequente, ao tratar destes casos aberrantes, foi considerar-se os efeitos de uma perspectiva projectada a partir de um ponto de vista muito próximo do quadro, sim, mas com uma altura ordinária (muito provavelmente porque os renascentistas, como já se disse antes, não podiam deixar de ser sensíveis à dimensão humanista da adopção de pontos de vista feitos à medida do homem). O resultado mostra-se em F26.

37. Ofensas ópticas

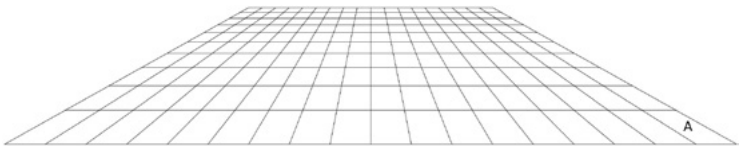


Figura 26.

O método de construção usado em F26 é o de F17, mas com a seguinte diferença: a altura é metade da então usada e o chão, medido pela quantidade de quadrículas que contém na horizontal, é mais largo (por razões que se tornarão claras imediatamente a seguir). Quanto ao demais, tudo é igual. Ora, nestas circunstâncias mais "caseiras," as patologias de F16, mal-grado contaminarem principalmente (mas não exclusivamente) toda a primeira fila de quadrículas mais próximas do observador, são mais evidentes nos *lados* – e tanto mais quanto mais largo for o objecto de que se faz a perspectiva (o aumento de quadrículas explica-se por isso). Daí, portanto, chamar-se-lhes deformações *laterais.*

Atente-se, por exemplo, na qualidade perceptiva da quadrícula identificada, em F26, com a letra: *A* está envolvido por um polígono irregular, que corresponde a uma deformação grotesca do quadrado de que é a perspectiva. *É* maior em profundidade do que em largura. Isto é absurdo: dada a deformação imposta por este tipo de perspectiva, em que os tamanhos diminuem com a distância, o quadrângulo *deveria,* pelo contrário, ser menor em profundidade do que em largura, como o ilustra a perspectiva das

quadrículas em F14. *Aqui,* a perspectiva dos quadrados, pesem embora todas as deformações inerentes à projecção, mantém a qualidade *perceptiva* fundamental do quadrado, que muito provavelmente pressuporá a regra seguinte: um quadrado é reconhecido enquanto tal, independentemente de deformações perspectivas a que se sujeite, desde que as linhas de profundidade sejam menores do que as de largura. Em F26 nada disto acontece — embora não se conteste que a fila de quadrículas da frente seja desigualmente vulnerável à epidemia deformadora; como se disse, as quadrículas do centro, embora não incólumes, parecem estar mais imunizadas; do centro para os lados, entre as várias quadrículas há uma pequena variação métrica; a partir de determinada altura, esta gradual diferenciação transpõe o limiar perceptivo a partir do qual passa a ser sentida como ofensa óptica irremissível.

38. Delimitação e colocação

As deformações laterais são opticamente horrorosas, mas derivam de um uso irrepreensível da geometria. Constituem por isso um dos casos mais flagrantes dessa espécie de delito visual que certa sensibilidade romântica (e moderna) se delicia a imputar às ambições exorbitantes e escandalosas da racionalidade, que por seu lado se entreteria a castigar arrogantemente os veredictos sensoriais. Sucede porém que o delito pode antes ser testemunho da actualização, no domínio da perspectiva, de um problema da mesma família daquele a que Alberti se referia quando distinguia entre *delimitação* e *colocação.*

"Delimitar" é calcular, é determinar as dimensões e as proporções das unidades urbanas ou arquitectónicas. Mas Alberti diz que a tarefa do arquitecto não se esgota nisto: faz-lhe tanta falta calcular *como ter juízo.* Não lhe basta "delimitar" — é necessário que, seguidamente, *coloque* judiciosamente aquilo que foi "delimitado."

A "colocação" é, para Alberti, uma das condições do belo, da *concinnitas*,[69] da harmonia arquitectónica; ao contrário da "delimitação," nem pode ser ensinada, nem apreciada, digamos, *racionalmente*:

69 Ao que parece, o termo provém de Cícero (século I antes de Cristo): ver Rivera, "El Tratado," p. 40. Envolve a ideia de que a um todo *digno desse nome* – o de uma obra de arte, por exemplo – *nada pode ser acrescentado ou subtraído sem se pôr em risco a sua integridade.*

> Resulta mais fácil dar-se conta de quando foi mal realizada [a colocação] do que compreender racionalmente como deve ser levada a cabo de um modo conveniente. Com efeito, essa capacidade depende em grande parte de um critério inato no espírito dos homens.[70]

Questões de racionalidade ou irracionalidade à parte, Alberti formula aqui em termos próprios um tema já tratado antes por outros. Para alguns pensadores medievais (pelo menos) a proporção era apenas o aspecto meramente *material* do belo; como o que é meramente material é ainda informe (ou seja, carece de uma definição formal), isto é uma outra maneira de dizer que, com números, se pode fazer tudo e mais alguma coisa: uma mesma "matéria numérica" (digamos assim) é tão compatível com a sobriedade clássica como com a extravagância barroca (e ninguém está livre de se servir dela como o ébrio do candeeiro: para efeitos de suporte, não de iluminação[71]). Para o belo ser o que é, era ainda necessário, na opinião desses autores medievais, uma decisão de natureza formal, atenta àquilo que podemos designar em linguagem moderna como a integridade, a claridade e a plenitude daquilo a que se dá forma e de que o trabalho de medir, quantificar e numerar não é mais do que um preâmbulo. É assim que, por exemplo, Tomás de Aquino define o belo.[72]

Alberti não raciocina no fundo de um modo muito diferente quando diz que não teria juízo um arquitecto que, depois de um trabalho de "delimitação" irrepreensível, no qual as dimensões dos vários compartimentos de um edifício fossem calculadas, os compusesse de tal maneira que aquilo que devia estar separado estivesse junto (por exemplo as áreas públicas de uma casa particular misturadas com as privadas), e aquilo que devia estar junto estivesse separado (por exemplo, uma área de serviços afastada das suas dependências), ou outras disfunções do género.[73] Por muito racional que seja o cálculo "delimitador," que dizer do seu uso desastrado senão que é *irracional?* A racionalidade de um cálculo não garante o seu uso racional; é preciso suplementar o cálculo com um

70 *De Re Aedificatoria,* livro IX, capítulo 7 (p. 393). Note-se que Alberti não afirma que a "colocação" seja *irracional,* nem tão pouco que escape à razão; diz sim, que ela é de difícil compreensão racional. (O assunto adjacente do "inatismo" albertiano não pode ser nem sequer aflorado aqui.)

71 O dito (que visava, e visa, a estatística) é habitualmente atribuído ao escritor escocês Andrew Lang (1844-1912).

72 Ver Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik,* p. 81.

73 Ver Alberti, *De Re Aedificatoria,* livro IX, capítulo 7 (pp. 393-394) e capítulo 8 (p. 395).

outro tipo de procedimento, seguramente *racional,* mas que tem mais que ver com o juízo, com a faculdade de ajuizar (e julgar), do que com números e geometrias.

Voltemos à questão da perspectiva. O que tudo isto significa é que quem "perspectiva" não pode à partida deixar de deliberar sobre as condições da observação, para evitar ofensas ópticas indesejáveis. De facto, essa mesma racionalidade, zurzida por certos românticos e modernos, não teria quaisquer dificuldades em provar que o fenómeno das deformações laterais *é tanto mais evitável quanto maior for a distância entre o quadro e o autor da perspectiva*. Se se quiser, ao "perspectivar" é necessário *colocar* bem o ponto de vista. Por curiosidade, indique-se que, para Leonardo, a distância mínima abaixo da qual as deformações se tornam ofensivas, e acima da qual elas são visualmente irrelevantes, tem que ser pelo menos vinte vezes superior à maior dimensão de que o objecto a projectar seja dotado[74] — exactamente aquilo que acontece em F14.

39. Colocar sem delimitar

Retornemos a Veronese e ao modo como terá "perspectivado" o chão — ou, mais rigorosamente, como terá regulado o gradiente de profundidade aí encontrado. Em nosso entender, fê-lo com o truque da oblíqua descrito em S34.

Questão que despontará é a seguinte: admitamos que Veronese se serviu de tal atalho pragmático — mas como terá ele determinado a inclinação da oblíqua, calculado a sua obliquidade? Em linguagem albertiana: como a *delimitou* ele?

Resposta: *não* "delimitou." *Colocou* apenas. "Delimitar" sem "colocar" é um acto pouco avisado ("tecnocrático," chamar-lhe-íamos hoje). "Colocar" sem "delimitar" — bom, é aquilo que se pode esperar do *jeito* e da *arte* (eles outra vez...) de quem desenhou e pintou as fachadas como o procurámos descrever em S27.

Como profissional, experiente e sensível, não temos que estranhar que Veronese, na quarta década da sua vida, tivesse o instinto suficientemente educado por um processo anterior, indutivo, de experimentação, para *colocar* oblíquas como as referidas numa posição em que ficassem impedidas de se arrogarem a capacidade mórbida de gerar deformações laterais. Veronese não precisava de "delimitar" fosse o que fosse; bastava-lhe *ter olho.* E foi precisamente isso, cremos, que aconteceu.

74 Ver Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique,* p. 47.

40. Linhas perpendiculares

Mas houve mais coisas que aconteceram.

Com o método pragmático acabado de propor, Veronese livrou-se de um conjunto opressivo de linhas e pontos que, de outra maneira, invadiriam paredes adjacentes ao quadro e que colonizariam a atenção e a consciência, obrigadas a monitorizá-las e obrigando o pintor a exigir de si um esforço de concentração e discernimento ingentes. Digamos que, desta maneira, Veronese adquiriu a preço de saldo, com um desconto enorme, a perspectiva das linhas horizontais do chão. Mas *antes* de poder fazer esta aquisição, tudo indica que Veronese tinha que ter desenhadas as linhas de fuga — a perspectiva das linhas perpendiculares ao limite inferior do quadro —, de que não falámos ainda muito: as linhas que, a acreditar na reconstituição de F12, convergirão aí a uns cinco metros de altura da pintura (ou aproximadamente a uns oito metros do chão, no caso de a pintura ter sido feita exactamente no sítio para onde foi destinada). O facto de não termos falado muito destas linhas pode fazer crer que tenham sido adquiridas, se não a preço de saldo, pelo menos muito baratas. Mas medite-se um pouco: *cinco* metros de altura? É claro que pintura como *As Bodas* não poderia ter sido feita sem andaimes (cuja construção, tal como estipulado contratualmente, coube ao mosteiro[75]), mas, mesmo assim, porque ter o trabalho de subir e descer, se havia alternativas?

Mas havia? Havia. Depois de eliminar linhas exógenas, cremos que Veronese, não tendo dificuldade em apreciar os préstimos de se ver livre de linhas endógenas, não se compungiria por atacar e exterminar as linhas de fuga. Na verdade, como se verá em S42, Veronese não ignorava as vantagens de preservar *algumas* destas linhas (das muitas que, em nosso entender, seriam necessárias para executar uma perspectiva ortodoxa do chão da *As Bodas*) e, por isso, preservou mesmo algumas. Mas, em traços largos, eliminou-as. Como? Mais uma vez, a solução é simplicíssima e, sem sacrifícios da verosimilhança óptica do resultado, não poderia deixar de surgir como opção irresistível para um profissional com o *jeito* e a *arte* de Veronese.

75 Ver Habert, "La commande et la réalisation," pp. 43 e 73 (os enormes *échafaudages* tinham que ser móveis, para de vez em quando se poder apreciar a evolução da pintura; Veronese declinou obviamente o encargo da construção de equipamento cujo custo avultado se imagina facilmente).

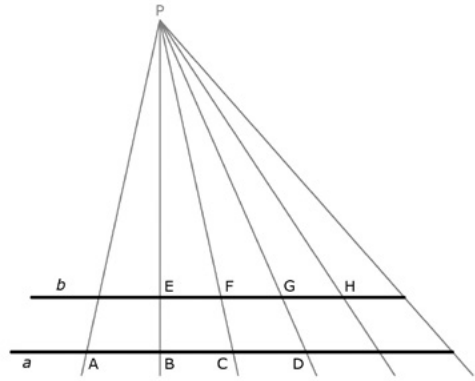


Figura 27.

41. Outro truque

Parece-me de facto muito improvável que Veronese, empírica e indutivamente, não acabasse por se advertir de uma particularidade das representações perspectivas, que se passa a mencionar agora, considerando F27. O que aqui pretendemos relevar são as relações geométricas peculiares em que duas quaisquer linhas paralelas (como as horizontais na figura) e um feixe de linhas concorrentes (como as que passam por *P*) se encontram envolvidas, e cuja verificação não exige grandes despesas de reflexão matemática ou geométrica (sem ser por outro lado incompatível com esta).

Para iniciar o raciocínio, pedimos ao leitor que, num primeiro momento, imagine que o feixe de linhas concorrentes em *P* não existe (ainda); que apenas as paralelas *a* e *b* existem. Assim sendo, prossiga-se assim:

Seja dada uma linha *qualquer:* a horizontal *a* (por exemplo); dividamo-la em partes iguais ($\overline{AB} = \overline{BC}$, etc.); seja dada *b,* uma outra linha, *paralela* à primeira; dividamo-la também em partes iguais entre si ($\overline{EF} = \overline{FG}$, etc.), *mas mais pequenas* do que as da linha *a* ($\overline{AB} > \overline{EF}$, etc.). Dado tudo isto, pode afirmar-se que, se se unirem estes vários pontos da maneira exemplificada em F27 (*B* com *E, D* com *G,* etc.), e se prolongarem os segmentos resultantes dessa união, eles vão encontrar-se num ponto comum (*P*).

Tudo isto pode parecer muito abstracto (e, na verdade, se se desejar, poder-se-á aproveitar o caso para relembrar o conceito de semelhança de triângulos[76]), mas ao leitor mais atento não terá escapado que as linhas em F27 são um excerto de uma encenação linear repetidamente mostrada ao longo deste texto (confirme-o, se é que precisa disso, em F28).

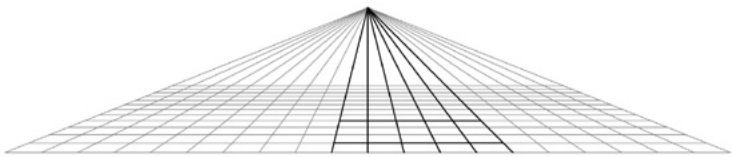


Figura 28.

Reconhecido este velho conhecido, reparemos bem no essencial do que se disse no encontro: o que se disse, no fundo, é que, se $\overline{EB}$, $\overline{FC}$, etc., são *antes de tudo* segmentos de união das linhas *a* e *b,* são por outro lado *também, forçosamente, mesmo sem que o desejemos,* porções de linhas de fuga; se isso é assim, logo, para *dar ideia* de uma perspectiva (se não mesmo para a fazer rigorosamente), *podemos prescindir de linhas e pontos de fuga,* como condições técnicas imprescindíveis, *e contentar-nos em unir divisões regulares de duas quaisquer linhas paralelas.*

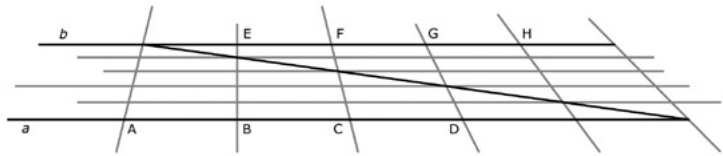


Figura 29.

Mutatis mutandis, e muito concretamente: aquilo que julgamos Veronese terá feito para "perspectivar" o lajeado do chão de *As Bodas* foi simples e pragmaticamente desenhar duas linhas, não apenas correspondentes às linhas *a* e *b* em F27, mas também paralelas ao limite inferior do quadro e à linha (invisível na pintura) em que o

76 Em F27, os ângulos do ΔBPD (por exemplo) são iguais aos do ΔEPG e os seus lados são proporcionais (aqui sim, este adjectivo está a ser bem usado), exactamente porque $\overline{EG}$ é paralelo a $\overline{BD}$. Uma linha que una o vértice *P* a metade de $\overline{BD}$ divide também ao meio $\overline{EG}$ (ou seja, $\overline{PC}$ e $\overline{PF}$ são medianas dos dois triângulos). Raciocinando ao contrário, com triângulos assim, uma união de pontos médios (como *C* e *F*) passa forçosamente por *P*.

chão termina (para dar lugar ao murete coroado pela balaustrada), e dividir essas linhas em partes iguais, tal como documentado em F27, sem precisar de se incomodar a subir andaimes ou escadotes para desenhar linhas de fuga.

Acrescentemos a isto o desenho da oblíqua referida em S34, e temos a perspectiva do chão de *As Bodas* resolvida (ver F29, onde as letras são as de F27).

42. Um problema de delimitação

Perguntará o leitor: isto chegará *mesmo* para desenhar os motivos ornamentais do pavimento? Tudo depende do *jeito* e da *arte* com que se resolva o problema. Do mesmo modo que a *colocação* da oblíqua de que falámos em S34 exige sensibilidade e saber profissional, é inegável que o extermínio das linhas de fuga não pode ser levado a cabo sem escrúpulos de *colocação.*

Há aqui duas questões.

A primeira é: uma vez desenhadas as linhas *a* e *b* (o que não parece problemático), *que* divisões *delimitar* nelas – *que* $\overline{AB}$ em *a, que* $\overline{EF}$ em *b?* O segmento $\overline{EF}$ tem que ser menor do que AB, mas *quanto?*

A segunda: a partir de onde *colocar* as divisões?

A esta última questão responde-se rapidamente, bastando olhar para a simetria do pavimento: a partir do centro (da mediana vertical do rectângulo do quadro). À primeira interrogação não é possível responder directamente, sem que isso signifique estarmos perante uma situação abstrusa — desde que possamos contar com o jeito e a arte do autor da "colocação."

Em abstracto, a medida marcada numa das linhas *depende* da atribuída à outra. Imaginemos que Veronese, seja lá por que razões for (mas de que daremos alguma indicação em S48), decide atribuir a $\overline{AB}$ a dimensão *x.* Assim sendo, $\overline{EF}$ tem que ser igual a *x* menos uma quantidade determinada. *Quanto?* Não sabemos responder. Não há regras de "delimitação" para isso. Tudo quanto podemos dizer, *ex post facto,* é que o jeito e a arte de Veronese o impeliram a determinar $\overline{EF}$ de tal modo que, prolongando para cima as linhas que unem *B* a *E, C* a *F, D* a *G,* etc., estas se encontram aproximadamente num ponto "colocado" a cinco metros acima do lado inferior do quadro.

Acrescentemos a isto uma outra suposição: tal como deixei sugerido no último parágrafo de S40 (e sem que tal contradiga o que se defendeu em S41), é muito provável que Veronese se sentis-

se na obrigação de preservar algumas linhas de fuga; no contexto da abordagem empírica e experimental que julgamos caracterizar o seu *modus operandi* (e *sentiendi*), acreditamos que não terá desdenhado *numa ou noutra ocasião*, judiciosamente, os préstimos da maquinaria gráfica da perspectiva ortodoxa; deste modo, lançou linhas a partir de um ponto de fuga, previamente marcado no sítio em *As Bodas* que, sabemo-lo nós, as linhas do chão perpendiculares ao plano do quadro alvejam (com mais ou menos felicidade na pontaria). As vantagens do processo são duas:

43.

Antes de mais, e principalmente, poder resolver-se muitíssimo rapidamente o problema da medida da divisão desejada na linha *b.* Como? Unindo a esse ponto de fuga *dois* dos pontos — não mais do que dois, sublinhe-se — resultantes da divisão prévia da linha *a.* As duas linhas assim desenhadas delimitam em *b* a porção pretendida.

44.

Em segundo lugar, segmentada assim a linha *b,* monitoriza-se o processo do desenho de $\overline{EB}$, $\overline{FC}$, etc., cotejando as orientações destes segmentos com linhas que, unindo um ou outro ponto da linha *a* com o ponto de fuga, funcionassem como guias (se nos dissessem que estas eram especialmente aproveitadas para marcar as fronteiras de cada uma das três grandes secções do pavimento [ver s56], acreditaríamos sem hesitar). Porquê? *Em princípio,* $\overline{EB}$, $\overline{FC}$, etc., *são* porções de linhas de fuga e concorrem no ponto de fuga; não têm outro alvo que não seja este; mas isso é *em princípio;* no planeta Terra, as coisas não correm muitas vezes em função dos *princípios;* os erros de pontaria (mesmo em geometria de secretária, quanto mais em geometria de oficina...) são a regra — e regra desculpável; é improvável pois que a segmentação da linha *b* não acumule pequenos erros (de tal modo que, por exemplo, às tantas $\overline{EF} < \overline{GH}$, ou vice-versa), pelo que faz todo o sentido conter a sua expansão incremental através das guias.

45.

Cremos que, a ter Veronese desenhado linhas de fuga, a opção ocorreu ocasionalmente, e com o propósito acabado de descrever. Concluída a "experiência," muito provavelmente condimentada com as alterações, correcções e ajustamentos julgados indispensáveis para obter uma "colocação" satisfatória do ponto de fuga,

puxando mais para cima ou para baixo os fios de que se serviu para o traçado (ou dando ordens para que tal sucedesse), e ainda com a atenuação do género de atritos a que se aludiu em s44, Veronese ter-se-ia limitado daí para a frente a repetir na linha *b* a divisão assim obtida e/ou a monitorizar aqui e ali a segmentação resultante, sem pensar mais em ponto e linhas de fuga, andaimes e escadotes.

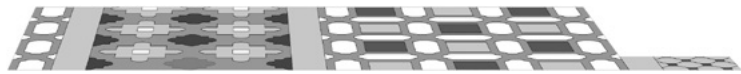


Figura 30.

46.

Chegados aqui, é caso para perguntar: pode processo aparentemente tão incompto, como aquele cujo pragmatismo tentei caracterizar desde s31, dar origem àquilo que se detalha em f19? A resposta é: pode. Que não se veja presunção no facto de pensar poder provar isso, mostrando, em f30, o resultado de uma tentativa de reconstituição do método e do cálculo geométrico usado por Veronese, servindo-me tão-só dessas modestas ferramentas de pintor. Como se conseguiu isto? Muito rapidamente, do seguinte modo:

47.

Antes de mais, identificando uma unidade em que seja possível segmentar o pavimento, e da qual todas as divisões do lajeado no limite inferior do quadro sejam múltiplas (em linguagem clássica, com a qual todas estas sejam *comensuráveis*); previsivelmente (em nosso entender), essa unidade corresponde ao mais pequeno segmento *visível* do pavimento, de cujo *aspecto verdadeiro* podemos ter certezas; aparece assinalada em f31 com a seta e situa-se numa linha que, aqui, corresponde à linha *a* de que nos servimos antes, a partir de f27, e que continuaremos a identificar com essa minúscu-

la.[77] Uma vez definida esta unidade (a que se chama *alíquota*), *todo* o lado de baixo do quadro tem que ser dividido com ela.

Se as coisas aqui decorressem de acordo com os *princípios* (ou seja, nos termos estritamente técnicos, "laboratoriais," que, supomos, Veronese terá dispensado), *todas* os pontos resultantes teriam que ser unidos a um ponto de fuga. Não é necessário grande esforço de imaginação para se verificar quão oneroso seria fazer convergir as cerca de *cento e cinquenta* linhas dessa espécie (num cálculo aproximado, feito em função do tamanho da alíquota) num ponto situado cinco metros acima, e quão afortunado seria dispor de método que, como o que se descreve em §41, permite uma exoneração de tal encargo.

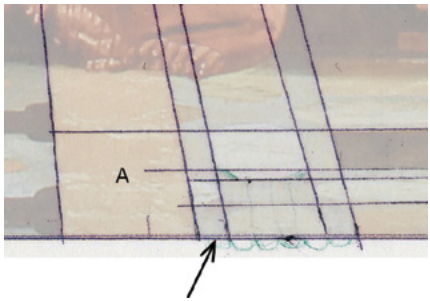


Figura 31.

48.

Depois, verificando ao longo da linha *a* as relações de comensurabilidade que regulam o desenho dos vários motivos ornamentais. (Por exemplo, a faixa que, em F31, é identificada com a letra *A* mede cinco unidades-alíquota de largura.)

77 *Visível:* a unidade podia ser uma fracção de um dos segmentos observáveis; logo, embora calculável, seria invisível. *Aspecto verdadeiro:* no tipo de perspectiva com que se lida aqui (e de que F8 apresenta uma das variantes sistemáticas), tudo o que é paralelo ao plano do quadro não sofre deformação; pode variar de tamanho (em função da distância), mas a sua forma mantém-se *tal qual é na verdade.* Isto significa, por exemplo, que se o leitor desenhasse um quadrado a partir do segmento em causa (nos termos de F29, por exemplo, a partir de $\overline{AB}$, $\overline{BC}$, $\overline{GH}$, etc.), e cujo lado fosse o mesmo segmento, o resultado seria a perspectiva do quadrado, mesmo que não tivesse decidido desenhá-la. Inversamente, o mesmo jamais poderia acontecer a partir de uma das linhas perpendiculares ao lado de baixo do quadro (como $\overline{AB}$, em F8). A ser possível desenhar o quadrado, aqui não mudaria apenas o tamanho; mudaria a forma também: a perspectiva de um quadrado alterava-lhe a cara, e punha-o a fazer uma careta de quadrângulo.

49.

Em terceiro lugar, decidindo onde localizar o equivalente no caso presente da linha *b* de F27 ou F29 (e que continuaremos a designar aqui da mesma maneira). A linha pode estar em qualquer sítio, desde que acima de *a* e satisfaça os critérios de conforto de quem desenha (nem *muito* perto, nem *muito* longe de *a*, portanto); como simples linha ancilar, a sua função consiste, recorde-se, em lançar para cima as linhas oriundas dos pontos anteriormente determinados em *a*, sem ser necessário recorrer a um ponto de fuga; pode por isso até nem ter realidade gráfica visível no desenho final e desaparecer nos subterrâneos da pintura; mas não há mal nenhum em ser inerente ao desenho; é uma questão de gosto: podemos, por exemplo, considerá-la como o limite do pavimento fronteiro a *a*, ali mesmo onde se supõe nascer o murete encimado pela balaustrada (como se referiu em S41). Tudo isto é porém muito arbitrário, dado as personagens de *As Bodas* não deixarem ver de onde se ergue o murete.

50.

Seguidamente, treinando a pontaria das linhas de profundidade (cuja irregularidade o papel vegetal em F20, recorde-se, documenta), forçando-as a ter um único alvo. Tome-se, por exemplo, como mestre de tiro as linhas-limite da mesma faixa *A*, em F31. Deste modo — e para tal serviu o treino — definiu-se do mesmo passo, tal como descrito em S43, o segmento correspondente, por exemplo, a $\overline{EF}$ em F29. Uma vez definido este segmento, divide-se em cinco partes iguais (rever S48), obtendo a unidade com que, por seu turno, se divide a linha *b,* tal como descrito em S41. (O facto de não termos que *tocar* em réguas e compassos para executar o cálculo, limitando-nos a dar instruções a *software* dotado de automatismos de absoluta precisão, libertou-nos do género de preocupações que justificavam o uso das guias referidas em S44.)

51.

Depois, unindo as divisões da linha *a* e da linha *b,* obtendo segmentos de fuga (chamemos-lhes assim).

52.

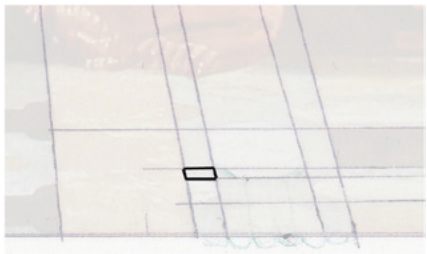


Figura 32.

De seguida, para definir a perspectiva das horizontais, desenhando a oblíqua cujos milagres celebrámos em s34 (e de acordo com as condições operativas identificadas em s35). A oblíqua tem que ser "colocada" judiciosamente. Não há aqui receitas "delimitadoras"; poderá apenas dizer-se que, quem a trace, deverá antecipar a direcção assumida por linhas como a diagonal do pequeno quadrilátero identificado em f32 através do contorno escuro (a diagonal que une o vértice superior esquerdo ao inferior direito). Este quadrilátero é especial: é a perspectiva do quadrado cujo lado é igual à unidade-alíquota definida em s47; se se quiser, portanto, é a mais pequena unidade de superfície de todo o pavimento (não há nada no resto que não seja um múltiplo dele, comensurável com ele).

53.

Desenhada a perspectiva das horizontais, separa-nos da perspectiva propriamente dita apenas o desenho dos motivos ornamentais — em linguagem moderna: da sua da planta —, feita com um quadriculado funcionalmente idêntico ao quadrado *ABCD* de f8. Aqui, porém, neste limiar, temos que fazer uma pequena interrupção. O leitor precisa de ser alertado para uma coisa de que não podemos dar senão uma elucidação sumária, apendicular e para cuja compreensão solicitamos toda a sua boa vontade.

54. Secções

Partimos do princípio de que o quadrilátero referido em s52, por cujos vértices passa a oblíqua aí também referida, *é* a perspectiva de um quadrado e de que o pavimento de *As Bodas,* todo ele, é decomponível em quadrados iguais a ele. O quadriculado que nos preparamos para desenhar, com as funções acabadas de referir, não poderia ter qualquer fundamento ou utilidade sem a assumpção deste princípio.

Mas tal não passa *mesmo* de uma *assumpção* do princípio; e este, embora não necessariamente falso (ou não o estatuiríamos), *é refutável.*

Antes de dizer porquê, esclareçamos uma questão terminológica com que não foi preciso lidar antes. Para haver perspectiva tem que haver, pelo menos, quatro coisas: a coisa de que se faz a perspectiva, o quadro onde é feita, um observador e os raios visuais que unem este à primeira. Em termos técnicos, à porção destes raios visuais intersectada pelo quadro dá-se o nome de *secção.*[78] Até aqui, não lidámos com situações em que fosse indispensável identificar com esta precisão tal componente; limitámo-nos a designar com as palavras *imagem, perspectiva,* etc., o que agora, porém, necessita de ser convenientemente rotulado.

Dito isto, e voltando à questão dos princípios refutáveis, o leitor sem grande familiaridade com questões de geometria não sentirá nada de estranho na afirmação de que a *secção* de um mesmo objecto muda, em função do sítio de onde este se veja (ou do lado que lhe mostre): eis um facto da vida, que não carece de grande explicação. Qualquer fotógrafo amador sabe que é possível fotografar um mesmo carro de frente, de trás, ou de lado, que o seu aspecto varia em função disso e que não é por causa dessa variação que a identidade do carro muda.

Mas franzirá provavelmente o sobrolho se lhe disserem que se *perceberão* exactamente da *mesma* maneira secções *diferentes* da perspectiva de um mesmo objecto; e se franze o sobrolho por isso, então ficará com toda a certeza desamparadamente intrigado, se lhe disserem que *uma mesma secção pode representar um número infinito de objectos diferentes.*

78 Ver Kline, "Projective Geometry," p. 429.

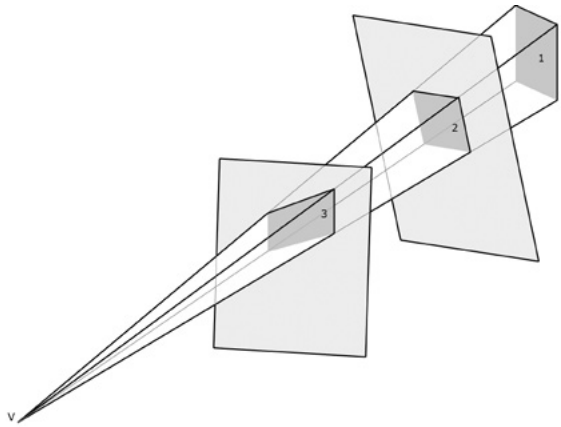


Figura 33.

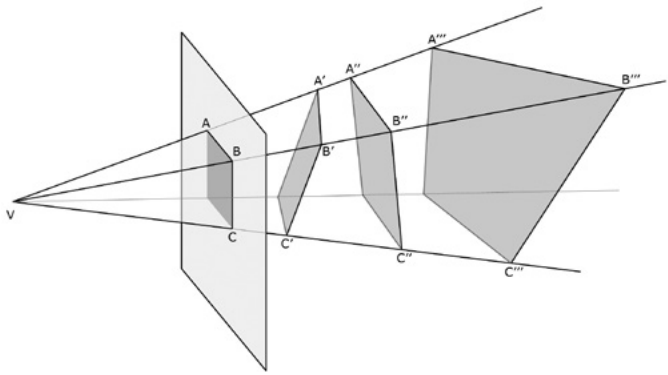


Figura 34.

Estes dois casos são ilustrados em F33 e F34, respectivamente. Em F33, o observador está em *V.* O objecto de que se faz a perspectiva é o quadrado 1, cujas diferentes *secções,* noutros tantos quadros, são os polígonos 2 e 3. *Enquanto o observador se mantiver no sítio em que está*, a sua percepção das duas secções (imaginando, claro, que se põem em sucessão à sua frente) corresponde sempre a *um mesmo percepto* (porque os raios visuais são os mesmos; se isso facilitar, nada obsta a que o esquema seja entendido como coisa sólida: uma pirâmide de plasticina a ser cortada por lâminas.

Uma mesma secção poder representar um número infinito de objectos diferentes é o caso que nos interessa especialmente aqui e que justificou esta pequena interrupção. Em F34, a secção (definida pelos vértices visíveis *A, B* e *C*) mantém-se, o que varia é o objecto. Mais uma vez, porque os raios visuais são sempre os mesmos, à secção pode corresponder uma variadíssima quantidade de objectos dotados de características não menos variadas – podem ter mes-

mo superfícies curvas. Significa que, em rigor, e na ausência de informação exógena, não podemos dizer aquilo que verdadeiramente uma imagem em perspectiva representa simplesmente olhando para ela, e sem *assumir* certos pressupostos. É isso que sucede exactamente com o chão de *As Bodas* – se ele é ou não uma rampa, é coisa que não pode ser decidida observando-o apenas (é necessário saber que as linhas de fuga dos entablamentos dos edifícios convergem para baixo do ponto em que as do chão se encontram, para se justificar concluir poder haver alguma coisa de anómalo em toda a perspectiva do quadro e, portanto, no chão também).[79]

55. Um quadrado porquê?

Mas se tudo isto sucede com o chão, *a fortiori* sucede com aquilo sem o qual (pelo menos na reconstituição que propomos presentemente) o chão não existiria: precisamente o quadrilátero. Como é que, olhando para o quadrilátero escuro em F32, *sabemos* que ele é a perspectiva de um quadrado? Por que não a de um rectângulo (aquilo que, dado o aspecto do que se mostra em F20 e F30, nos parece ser a alternativa mais natural), ou um paralelogramo qualquer? Em esquemas como em F8 ou F17, podemos ter certezas absolutas sobre aquilo de que *verdadeiramente* a secção é a perspectiva, porque as condições de representação estão claramente definidas: sabemos onde está o horizonte; sabemos onde está o ponto de vista; a sua distância ao quadro; a sua altura; sabemos quais as características objectivas do que se trata de perspectivar; sabemos *tudo.* Mas, no caso de *As Bodas,* como se tentou mostrar ao longo

79 Em Snyder, Cohen, "Reflexions", sobretudo pp. 441-442, considera-se este tipo de realidades no âmbito da notável interpretação (ou contra-interpretação) de uma pintura cuja encenação suscitou tradicionalmente não poucos mal-entendidos: *Las Meninas*, de Velázquez. Não podemos desenvolver aqui o assunto, que é complexo; limitamo-nos a acrescentar que é passível de tratamento quer do lado da geometria, quer do da ciência da percepção (como amostra, ver, do lado da geometria, para nos ficarmos por títulos já citados antes, Kline, "Projective Geometry," p. 430, e Kemp, *The Science of Art*, p. 17; do lado da psicologia, Kubovy, *The Psychology of Perspective*, pp. 52-54 e 88-91, e Shepard, *Mind Sights,* pp. 175-176). Por fim, acrescente-se justificar-se repetir aqui uma coisa que já tinha sido mencionada em S10, e por razões equivalentes: que foi desta susceptibilidade de um *mesmo* conjunto de realidades visuais se ligar a *diferentes* perceptos, desta "polissemia" (digamos) visual, do facto, portanto, de *ser inerente à percepção a possibilidade constante de se enganar*, que Ernst Gombrich retirou a matéria para um dos mais fascinantes (e densos!) tratados sobre a psicologia da percepção (*Art and Illusion*).

destas páginas, *nada* disso acontece. Elucidemos o assunto um bocadinho melhor, olhando para F35. O esquema que aqui se mostra é uma espécie de glosa gráfica de F34, nos termos de uma parte de F8: $\overline{V'H}$ é o observador, a semi-recta que parte de *E*, o quadro; todas as linhas cinzentas mais claras em F35 são uma amostra de F8. A diferença é que, sobreposto as estas linhas cinzentas, há um conjunto de linhas mais escuras, que assinala uma mudança das condições de observação: deslocado ligeiramente para a direita e mais alto, o observador é agora $\overline{V''H'}$. Repare-se agora nos dois feixes de linhas lançadas quer de *V'*, quer de *V",* para a linha de terra: *intersectam o quadro exactamente nos mesmíssimos pontos.* Isto significa que *as secções são comuns*: é a situação ilustrada em F34. Pessoa de fora que estivesse a olhar para o quadro veria exactamente a *mesma* coisa num caso e noutro; ignorando a história da projecção, não saberia dizer se o que vê teria sido perspectivado em função de *V'* ou *V"*. Mas isto nem sequer é o fundamental; fundamental é que à *identidade das secções* corresponde uma *alteração da realidade* projectada. Explico: para fazer F35, comecei por reproduzir a parte de F8 desejada; seguidamente, encenei as linhas mais escuras, de tal maneira que o feixe de linhas oriundo de *V"* passasse pelas intersecções referidas, encontrando *M*, *N*, *O* e *P* na linha de terra. Em F8, todas as divisões compreendidas entre *E* e *A* são regulares e iguais; correspondem às quadrículas de *ABCD* visto de lado; ligadas essas divisões a *V'*, obtêm-se no quadro as secções que se sabe. Mas as *mesmíssimas* secções não são incompatíveis com a *nova realidade* definida a partir dos pontos *E*, *M*, *N*, *O* e *P* – a distância entre os quais *varia*! Supondo que estes pontos fizessem parte de um qualquer pavimento (identificado através do quadrilátero *EPQR*), a diferença com *ABCD* é notória (contando apenas com esta variação métrica; facilmente se poderia acrescentar a diferença dos tamanhos totais).[80]

80 Por conveniência didáctica (e gráfica), a encenação das linhas escuras em F35 não é tecnicamente equiparável à de F8. O "pavimento" *EPQR* deveria ser rodado e ficar numa posição equivalente ao *ABCD.* Descontando o facto de, assim, as linhas horizontais ficarem verticais e vice-versa, o resultado é, contudo, perceptivamente equivalente; e seria igual, repita-se, se a conveniência didáctica não justificasse mostrar F35 com tal peculiaridade. (Aproveite-se para esclarecer ainda que as linhas horizontais no quadrilátero *EPQR* foram colocadas arbitrariamente; pelos mesmos motivos de expediência didáctica, seria dispensável sobrecarregar o esquema com mais deliberação do que a que já tem.)

Voltando a Veronese: qual a *realidade* das formas que vemos no chão de *As Bodas*, dado que a matéria visual das secções que o constituem não é inequivocamente definível? Se decidi que é um quadrado o polígono em F32, por cujos vértices passa a oblíqua milagrosa referida em S52, isso deve-se apenas ao facto de considerar que fará mais sentido imaginar Veronese a "perspectivar" o chão de *As Bodas* com simples e modestos quadrados do que com rectângulos (tenham o feitio que tiverem). Não quero dizer com isto que rectângulos sejam figuras especialmente complicadas e imodestas; quero apenas dizer que, sendo Veronese quem julgo ter sido, me atrevo a supor que mais depressa haveria de considerar natural o casamento da simplicidade com um quadrado do que com um rectângulo. Tão-só isto. A assumpção do princípio de que falei no início deste comentário não tem nem mais nem menos robustez do que aquela que esta ideia tiver. Para efeitos de credibilidade do argumento, talvez conte que, em meu entender, essa ideia não é apenas uma ideia – é uma certeza, afiançada por aquilo que se conhece de Veronese, das suas expectativas em relação à "ciência" e da importância meramente acessória que decerto atribuía às encenações arquitectónicas. Usa-se a geometria para facilitar a vida, não para a complicar. Se há pintores em relação aos quais faz pleno sentido dizer isto, esse pintor é Veronese. Daí quadrados, não rectângulos (em linguagem albertiana, a escolha de rectângulos teria sido um péssimo exercício de *colocação*). Mas enganaríamos o leitor se o levássemos a pensar que, neste limiar, se encontra em sítio mais estável do que um pontão sobre um pântano.

56. A planta

A provação a que se sujeita neste preciso momento a argumentação em curso é a de todo o processo de *reverse engineering*: trata-se de inferir daquilo a que se chega aquilo com que se começou; trata-se de inferir, a partir do pavimento de *As Bodas*, no estado em que F19 o mostra, a realidade objectiva do pavimento, *antes* de ter sido "perspectivado" (o que, repita-se, corresponderá ao quadrado *ABCD* em F8). Supondo que, tendo lido S55, o leitor esteja ciente de quão problemática será a inferência, prossigamos então.

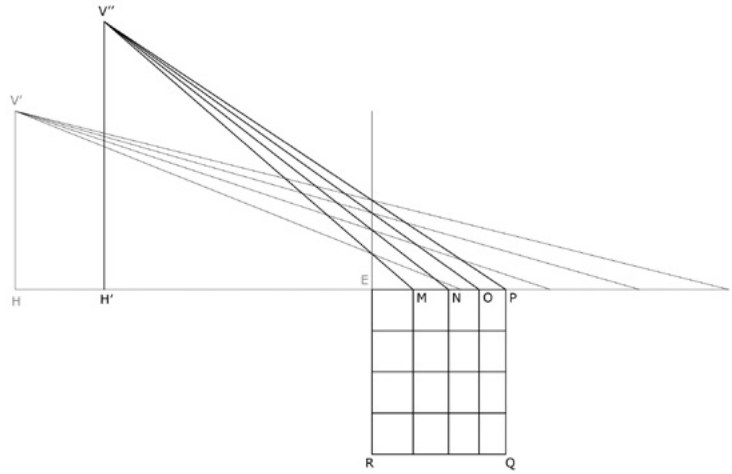


Figura 35.

Se o quadrilátero em F32 for realmente um quadrado, não é improvável a planta dos motivos ornamentais ser a que se mostra em F36. No chão de *As Bodas* encontramos três tipos desses motivos, identificados com os números ímpares, separados pelas faixas ininterruptas 2 e 4, com cinco unidades de largura (com uma excepção, mencionada de seguida). No quadro de Veronese, a primeira das zonas de F36 é o motivo central (bem visível debaixo dos cães), para ambos os lados do qual encontramos uma disposição simétrica do lajeado; a zona 5 é o motivo das margens (mesmo defronte às projecções do estrado onde se encontra a mesa); a zona 3, a área do pavimento situada entre uma e outra. Em F36 reconstitui-se apenas a porção do pavimento compreendida entre a primeira zona e praticamente todo o resto do chão à sua direita. Para o lado esquerdo dessa zona, não há faixa de separação entre o que equivale aí às zonas 3 e 5 – à esquerda não há o equivalente a 4. Não atribuiríamos grande importância a esta peculiaridade, não acompanhasse esta assimetria a circunstância narrativa, aparentemente insólita em quadro tão simétrico, mencionada em S6, de os noivos se encontrarem relegados precisamente para essa zona de *As Bodas.*

Em F36, o motivo da zona 1 é marcadamente cruciforme. Se partirmos do princípio de que se prolonga até ao murete encimado pela balaustrada (o que não parece demasiado artificioso), e que, por isso, é a porção do pavimento onde Cristo está, o simbolismo da situação é inegável. Isto concorda aliás com o facto de o eixo central de *As Bodas* estar pejado de alusões místicas (da preparação da carne,

em cima, aos cães, em baixo, passando obviamente por Cristo e outros incidentes, personagens, elementos de relevância simbólica).[81]

Quanto ao motivo 3, sublinhe-se que foi a partir dele que inferimos a medida da unidade-alíquota de todo o chão (rever s47); as quadrículas resultantes constituem as faixas que, na direcção horizontal e vertical, separam perpendicularmente as componentes do lajeado que preenche esta mesma zona (e de que os quadrados serão a modalidade mais facilmente categorizável); a orientação da oblíqua milagrosa foi definida, recorde-se, a partir de uma destas quadrículas (rever s52).

O motivo dos cantos, em 5, é muito simples; mas não o senti a inserir-se no quadriculado geral sem alguma renitência (e não apenas por causa da assimetria referida antes); não intencional, esta particularidade dever-se-á muito provavelmente ao facto de a malha de que Veronese se serviu para desenhar o chão se ter tornado compreensivelmente mais lassa à medida que o dispositivo linear encontrava menos condições para assegurar o seu governo e autoridade nos arrabaldes do quadro. A reconstituição desta parcela tem por isso um validade meramente aproximada, sem que, por outro lado, tal signifique que julgue andar muito longe da ideia inicial de Veronese.

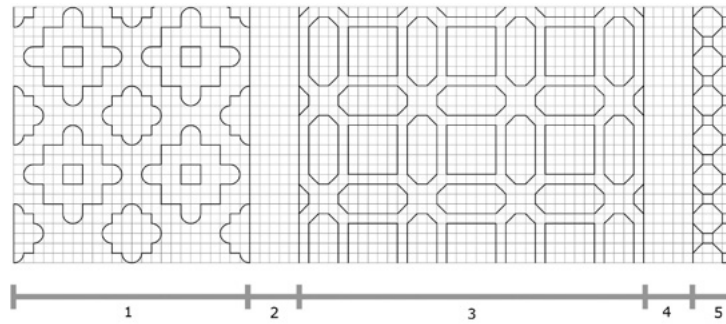


Figura 36.

57. Batalha naval

Alíquota, segmentos "de fuga," oblíqua milagrosa, horizontais, quadriculado, motivos ornamentais: ficamos assim com tudo do que necessitamos para chegar ao resultado mostrado em F30. O que resta fazer é uma espécie de brincadeira com Legos, ou um jogo de batalha naval, onde se põem pecinhas estandardizadas em sítios não menos estandardizados. O processo mostra-se em F37.

81 Ver Habert, "La commande et la réalisation," pp. 59-60.

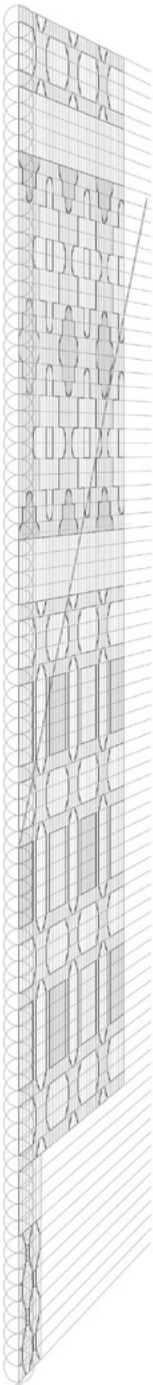


Figura 37.

58. Dividir para reinar

Uma última nota sobre o chão: sente-se haver nele um *dividir para reinar* semelhante àquele que já tinha dito caracterizar (no último parágrafo de s27) o emparcelamento das fachadas. Haverá muitas razões por que o chão de *As Bodas* não tenha um esquema ornamental contínuo; haverá muitas razões por que haja três motivos diferentes inequivocamente separados (com a excepção referida) pelas estremas identificadas com os números pares em f36. Mas não estranharíamos se nos dissessem isto: entre outras coisas, a descontinuidade poupou o pintor aos enormes encargos de supervisão que a continuidade lhe exigiria; dá-lhe a liberdade de manobrar em frentes menos extensas, sem ter que se preocupar, enquanto avança numa, nos meios a mobilizar para a outra; e permite-lhe cercar e conter uma qualquer ruptura — resultante de desobediência à unidade-alíquota, de segmento de fuga tresmalhado, de paralelismo deficitário, do atrito incremental de pequenos erros —, pelo flanco da descontinuidade entre os motivos ornamentais, podendo sempre dizer que, a haver ruptura, se deve à descontinuidade, e dissimulando deste modo as fraquezas de um dispositivo de geometria oficinal cujo triunfo a enorme extensão a conquistar ameaçava permanentemente.

59. O fim do banquete

Sítio mais sólido de onde partir e aonde chegar do que um chão não pode haver. Mas chegados aqui, é chegada a altura de nos despedirmos de *As Bodas.* Agradeçamos ao anfitrião e saiamos. Agradeçamos a Veronese termos podido desfrutar de uma boda majestosa, servida com deferência pelo bem-estar dos convidados e pelas propensões dos olhos e do espírito; de ter saciado o apetite dos convivas com a mais sofisticada das iguarias: aquela em que um tempero de ingredientes colhidos no âmbito das geometrias intrínseca e extrínseca, maturados por um pragmatismo que só ironia circunstancialmente explicável considerará destituído de "reflexão" (rever s5 e s17), concede aos dados narrativos, aos princípios e saberes técnicos o privilégio de vencerem a sua crueza e de se tornarem prestáveis num exercício de *colocação* exemplar.

Referências bibliográficas

Alberti, Leon Battista — *Da Pintura.* Referente a *De Pictura* (1435/1436). Versão consultada: *On Painting.* Traduzido do original latino por Cecil Grayson. Penguin Classics, 1991

Alberti, Leon Battista — *De Re Aedificatoria* (1452). Traduzido do original italiano por Javier Fresnillo Núñez. Madrid; Ediciones Akal, 1991

Allesch, Christian G. — *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene.* Göttingen; Verlag für Psychologie/Dr. C. J. Hogrefe, 1987

Arnheim, Rudolf — *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye.* Berkeley, Los Angeles and London; University of California Press, 1974

Arnheim, Rudolf — *The Dynamics of Architectural Form.* Berkeley, Los Angeles and London; University of California Press, 1977

Arnheim, Rudolf — "The Other Gustav Theodor Fechner" (1985). Em Rudolf Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art.* Berkeley, Los Angeles and London; University of California Press, 1986

Arnheim, Rudolf — *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts.* Berkeley, Los Angeles and London; University of California Press, 1988

Baldwin, Neil — *Edison: Inventing the Century*. New York; Hyperion, 1995

Barzun, Jacques — *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life (1500 to the Present).* New York; Harper-Collins, 2000

Blanc, Charles — *Grammaire des arts du dessin.* Paris; 1867 (editora incógnita)

Bouleau, Charles — *Charpentes. La géométrie secrète des peintres.* Paris; Éditions du Seuil, 1963

Brown, Beverly Louise — "Palladio and Veronese at the Villa Barbaro in Maser, Italy." *Antiques,* volume 135, nº 1, January 1989

Burke, Edmund — *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757/1759). Em David Womersley (coord.), *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings.* Penguin Books, 1998

Elkins, James — "The Case Against Surface Geometry." *Art History,* June 1991

Faillant-Dumas, Lola — "La plus grande radiographie réalisée au Louvre." Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

Field, J. V. — *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance.* Oxford University Press, 1997

Gétreau, Florence — "La musique." Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

Gisolfi, Diana — "Veronese." Em Jane Turner (coord.) — *The Dictionary of Art* (volume 32). London and New York; Grove Dictionaries, 1996 (34 volumes)

Gombrich, Ernst H. — *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1956). London; Phaidon Press, 1987

Griener, Pascal — "Alfred Woltmann and the Holbein Dispute, 1863-1871." Em Mark Roskill; John Oliver Hand (coord.), *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception.* Washington; National Gallery of Art, 2001

Habert, Jean — "La commande et la réalisation." Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

Habert, Jean — "Paolo Caliari." Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

Habert, Jean; Volle, Nathalie (coord.) — *Les Noces de Cana de Véronèse. Une œuvre et sa restauration.* Paris; Réunion des Musées Nationaux, 1992

Kemp, Martin — *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat.* New Haven and London; Yale University Press, 1990

Kline, Morris — "Projective Geometry" (1955). Em Frank J. Swetz (coord.), *From Five Fingers to Infinity: A Journey through the History of Mathematics.* Chicago and La Salle, Illinois; Open Court Publishing Company, 1995

Kubovy, Michael — *The Psychology of Perspective and Renaissance Art.* Cambridge University Press, 1986

Lamb, Trevor D. — "Evolution of the Eye." *Scientific American,* July 2011

Lenz, Christian — "La destination du tableau et son architecture." Traduzido do original alemão por Marie Le Bras. Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

Mérimée, J.-F.-L. — *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'a nos jours.* Paris; Huzard, 1830

Neveux, Marguerite — "Le Nombre d'or. Radiographie d'un mythe." Em Marguerite Neveux; H. E. Huntley, *Le Nombre d'or. Radiographie d'un mythe suivie de La Divine proportion.* Paris; Éditions du Seuil, 1995

O'Brien, Stephen J. — "The Ancestry of the Giant Panda." *Scientific American,* November 1987

Onians, John — *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance.* Princeton, New Jersey; Princeton University Press, 1988

Panofsky, Erwin — *La Perspective comme forme symbolique* (1924-1925). Traduzido do original alemão por equipa dirigida por Guy Ballangé. Paris; Les Éditions de Minuit, 1975

Pascal, Blaise — *De l'esprit géométrique* (1657). Em Michel le Guern (coord.), *Oeuvres complètes.* Paris; Éditions Gallimard, 1998-2000 (2 volumes)

Puttfarken, Thomas — "Caravaggio's 'Story of St Matthew': A Challenge to the Conventions of Painting." Art History, June 1998

Ramachandran, Vilayanur S.; Rogers-Ramachandran, Diane — "Seeing in Stereo." *Scientific American Mind,* July/August 2009

Rees, Martin — *Our Final Century: Will Civilisation Survive the Twenty-First Century?* London; Arrow Books, 2003

Rioux, Jean-Paul — "La matière picturale." Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

Rivera, Javier — "El Tratado *De Re Aedificatoria* del genovés Leon Battista Alberti." Prólogo de Alberti — *De Re Aedificatoria*

Rock, Irvin — *Perception.* New York; Scientific American Library, 1995

Rosand, David — *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto.* Cambridge University Press, 1997

Shepard, Roger N. — *Mind Sights: Original Visual Illusions, Ambiguities, and Other Anomalies, with a Commentary on the Play of Mind in Perception and Art.* New York; W. H. Freeman and Company, 1990

Scherzer, Ronald — "La perspective." Traduzido do original alemão por Daniel Roche. Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

Skira-Venturi, Rosabianca — "Études historiques." Em *La Peinture italienne. La Renaissance* (volume 5 da colecção *Peinture / Couleur / Histoire,* dirigida por Albert Skira). Traduzido do original italiano por Gertrude Hunziker. Genève; Skira, 1951

Snyder, Joel; Cohen, Ted — "Reflexions on *Las Meninas*: Paradox Lost," *Critical Inquiry* Winter 1980

Stiassny, Melanie L. J.; Meyer, Axel — "Cichlids of the Rift Lakes," *Scientific American* February 1999

Vaz, José R. — "'Segundas' e três quadros de Ticiano." Em Isabel Sabino (coord.), *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* Lisboa; Cieba-Fbaul, 2013

Volle, Nathalie — "Chronique d'une restauration." Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

Volle, Nathalie — "La restauration." Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

Volle, Nathalie — "Les déplacements et les restaurations successives." Em Habert; Volle — *Les Noces de Cana de Véronèse*

White, John — *Naissance et renaissance de l'espace pictural* (1957). Traduzido do original inglês por Catherine Fraixe. Paris; Adam Biro, 1992

Wittkower, Rudolf — *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949). London; Academy Editions, 1998 (edição comemorativa do cinquentenário da primeira edição)

Wittkower, Rudolf; Carter, Bernard A. R. — "The Perspective of Piero della Francesca's 'Flagellation'." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 16, nº 3/4 (1953)

ATELIÊS E TUTORIAIS[1]

Manuel Botelho

05:30h

São cinco e meia da manhã.

Há uns tempos largos que acordo estupidamente cedo.

Noite escura lá fora. E cá dentro.

Apenas a luzinha vermelha da televisão em standby.

Ao meu lado o despertador ronrona como o contador de água quando rego o quintal.

O distante ladrar de um cão.

Um pássaro conversa na árvore em frente da janela.

O zunido nos meus ouvidos, este zunido que inquieta o silêncio e confunde as palavras que me dizem.

Impossível voltar a adormecer. A esta hora o cérebro não me dá descanso.

Desvio o pensamento da nuvem negra que me assombra as madrugadas.

Não há tempo a perder. Tenho a obrigação de vos falar e esse dia aproxima-se.

Desço silenciosamente até à cave e ligo o computador.

Última aula

Esta é a minha última aula, mas não esperem ouvir teorias grandiosas embrulhadas em palavras difíceis. Vou partir de algumas reflexões que acompanharam estes vinte e cinco anos de ensino e contar-vos uma história simples. Coisas aparentemente fáceis de dizer, mas muito, muito difíceis de fazer!

1 Texto integral da Última Lição de Manuel Botelho, apresentada no Auditório Lagoa Henriques da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2 de novembro de 2020.

Ensinar arte

Ensino: um território instável e evolutivo.

O que transmitir de geração em geração? É esta a questão nuclear seja em que domínio for. É também assim no que respeita à arte. Só que aqui tem surgido uma outra interrogação. Enquanto que noutras áreas nunca ninguém põe em causa a necessidade do ensino (alguém acredita que para ter médicos podemos prescindir do ensino da medicina?), na arte temos sido confrontados com uma dúvida recorrente e insidiosa: pode a arte ser ensinada?

Não irei traçar o historial do ensino artístico ao longo dos tempos. Basta constatar a sua extraordinária vitalidade no presente para que a interrogação que fomos obrigados a confrontar, uma e outra vez, ao longo de mais de um século, seja arrumada na paz do arquivo onde guardamos as curiosidades da história. Em tempos foi uma pergunta relevante, mas já não é.

Como tudo o mais, da escrita à matemática, da ciência ao bailado, a arte pode ensinar-se. Não se ensinará tudo, porque nem tudo é transmissível, mas ensina-se o essencial e criam-se condições favoráveis à aprendizagem do que resta. E em resposta às opiniões que têm denegrido o ensino formal da arte em favor da natureza alegadamente impoluta do autodidatismo, será oportuno relembrar a famosa afirmação de Constable: "Um artista autodidata é alguém que foi ensinado por uma pessoa muito ignorante".

Tal como no passado, a arte pode e deve ensinar-se, transmitindo aspetos fundamentais do que herdámos da tradição e atuando de acordo com o pensamento e as práticas contemporâneas, com todas as contradições e paradoxos que daí possam advir. Responder à enorme diversidade de solicitações e expectativas que a sociedade coloca à área das artes é a tarefa impossível e fascinante que temos pela frente.

Assimetrias

O poder de atração das escolas de arte é hoje bem mais expressivo e generalizado do que foi há apenas algumas décadas atrás, mesmo quando o ensino aí praticado se revela um universo incerto e assimétrico.

Por todo o lado os espaços e as condições de trabalho são diferentes. Os currículos e as abordagens pedagógicas, os corpos

docentes, o nível de preparação dos alunos, os resultados, são desiguais. E no entanto há traços que apontam para um grau mínimo de convergência.

Para não me alongar, mencionarei apenas o desejo de sintonia com a realidade artística contemporânea, a crescente flexibilização das categorias tradicionais, a abertura a práticas diversificadas, interdisciplinares... Mas o aspeto comum mais determinante será talvez o reconhecimento da importância da experiência projetual, autónoma, dos estudantes.

Há áreas onde continua (e continuará) a ensinar-se de forma mais convencional. Ensina-se história de arte, estética, antropologia; ensina-se a desenhar ou a modelar; ensinam-se as técnicas da gravura, do trabalho em pedra, em cerâmica, em madeira ou metal; transmitem-se os conhecimentos necessários ao trabalho com meios digitais; ensinam-se os meandros técnicos do vídeo e da fotografia... a lista é imensa. Mas quando falamos de ensino artístico contemporâneo deveremos falar necessariamente de algo que está para além do conhecimento teórico ou do domínio das técnicas e dos meios de expressão. Algo mais difícil de definir e delimitar e que exige uma abordagem diferente, um outro cuidado.

Com fortes oscilações no que toca ao enquadramento pedagógico e ao grau de liberdade de ação dos alunos, o *projeto artístico* é central e parece estar presente, de forma explícita ou implícita, na ação pedagógica levada a cabo em praticamente todo o lado.

Projeto artístico

Para se ser artista, hoje, não basta aprender nos livros e revistas o que foi a arte e o pensamento artístico do passado ou os seus desenvolvimentos recentes. Não basta conhecer a superfície do que se expõe em galerias e museus ou ter consciência das vias e normas fixadas pela tradição; tal como não basta o domínio de técnicas ou meios de expressão plástica. Tudo isso é necessário, mas não suficiente.

Ser artista, hoje, exige autoconhecimento e capacidade para definir um programa de ação onde todos esses elementos interagem com as motivações e objetivos pessoais. Ser artista, hoje, está inextricavelmente associado à capacidade para formular um *projeto*. Mas um projeto diferente.

Porque se a arte deve ser um processo aberto onde a componente experimental tem papel decisivo, se deve viver da surpresa, de imprevistas conexões com a vida, com o mundo ou consigo própria, «projeto» terá um significado amplo, relativo e flexível, diferindo estruturalmente de todos os outros projetos. Pode mesmo incluir aspetos contraditórios, inaceitáveis noutros domínios. E dificilmente poderá submeter-se, sem com isso pôr em causa a sua essência, ao rigor inflexível de outros projetos em termos de objetivos, prazo e metodologia.

Para os nossos alunos, a experimentação do processo implicado na gestação de um projeto artístico consequente é essencial; e por certo todos esperam adquirir esse conhecimento quando, depois de concluído o ensino secundário, se inscrevem na licenciatura em Pintura da Faculdade de Belas-Artes. É isso que vão descobrir ao longo de quatro anos nas cadeiras teórico-práticas de projeto que constituem a coluna vertebral do curso.

Dando uma grande margem de manobra à iniciativa dos alunos, esta unidade pedagógica de oito semestres tem funcionado de acordo com um princípio de liberdade enquadrada, onde os professores são interlocutores privilegiados, em permanente diálogo com as propostas dos estudantes.

E quem são esses professores? Que ideias veiculam?

Num momento da história em que a arte explode em todas as direções, a incerteza sobre quem deve ensinar é apesar de tudo relativa. No que respeita aos aspetos centrais do ensino da arte há um amplo consenso de que esse papel está reservado aos artistas. É a eles que cabe a passagem de testemunho.

Serão, portanto, artistas quem deve lecionar as cadeiras nucleares de projeto. Artistas com provas dadas no terreno, tanto em termos de atividade artística como de docência. Porque o contributo que se lhes pede é de dois tipos: ensina-se transmitindo o que se sabe, o que se aprendeu ao longo da vida através da vivência direta de tudo o que implica ser artista; mas ensina-se também de forma silenciosa, através do exemplo, da essência de quem se é. E só a autenticidade, o entusiasmo e a riqueza do contributo sempre atualizado desses artistas-professores poderão garantir o futuro.

Ação e reflexão

O questionamento da vida, da arte, e as teias de relações que se tecem entre ambas, é essencial à maturação da pessoa criadora e será sempre daqui que partimos. E partimos sem certezas de nada, hesitando no caminho e nas perguntas que fazemos a nós próprios. Por isso é tão importante o momento de arranque.

Nesse sentido, as fases preparatórias do trabalho tornam-se numa etapa fundamental do percurso futuro; sem uma longa maturação dificilmente se atingem resultados assinaláveis. É o tempo para se definirem as intenções que irão dar origem às primeiras hipóteses temáticas, formais, conceptuais.

Esta fase reflexiva, de abertura ao imprevisto e à avaliação de alternativas, deve articular-se com as etapas seguintes, onde as intenções iniciais são confrontadas com as vias entretanto delineadas e com as primeiras obras concretas, dando início a um processo sistemático de articulação entre reflexão crítica e realização que irá prolongar-se no tempo.

Entender a necessidade de entrosamento entre níveis diferenciados em que decorre a criação plástica é um dos objetivos centrais da sequência de cadeiras de projeto. Pretende-se que essa compreensão emerja de forma gradual, e que permita contrariar preconceitos longamente assimilados que levam muitos a confundir a criação plástica com a produção estereotipada ou artesanal de imagens ou objetos.

Para alunos com clara abertura aos aspetos conceptuais, a articulação entre ação e reflexão surge habitualmente de forma natural; para outros a sua pertinência pode ser menos clara. O que está em causa não será apenas a preparação de um trabalho específico (embora também possa ser esse o caso), mas uma dimensão mais vasta, estruturante da obra.

Nas fases posteriores o processo repete-se, sendo necessário um relacionamento dinâmico entre concretização e reflexão, na certeza de que essas ações acontecem muitas vezes em simultâneo. Fazer e refletir sobre o que se faz fundem-se então num instante único.

Contextualização

Ao longo do século XX, a ideia de vanguarda esteve por diversas vezes associada ao ideal utópico de uma arte radicalmente nova e diferente, partindo da estaca zero, liberta das contaminações opressivas de um passado retrógrado.

Esse idealismo pertence à História.

Hoje ninguém duvida de que tudo o que realizamos se constrói sobre algo que já existe, de que a evolução das ideias, dos modos de pensar e fazer são processos dialéticos ininterruptos, quer se realizem de forma lenta e sequencial, quer sejam marcados por transformações súbitas em que o presente entra em rutura com o passado.

Continuidade e rutura são vias alternativas possíveis, mas em ambos os casos a contextualização das obras que criamos, a consciência dos precedentes que nos servem de referência permanecem fatores cruciais para a validade, presente e futura, das práticas artísticas.

Hoje, a atividade artística tem que ser informada, a todos os níveis. Os artistas têm que se basear no conhecimento da arte do passado, um passado que se estende até ao instante em que vivemos, e têm que saber gerir os paradoxos resultantes da conjugação desse conhecimento com a necessidade de diferenciação, ou originalidade, das suas obras.

Em geral associado à ideia de um artista/deus (!?), capaz de gerar algo de novo e diferente, este conceito encontra-se desde há muito na raiz do julgamento e validação da obra de arte, sendo herdeiro de modelos sucessivos e contrastantes.

Quando falamos em originalidade não poderemos ignorar a repetição seletiva e renovação dentro de regras estabilizadas típicas do modelo clássico, a ideia romântica que a liga aos pensamentos, sentimentos e caráter do autor, ou a diferenciação radical proposta pelas vanguardas históricas do século XX e todos os desafios posteriores.

Em todo o caso, no contexto específico do ensino artístico contemporâneo, teremos sempre que encarar a ideia de originalidade com consciência da necessidade pedagógica do seu oposto. O sentido humanizante da arte e a maturação do processo criativo implicam etapas de emulação de modelos (que poderão ser artistas, movimentos, ou mesmo obras concretas...), relegando temporariamente para segundo plano as expectativas de diferenciação radical.

Originalidade e informação são dois polos complementares dum jogo complexo onde confluem múltiplos fatores. De entre os mais determinantes relembre-se o papel da teoria. Os futuros profissionais da arte têm que estar atentos ao quadro multidimensional que informa as suas obras, e desse quadro jamais poderemos subtrair a reflexão teórica.

Na produção artística contemporânea teoria e prática informam-se mutuamente, interligam-se como as duas faces da mesma moeda, uma é impensável sem a outra. Negar a ligação umbilical entre esses dois territórios complementares não produz arte liberta de um eventual espartilho teórico, mas apenas arte que ignora uma parte importante da sua base de sustentação, arriscando-se por isso a veicular teorias alheias (senão mesmo opostas) à real intencionalidade do autor.

A teoria a que me refiro é um território flexível, impossível de delimitar com clareza. Embora com centro nevrálgico na história e teoria da arte, uma das suas características essenciais é a interdisciplinaridade, em tudo semelhante àquela que ocorre em tantas outras áreas do conhecimento, sendo recorrentes as contribuições das mais variadas proveniências, da literatura ao cinema, da música à psicanálise, da ciência à filosofia...

Aqui, há que ter em conta a necessidade de uma reflexão abrangente, flexível, não padronizada, capaz de se articular com as características específicas de cada projeto artístico sem o substituir, respeitando a relativa autonomia dos dois domínios: prático e teórico. Porque embora interligados, esses territórios são distintos e enfraquecem quando procuram submeter-se às regras um do outro. Assinale-se mesmo que a prática artística, em particular quando se trata de experimentação plástica, implica alguma forma de *esquecimento* seletivo necessário à preservação da sua integridade. Arriscar vias e soluções é, por definição, um trabalho que se leva a cabo sem rede de segurança. E esquecer a teoria temporariamente de forma consciente, faz parte do processo de gestação de tantas obras cuja essência será sempre, em múltiplos aspetos, resistente à tradução por palavras.

Interdisciplinaridade

Plurifacetada, multidisciplinar, frequentemente inclassificável, híbrida, a produção artística contemporânea é um campo sem

regras rígidas ou limites claros. A margem de manobra de que dispomos é imensa.

Da pintura e escultura até à instalação ou à performance; da fotografia e do vídeo às novas vertentes digitais viabilizadas pela Internet; das obras de pendor abstrato às que enfatizam valores vivenciais ou mesmo políticos; das que valorizam acima de tudo a dimensão visual às mais estritamente conceptuais; das que resultam da atividade solitária do artista no seu estúdio até às produções de caráter coletivo; das que mantêm a tradicional distância com o espectador às que exigem a sua participação ativa... tudo se tornou legítimo e permutável.

Compatibilizar os valores herdados do passado e a condição plural da arte contemporânea, tem sido uma prioridade da licenciatura em pintura. Embora muitos continuem a focalizar-se numa área específica (neste caso a esmagadora maioria continua obviamente a pintar), a prática artística dos estudantes localiza-se cada vez mais num campo interdisciplinar contínuo, abarcando os mais variados domínios, técnicos, formais ou conceptuais. Essa liberdade é claramente visível nos ateliês (ou estúdios) de pintura da faculdade.

Ateliês

Estes espaços ocupam o centro de gravidade da atividade pedagógica ao longo do ano letivo. É aqui que os alunos (infelizmente nem todos, como veremos...) se vão empenhar nos seus projetos artísticos pessoais; e é aqui que os professores acompanham o desenvolvimento desse trabalho.

O modelo do ateliê é antigo, e está particularmente bem adaptado ao modo como trabalhamos, dando em teoria idênticas oportunidades a todos, e criando um ambiente favorável ao intercâmbio entre colegas e entre alunos e professores. O que acontece (ou não acontece) nestes espaços é determinante não apenas em termos pedagógicos, mas também de socialização.

Mas na Faculdade de Belas-Artes este modelo está ameaçado por fatores de diversa ordem. Não vou fazer um relatório das dificuldades que enfrentamos, mas apenas destacar um aspeto essencial: a escassez de espaço. Este problema tem múltiplas implicações, algumas das quais indetetáveis a olho nu.

À partida todos sabemos que o espaço não chega. Os alunos acumulam-se em estúdios insuficientes, expandindo a sua atividade para os corredores de acesso, sem um grau mínimo de privacidade ou de segurança, onde tudo se agrava. Outros procuram alternativas fora da faculdade, trabalhando em casa ou em espaços improvisados, quase sempre em condições bastante precárias. A deserção tem o efeito de condenar esses alunos ao isolamento, desligando-os prematuramente dos restantes, afetando negativamente não apenas a sua situação pessoal, mas o próprio sentido coletivo de solidariedade e partilha. O sentimento de comunidade é abalado pelo desagregar do grupo discente. Embora acompanhados pelos professores, no seu dia-a-dia estes expatriados terão de pensar as suas obras e o seu percurso numa quase completa solidão, abdicando de um dos valores maiores da estadia na escola de arte: o intercâmbio entre pares.

A descrição que acabo de fazer pode dar a ideia de que estamos perante uma situação limite, abismal; mas não é assim. Nem lá perto.

Nos atuais estúdios e corredores de pintura há um pouco de tudo: cadernos de apontamentos, papeis de todos os tipos e tamanhos, fotografias e postais, peças em cerâmica, telas, frascos de diluente, tintas e pinceis, bonecos disto e daquilo, prints 3D à mistura com mil materiais e coisas de toda a espécie, algumas reconhecíveis, outras nem por isso; algum instrumento musical, um sapato, fragmentos de madeira, ou de pedra, tecidos também, grelhas ferrugentas encontradas num contentor, um saco de cimento, uma máscara de carnaval, chapas de zinco, bocados de comida; sem esquecer aqueles objetos que só ficam por aqui de vez em quando, do material de som aos telemóveis e *smartphones*, dos computadores às máquinas fotográficas...

Andamos com cuidado nestes espaços pejados de coisas e ideias. São tão caóticos e sujos quanto imaculadamente organizados. Tentamos não chocar com a cadeira que serve de suporte à paleta, não danificar o desenho em execução desde ontem junto à secretária letiva, não pisar a série de fotografias que está no chão à entrada da sala, não molhar o computador periclitantemente apoiado pia de lavagem.

Apesar dos riscos e incómodos que tudo isto acarreta, estamos perto uns dos outros. Vemos agora pelo canto do olho o vídeo de novo em construção, ouvimos a troca de ideias ao fundo da sala, pressentimos a trincha que aplica mais uma camada de branco na tela virgem atrás de nós. Sentimos o cheiro da tinta e da ancestral essência de terebentina, que algum aluno insiste em usar.

Por falar em pintura e nos seus materiais, lembro que este é um caso flagrante da necessidade de proximidade. Porque nenhum registo fotográfico, nenhum vídeo, nenhuma descrição por palavras dá conta cabal dos seus múltiplos aspetos. Como sentir, sem estar ali, a escala da obra que enfrenta o nosso corpo, a subtileza cromática dum fundo esbranquiçado, a contaminação entre um vermelho e um azul, a densidade pastosa da pincelada ou a transparência de uma velatura? Como compreender tudo isso sem escrutinar os materiais e os instrumentos usados na sua realização? Temos que estar perto, temos que estar pertíssimo de tudo, com os olhos e a pele colados à obra, para sentir o gosto e o cheiro e a temperatura que dela irradiam.

O esforço para enfrentar a adversidade tem sido imenso, da parte de todos. E por estranho que possa parecer, o caos aparente que nos rodeia lembra por vezes uma enorme celebração da vontade de criar. Sentimo-nos mergulhados num desejo coletivo de fazer, de inventar. E quando conhecemos pessoalmente os jovens que estão a realizar as centenas de obras em que tropeçamos carinhosamente nos estúdios e corredores, essa sensação ainda é mais poderosa. Há uma energia imparável que emana de tudo, que nos envolve, e temos a sensação de nos encontrar no interior de um enorme organismo vivo.

Devia ser melhor? Sim, muito melhor. E vai sê-lo, acredito, se os mais novos que carregam o estandarte não desistirem de lutar.

Tutoriais

De início encontramo-nos frente a frente; mais tarde estaremos por vezes lado a lado para facilitar a consulta simultânea do computador.

Sobre a secretária que nos separa encontra-se o meu dossier letivo com as fichas de aluno e os quatro portfolios dos anos anteriores: dois do primeiro ano e dois do segundo. Há ainda um computador portátil para acedermos a outros elementos e talvez um diário gráfico, desenhos e apontamentos. Em volta, no chão e nas paredes, dispõem-se as obras mais recentes.

Pode ser assim, ou um pouco diferente; tanto faz. A tarefa em que vamos colaborar é longa e complexa. Não se resolve de uma vez.

Vão ser feitas perguntas sobre o percurso passado. E sobre o presente. Sobre a vida e a arte. A vida pessoal só é abordada na medida do estritamente necessário porque a conversa não pode ser intrusiva. Os cuidados têm que ser imensos, e o respeito pelo outro é imperativo.

Faço breves apontamentos do que oiço e do que penso. Vou tentar entender a pessoa/artista que tenho diante de mim através dos fragmentos que me vão sendo fornecidos, e a minha maior fonte de informação são os portfolios e as obras que nos rodeiam. Interiormente, tentarei associar gradualmente aquelas obras àquela pessoa. Mas como neste território nada é estático, ao longo do ano terei que me adaptar a tudo o que de diferente vier a acontecer. Estamos perante uma identidade em formação acelerada e o imprevisto espreita a cada esquina.

Para sermos eficazes temos que ultrapassar a barreira que nos separa. Há um muro institucional a remover. Não vamos trocar de lugar; cada um ocupará o seu, mas estaremos mais próximos do que é habitual. O professor terá que passar a ser visto como um

aliado que pensa as questões por dentro. Por momentos seremos como dois alpinistas que se associam na escalada. Vamos escrutinar gostos e capacidades, pontos fortes e pontos fracos.

O professor tenta funcionar como o espelho que forma uma imagem e a devolve ao aluno, mas ambos devem colocar em dúvida o que estão a ver, porque a imagem momentânea que então se gera pode não ser fiel ao modelo. Nos encontros seguintes saberemos um pouco melhor. Como a imagem é complexa e falível, convém que não seja a única. Outros professores garantem outros pontos de vista e uma maior riqueza de leitura.

Falamos da vida, escrutinamos os trabalhos, trocamos um olhar, falamos de novo. Há longos silêncios nos meus tutoriais. Às vezes dizem-me, por palavras ou por gestos: *professor, por favor diga qualquer coisa!*

E poderão tentar preencher o espaço sonoro com uma conversa qualquer, apenas para evitar o embaraço de estarmos calados. Peço-lhes que parem. O que me dizem cancela aquilo que tento articular dentro de mim.

Hesito sempre no que pensar, no que dizer e em como dizer. Falar sem rumo é uma perda de tempo e mina e relação de confiança que precisamos de construir, por isso tento ser certeiro... ou o mais certeiro possível. E o modo como comunico é decisivo na receção da mensagem. Quando articulamos as palavras de forma desajeitada ninguém vai perceber o que dissemos e abre-se espaço para todos os mal-entendidos.

Como aqui não se aplicam as regras dos encontros sociais podemos dar tempo ao tempo. Estar em silêncio num jantar a dois é indício de distância, de desinteresse, ou uma forma dissimulada de agressão, mas nos tutoriais, mais precisamente nos meus tutoriais, acontece o contrário. O silêncio é necessário, é imperioso e solidário. Pensando juntos, em silêncio, talvez descubramos alguma coisa.

Dependente das opções particulares de cada situação concreta, o acompanhamento dos projetos nas suas diversas fases introduz uma dimensão crítica onde se articulam prática e teoria. Sem guião pré-determinado, são abordados aspetos globalizantes relativos às principais linhas de força do trabalho de cada um, aos dilemas do processo criativo individual, ou aos aspetos de ordem formal, conceptual, construtiva... Das questões mais abrangentes aos pormenores técnicos, tudo poderá estar em cima da mesa.

A conversa pode ser direta e explícita na forma como se liga às obras e ideias do aluno; sob inúmeros aspetos foi e será sempre

assim. Mas há coisas que se dizem mais eficazmente de outra forma. A exemplificação de casos é um dispositivo precioso que fui usando mais e mais ao longo dos anos. Quando criteriosamente articulada com trabalhos específicos, ou com as grandes opções projetuais dos estudantes, a desconstrução de exemplos alheios (sejam eles movimentos, artistas, obras concretas, teorias...), torna-se num recurso inigualável.

Com a generalização do uso da Internet, este passou a ser um dos meus instrumentos pedagógicos prioritários, permitindo dar a conhecer, em tempo real, soluções diversas, em consonância ou dissonância com as opções do aluno, e fazer sugestões ou comentários críticos sem pôr em causa a sua autonomia. Através da exemplificação tudo pode ser comunicado de forma indireta e perde o caráter impositivo senão mesmo contundente da confrontação direta, deixando a responsabilidade de todas as escolhas nas mãos do aluno.

Mas há mais fatores importantes que se podem cumprir por esta via. Um outro objetivo é impulsionar a autonomia criativa dos estudantes e a maturação das suas propostas em conjugação com uma permanente atenção ao modo como estas se inserem no contexto alargado da arte.

Esse enquadramento é essencial para a consciencialização de que não estamos sós, de que a nossa obra só faz sentido enquanto parte de um mundo mais vasto. E ao colocarmos implicitamente em paralelo o trabalho dos alunos e obras de exceção, estamos a lançar desafios para que cada um eleve a fasquia das suas expectativas a um nível cada vez mais alto.

Sem impor modelos pré-determinados, centrando toda a atenção na pessoa que temos diante de nós, o acompanhamento individual dos projetos artísticos pessoais é sem dúvida o trabalho mais difícil e exigente do ensino superior artístico. A preservação da identidade de cada estudante impede qualquer tipo de padronização e obriga-nos a rever procedimentos a todo o momento. Temos que saber questionar o ensino que praticamos e corrigir o que estiver errado de forma implacável.

Post Scriptum

11 de março de 2020, 09:00h.

Silêncio quase total. De tempos a tempos, algum carro, algum transeunte, atravessa discretamente o largo, ainda na sombra dos edifícios a nascente. Do outro lado, a fachada amarela da faculdade já brilha ao sol.

Duas empregadas da limpeza esperam, sentadas num dos bancos de jardim. Um ou outro funcionário vai-se juntando ao grupo disperso. A conta-gotas.

Um aqui, dois ali, mais um acolá, aguardamos em pé, prudentemente afastados uns dos outros. Trocamos palavras soltas de desconcerto. O ensino presencial foi suspenso devido à pandemia. Ninguém sabe mais nada.

10:15h

Os seguranças chegam, inquietos, depois de mais de uma hora retidos algures no trânsito. A enorme porta de madeira é finalmente aberta de par em par.

Subo a grande escada de acesso ao primeiro piso.

No gabinete 3.14 atafulho tudo o que preciso num grande saco de supermercado. Não vai ser fácil descer o Chiado a pé.

10:45h

Apanho pela última vez o comboio no Cais do Sodré. Tão cedo não irá repetir-se. A partir de agora também estas viagens ficam adiadas sine die.

12:30h

Computador ligado. Envio um email:

"Caros alunos de Pintura IV. Como sabem a atividade letiva presencial foi suspensa na faculdade, sendo incerto quando terminará a suspensão. Dadas as características do nosso modelo de en-

sino nas cadeiras de projeto artístico, que depende de uma grande proximidade professor/aluno e de um contacto direto com as obras, não existem meios alternativos adequados de ensino à distância. Apesar de tudo podemos, pelo menos, tentar minorar um pouco os danos provocados por esta enorme perturbação. Até agora fiz tutoriais com um número substancial de alunos inscritos em Pintura IV, mas ainda falta falar com bastantes. Vou fazer um agendamento de conversas com estes últimos através do Skype (darei informação adicional por email aos visados). Abraço a todos."

15:00h

Verifiquei tudo. O Skype está plenamente funcional para o tutorial que aí vem.

Junto a mim, a pilha ordenada de portfolios de Pintura III e o meu velho dossier amarelo. Há muitos anos que uso este dossier porque a memória é fraca e vou escrevendo cábulas no interior. Tem um aspeto pouco digno, as argolas prendem mal as fichas de aluno, mas nunca tive paciência para copiar aquelas centenas de nomes de artistas para outro local.

Doem-me as costas. Ajeito a cadeira à procura de uma posição menos desconfortável. Cada vez me custa mais carregar coisas pesadas.

O meu confinamento começou, de facto, a 11 de março, no dia em que o ensino presencial foi suspenso na Faculdade de Belas-Artes. A partir desse dia estive praticamente sempre em casa e toda a minha vida passou a entrosar-se com a atividade letiva. Tinha a meu cargo 56 alunos. Fui seu professor praticamente todos os dias, úteis e inúteis, durante quatro meses.

Os tutoriais por videoconferência começaram de imediato, hesitantemente. Inseguro, sem certezas de nada, desbravava território virgem tateando o caminho. Depois fui-me ajustando.

Rapidamente comecei a alterar o sistema de trabalho, e o tempo dos tutoriais aumentou desmesuradamente.

Desde o arranque foi fixado um padrão que iria durar até ao fim. No dia certo, à hora certa, ao minuto certo, o Skype anunciava uma nova chamada. Seguindo as minhas instruções, eram os alunos quem fazia a ligação. Ainda agora me surpreendo com a pontualidade milimétrica de quase todos. E fiquei irremediavelmente agarrado. Os tutoriais invadiram a minha vida como um tsunami.

Com a desmaterialização do local de encontro, a barreira institucional que nos separava escondeu-se da vista. Eles estavam quase sempre em casa, na sala, na varanda ou mesmo na intimidade do seu quarto. Eu, no meio dos meus livros, dos meus trabalhos, dos meus pensamentos. Juntávamo-nos num espaço intermédio, sem coordenadas geográficas. Um espaço só nosso e de mais ninguém.

Foi um inesquecível tempo de partilha.

Mensagem

Há sensações que desejamos transmitir, sensações intensas, vindas do fundo de nós, mas nem sempre sabemos como o fazer.

Não podemos deixar que isso paralise a nossa ação porque as respostas podem demorar.

Com sorte vamos encontrá-las mais tarde, quando a força inicial se diluiu, depois de virarmos essa página da nossa vida.

Porque entretanto vivemos outras coisas, descobrimos novas formas e emoções que nos reformataram por dentro. E, vá-se lá saber porquê, há uma luz que se acende.

Subitamente, como por milagre, deparamos com as palavras que antes nos faltavam, mesmo debaixo dos nossos olhos, como se sempre lá tivessem estado.

O FAZER ARTÍSTICO: TRAJECTO DE UMA OBRA DESDE O ATELIER À SUA EXPOSIÇÃO

Margarida Prieto (Ema M)

Introdução

De um modo aberto, no projecto BCIP, mesmo com os seus quatro territórios, existem dois raciocínios paralelos. O primeiro toma a lógica da sinédoque e reclama, através da Pintura, toda a Arte. Quando esta lógica (da generalização por associação) é desviada para a Pintura enquanto disciplina *per si*, autónoma e peculiar entre outras disciplinas artísticas, estabelece-se o segundo raciocínio, por esta via (do ensimesmamento), ou seja, a Pintura fala de si, tanto através da sua *techné* como através do pensamento que a concebe e executa. É este o enfoque do presente artigo.

Explorar a ambiguidade de usar o termo "Pintura", quer como disciplina e prática artística particulares, quer como exemplo para a Arte (reclamando o seu âmbito exploratório, expansivo e expandido) permite pensar a obra (através do exemplo da experiência própria) do seguinte modo: 1) o pensamento e 2) acções que a geram, 3) as acções que a mostram, que a dão a ver num exercício regulado pela museologia (contra ou a favor das regras) e 4)o discurso de crítica fundamental gerado neste movimento.

Uma vez que o Projecto *Bases Conceptuais de Investigação na Pintura* assume 4 territórios distintos, considera-se o território *2) prática pictórica e reflexão teórica* como mais adequado a esta investigação porque se particulariza numa experiência criativa e criadora no domínio da pintura e do desenho.

1. Do pensamento

Inicia-se este artigo com a proposta dos Cinco Níveis de Conhecimento definidos por Aristóteles.[1] Segundo este autor, em primeiro lugar está o conhecimento científico (*Episteme*), compreendido como explicação teórica das coisas ou das acções. Em segundo lugar, o conhecimento prático (*Praxis*), ou seja, o que se aprende pela experiência (do gesto isolado, à repetição do gesto que o torna hábito). Este conhecimento releva da *Poïesis* pois requer uma explicação teórica imprescindível no acto de transmissão de conhecimento. Em terceiro lugar, o conhecimento técnico (*Techné*), com a utilização de utensílios e ferramentas e dispositivos tecnológicos. Em quarto lugar, o conhecimento artístico (arte) releva tanto do lado estético das coisas de modo a constituírem um prazer para os sentidos da percepção humana; reflecte-se no modo de fazer (fazer bem). Finalmente, em quinto lugar, o conhecimento intuitivo prevê o que vai acontecer (ou não) a partir de indícios de prognóstico e fundamentos em experiências anteriores.

Numa análise à ordenação dos *Cinco Níveis de Conhecimento* de Aristóteles discorda-se com a sequência proposta pelo autor. Justamente, nos processos criativos, nem sempre é a teoria e o conceito que regulam *a priori* o fazer criador, pelo menos de um modo racional e consciente. Os métodos e procedimentos artísticos advêm, frequentemente, de um impulso – a pulsão criativa – que impõe e antecipa o gesto e a acção relativamente a um pensamento teórico e analítico, ou seja, este gesto precede a racionalização, a teorização e a conceptualização da obra relevando a espontaneidade como forma de aprendizagem e de estruturação de procedimentos, exploração de meios e técnicas, ou seja, como modo de pesquisa que segue especificamente o método *heurístico*, aquele que se dirige para a descoberta, aventurando-se num caminho exploratório. Se se pensar numa criança a quem é dado um conjunto de lápis-de-cor e folhas de papel, rapidamente ela compreende como os utensílios se relacionam e começa a explorar o seu uso. Poderá ou não haver uma demonstração que antecede o uso, mas a sua exploração dos meios dados (lápis e papel) pela

1 Segundo LÓPEZ, Daniel Fernando (2006), *Los limites de la imaginación y de la creatividad. El ingenio y la innovación en la gestión del conocimiento, el modelo de la Inteligencia Organizacional, IO*, Universidade Eafit, oct-dez, ano/vol. 42, nº144, Medellìn, Colombia, pp.9-33. ISSN0120-341X

criança é da ordem da descoberta. É esta, de resto, uma das características individuantes do fazer criativo, é este um dos seus factores distintivos relativamente a outros (a)fazeres.

No adulto e, sobretudo, no adulto artista, a obra criada – o *factum est* – é consequência de um pensamento, de uma racionalização do fazer e do pensar que a geram, da aplicação consciente de uma técnica aprendida, da consciência crítica sobre o que se faz enquanto se faz. É *sempre* necessário que o gesto criativo articule a pulsão que o origina com a ideia e com uma matéria que implica sempre o seu uso. Mas a manipulação de qualquer material (utensílio e matéria) tanto pode ser metodológica como pode ser espontânea. A manipulação metodológica releva da inteligência de saber aplicar uma *techné* ou de um modo convencionado e aprendido; a manipulação experimental evidencia um modo exploratório e intuitivo e, por isso, ancora-se a procedimentos semelhantes aos que as crianças usam (e que não são, de todo, desprovidos de compreensão e entendimento). O que há de comum a esta manipulação é a ideia primeira que, por sua vez, é motor e potência a todo o processo criativo. Esta ideia é, com frequência, uma imagem que reclama, na origem, um meio para se concretizar.

Não é sempre da mesma maneira que a(s) obra(s) se gera(m). Por exemplo: o acto criativo pode implicar um movimento que começa na ideia – e toda a ideia é da ordem do pensamento. Esta ideia é como uma semente cujo desenvolvimento racional (a pesquisa teórica, conceptual e imagética), efectivamente, despoleta o fazer da obra, ou seja, tem o fazer do objecto artístico como consequência e finalidade. Este é um dos métodos projectuais possíveis de aferir no modo como os artistas concebem as suas obras. Mas existem outros métodos, outros exemplos, a saber: aqueles relevam do espontâneo, do imediato, do casual, da velocidade, da expressão da matéria como resultado, da experimentação dos *media* e, neste movimento, dos efeitos justificados pelo impulso onde mais do que um raciocínio, uma teoria ou uma conceptualização da ideia, dá-se primazia à execução nessa urgência de dar forma à imaginação, de a concretizar no espaço real. Pode, então, afirmar-se que existem dois métodos distintos e um intermédio ou conciliador. Um dos métodos é aquele que se gera nas pesquisa, nos estudos teóricos e conceptuais de uma ideia (ou de um tema) e que relevam de uma compressão propriamente linguística; o outro método é o que se gera na necessidade premente de dar forma a um imaginário, de transpor o pensamento imagético para a sua

concretude enquanto "o criar da obra" e que evidencia um pensamento por imagens. A maioria dos artistas articula estes dois métodos, num jogo entre pesquisa, aplicação e exploração dos meios à sua disposição, conciliando-os e intermediando-os consoante a pertinência e a adequação aos seus próprios objectivos artísticos.

O que existe de comum nos exemplos de métodos criativos acima apontados é o acto criativo impregnado de um pensamento *que se manifesta* no conjunto de decisões conscientes e imprescindíveis à própria execução da obra, ou seja, decisões que são patentes como cruciais porque implicam no resultado, isto é, na qualidade plástica final da obra, e que são fundamentais e fundadoras da acção em si. O caminho que o pensamento toma difere, mas o objectivo é o mesmo.

2. Da acção que gera a obra (em atelier)

A primeira das acções que geram a obra (no sentido de iniciarem a sua concretização material) é a escolha dos *media*.

Os *media* são: o suporte da pintura e os meios para pintar. Cada meio eleito exige o domínio de uma técnica que, por sua vez, determina e implica na qualidade e na plasticidade na obra. Mas esta escolha não é nem casual, nem aleatória. É uma decisão que está (ou deve estar) em função de uma intenção, de uma ideia da obra por vir, e pertence sempre a um horizonte de expectativa, por muito elástico e vago que, nesta fase inicial, se mostre. Cada meio implica suportes que lhe são adequados.

Os suportes tradicionais da Pintura têm uma história própria. Da parede rochosa à parede edificada, passando pelo pergaminho, pelo papel, pela tela, pela pele, pelo digital, pela projecção virtual. Estes dois últimos suportes continuam, hoje, a definir e acentuar a planura bidimensional da pintura, caracterizam a sua pureza como aspectos irredutíveis para a sua definição, e acentuam, ainda, uma outra dimensão: a do corpo pictórico diáfano e frágil que se escapa porque migra, desaparecendo sob o efeito da

luz.[2] A velocidade deste (des)aparecer pictórico, *paradoxalmente*, vem colocar a pintura na ordem do efémero e do momentâneo – o que a aproxima do acontecimento enquanto *happening* e lhe acrescenta uma dimensão assumidamente instalativa e performática, posicionando-a em diálogo com outras linguagens da arte, num exercício de hibridismo e miscigenação para o qual toda a obra caminha, sobretudo durante o século XX. Assim, a Pintura deixa de procurar a sua pureza e hibridiza-se, camufla-se, imiscui-se, mascára-se para se questionar essencialmente. Este aspecto é paradoxal porque vem contrariar o que se instituiu historicamente para Pintura: um estatuto de permanência, de estabilidade, de resistência ao tempo (que não deixa de ser ilusório, porque nada é para sempre).[3] Estatuto que implica recursos museológicos (condições ideais de preservação) e de restauro (limpeza e reconstrução) aos quais antecedem aqueles cuidados que o artista deve ter com a qualidade e adequação técnica (compatibilidades químicas e físicas) dos meios utilizados. Por exemplo, a estabilidade dos pigmentos (a sua resistentes à luz e aos fungos), as fórmulas equilibradas para tratar as superfícies (contra a corrosão, a oleosidade,

2 Clemente Greenberg explora o conceito de "pureza" para indicar os meios irredutíveis da pintura: a planura e a bidimensionalidade. "*It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique to the nature of its medium. The task of self-criticism become to eliminate from the effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. There by each art would be rendered 'pure', and its 'purity' find the guarantee of its standards of quality as well of its independence. 'Purity' meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance*." GREENBERG, Clement (1965), "Modernist Painting", in *Art & Literature*, n 4, Spring, pp193-201. Em contrapartida e por reação e oposição à ideia de "pureza" da pintura defendida por Greenberg, surgem as configurações híbridas e os diferentes regimes de contaminação e intertextualidade, explorados no século XX e onde conceito de "dialogismo" de Michael Bakhtine é fundamental. Consultar TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil.

3 A obra de arte como produto económico entra na lógica do objecto de troca, passível de lhe ser auferido um valor de mercado, de ser objecto de herança – um legado (valioso). A estabilização do seu valor no contexto financeiro e legal tornou necessário o cuidado com a sua durabilidade. Nos séculos XX e XXI, entre os muitos questionamentos que os artistas fizeram e fazem sobre os estatutos das obras artísticas, a questão do "valor" vem apontar para diferentes contextos: o valor de mercado, o valor de qualidade, o valor de durabilidade e permanência, o valor de único e de múltiplo.

a degradação) entre outros cuidados rigorosamente aplicados nos métodos e procedimento de fazer Pintura.[4]

Hoje, o conceito de "expandido" permite colocar no campo da Pintura uma série de obras cujos meios e matérias são, assumida e inequivocamente, próprios a outras disciplinas, nomeadamente a fotografia cuja impressão tem uma duração no tempo muito inferior a uma pintura a óleo, por exemplo. Trata-se de aplicar o princípio dialógico de Bakhtine à Pintura: o diálogo entre as artes (e com outras disciplinas) propõe e inclui a assimilação de meios e matérias. É nesta estratégia que a "pureza" de cada meio artístico é substituída por impureza, miscigenação, contaminação, hibridização e camuflagem. Dentro do espírito de um certo tempo – *Zeitgeist* –, a expansão dos meios da pintura deve-se, igualmente, ao discurso sobre a obra pictórica, ou seja, deve-se à utilização de terminologias da pintura (pela sua melhor adequação) na análise discursiva. No discurso analítico destas obras – a especificidade do léxico técnico próprio do pictórico é aplicado em detrimento ao léxico técnico próprio de outros meios artísticos (e outros meios disciplinares) e vem capturar, integrar a obra de que se fala para o contexto da pintura – há uma espécie de sequestro pela linguagem. Assim, a ênfase nos termos utilizados (provenientes do campo da Pintura) permite que a Pintura se torne referencial, mas também permite que a obra se camufle, se misture, e hibridize (quando recorre a outras técnicas e a outros meios), tornando muito difícil remeter algumas obras para este ou aquele domínio artístico. Os híbridos proliferam, misturando territórios, serpenteando entre meios e modos criativos. Donald Judd chamou aos seus trabalho *specific objects* assumindo a sua hibridização e categorizando-os fora das áreas estabelecidas e tradicionais da arte.[5]

De volta à questão das decisões, e mantendo o pé no que são os suportes pictóricos convencionais, também eles reclamam meios específicos, mesmo quando se abre o campo de possibilida-

4 Sobre este assunto remete-se para MAYER, Ralph (1999), *Manual do artista de técnicas e materiais*, (trad. Christine Nazareth), São Paulo, Martins Fontes. Historicamente, tem existido manuais, tratados, registos escritos que documentam e reportam métodos e procedimentos diretamente envolvidos nas várias técnicas e meios de pintar. Um dos mais recentes Manuais é o de Mayer e nele é possível constatar que as preocupações de conservação e boa utilização dos meios e das tintas visa a durabilidade da obra pictórica.

5 Remeto para o texto escrito pelo autor: JUDD, Donald (1975), *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Nova Escócia.

des para (todas) as opções. A tinta acrílica, a óleo, a gema de ovo, a têmpera, a água, a cola, a luz e o pixel têm uma plasticidade que é distintiva, peculiar, identitária. A técnica e o meio implicam na plasticidade da obra pictórica, inevitavelmente, como já se referiu antes. Estamos aqui perante o que Aristóteles identificou e distinguiu como matéria e forma. A matéria da tinta e dos pixéis é *informe*, na sua origem, e adapta-se ou organiza-se para dar *forma* à ideia e é deste modo que dá um corpo à ideia. A matéria tira a ideia da ordem do pensamento para a tornar da ordem da concretude: realiza-a. A ideia concretiza-se na obra.

Na pintura digital, aplicam-se processos criativos diferentes daqueles que se usam com as tintas. Por isso, o resultado – como imagem – é igualmente distinto e amplamente reconhecível, identificável e singular (por comparação com os métodos que usam tintas). Também o modo de dar a ver (exibir) uma pintura digital se diferencia do modo de mostrar uma pintura realizada com pigmentos: uma depende da projecção directa com um dispositivo que faz emanar a imagem através da luz (como, aliás, no cinema) ou, por opção, a imagem pictórica digital é impressa com tintas de impressão cuja plasticidade é, também, diferente de outras tintas.

Portanto, a opção por este ou aquele meio pictórico implica recursos técnicos específicos e conduz à criação de imagens com peculiaridades caracterizantes que as afectam directamente, quer na plasticidade, quer na durabilidade. De todas as tintas à disposição do pintor, o óleo é a tinta mais versátil porque permite uma maior amplitude de resultados plásticos. De todos os meios à disposição, o digital é o mais efémero porque depende de uma projecção em tempo real ou fica submetido a uma impressão cujas tintas são frágeis e menos resistentes à luz , ou ainda, de um dispositivo digital com ecrã.

Da primeira acção, ou seja, da escolha de suporte e meios pictóricos, dependem as acções seguintes, consoante a escolha.

O que há a sublinhar é que todas as escolhas têm implicações formais, processuais e técnicas; todas as escolhas são concretizadas no atelier, no espaço de produção de obra. Embora o processo criativo possa acontecer noutros lugares complementares ao atelier, estes são lugares anexos, pontuais: as bibliotecas e os seus livros e vídeos ou as pesquisas na net ao computador contribuem certamente para construção do projecto artístico, para a ampliação da cultura visual do artista, para consolidação das suas ideias – que são normalmente da ordem das imagens e dependem do imaginário –

através da informação teórica e dos conceitos pertinentes que se vão tornando evidentes à medida que a obra se constrói e se executa.

Se a primeira acção está contida na escolha dos suportes e dos meios técnicos, a acção que se segue prende-se com o conteúdo, com o que se vai representar e com o enquadramento (limite e fronteira) que o suporte impõe. Neste ponto, importa distinguir entre os elementos visuais que separam, na pintura, o que ela é (*medium*) daquilo que ela representa.[6] Os elementos visuais, propriamente plásticos ou picturais, são aqueles que se usam na adjectivação das matérias: a lisura da pincelada, o brilho da coloração, a pastosidade da tinta, etc.; e transparecem, ambígua e alusivamente, na descrição genérica da superfície pintada ou de modo evidente perante uma composição abstracta. Os elementos visuais figurativos ou icónicos são aqueles que substantivam a descrição da imagem, numa aferição com o real: as casas, o céu, os personagens, etc.., ou seja, são «qualquer coisa» que revém da *mimesis* e da descritibilidade imposta por um exercício de nomeação e reconhecimento do que está representado. Assim, o conteúdo da imagem pictórica coloca sempre o problema da composição. A composição pode ser definida genericamente com estas quatro perguntas:

com o quê? – que questiona os meios para pintar, quais os suportes, quais as tintas ou outros meios pictóricos, quais a técnicas;

o quê? – que questiona o que se pinta, ou seja, a temática mas também a estrutura: um ciclo, uma série, uma peça única;

como? – que pergunta de que modo, com que expressão, com que recursos intertextuais, com que estratégias;

onde? – que equaciona as possibilidades da composição, de posicionar cada elemento no espaço (área) do suporte e relativamente a outros elementos.

Ou seja, compor é a acção onde os elementos que constituem a imagem se distribuem pelo espaço delimitado pelo suporte e, neste movimento, se relacionam entre si. A complexidade desta relação supõe várias estratégias:

6 Os signos visuais dividem-se em dois campos: 1) signos icónicos ou figurativos (que permitem reconhecer e nomear o que está representado mimeticamente) e 2) signos plásticos ou picturais (que são a própria matéria da pintura, nomeadamente: a mancha, a pincelada, o corpo de tinta, o grão da tela). Conforme GROUPE μ, (1992, 1ª ed.), *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Editions du Seuil, col. La couleur des idées, pp. 109-114.

1) jogos geométricos de *visibilia* (olhares e gestos de cumplicidade entre os personagens e um observador exterior à pintura),

2) jogos de afinidades ou contrastes cromáticos e formais,

3) jogos de repetições, candências visuais e rítmicas,

4) jogos de alterações de escala,

5) jogos de luz sobre os corpos (iluminados ou ensombrados),

6) jogos no contorno definido ou esbatido,

7) jogos de contraste entre a forma e o fundo,

8) jogos entre elementos que se sobrepõe ou justapõem,

9) jogos entre figuras que se escondem ou que se mostram,

10) jogos na aplicação da perspectiva sobre os elementos, em acordo ou em desacordo com uma coerência geral e/ ou coerência que está conforme o real,

11) jogos de (des)equilíbrio e de (a)-simetrias para a variedade ou monotonia visual,

12) jogos estáticos e de ilusão do movimento,

13) jogos de percepção com simulações e simulacros visuais, nomeadamente com representações em *trompe-l'oeil*,

14) jogos que aderem ao poder do centro ou que lhe escapam, em direcção à periferia do suporte, ao fora de cena da pintura (fora de campo).

15) jogos de exploração das matérias – a expressão plástica a sua adequação formal ao que se representa.

A composição supõe a ordem e a organização do espaço pictórico, o seu preenchimento e esvaziamento, a utilização das forças propostas pela geometria na hierarquização do campo visual: por exemplo, o centro *versus* a periferia, a ortogonalidade e a estabilidade *versus* a diagonal e a dinâmica. Supõe, igualmente, o gesto (des)controlado, a incorporação do acaso e do acidente através da manipulação dos efeitos produzidos pelas matérias. Por exemplo, os *drippings* ou escorrimentos relevam do recurso a diferentes diluições da tinta; os *splashs* resultam da gestualidade distanciada, da acção de atirar tinta de longe e acertar no suporte, contrária a uma acção de perto – feita com a aplicação directa da tinta no suporte através de um pincel, uma espátula, ou um spray; a casualidade das fissuras resulta quer da incompatibilidade química dos pigmentos que se sobrepõem, quer das diferentes diluições da tinta que, consequentemente, alteram os períodos de secagem levando a um efeito de distensão da tinta – encarquilhamento, de engelhamento – ou, de contracção – fissura e craquelé. Todos estes efeitos podem ocorrer durante a acção de pintar e participam acti-

vamente na composição da imagem pictórica. Por vezes são usados com intenção, outras são consequências inesperadas – acidentes – que podem (ou não) ser aceites e incorporadas.

A composição de uma pintura pode ser, tal como na primeira acção, mais ou menos intuitiva, mais ou menos reflexiva. Há quem lhe dedique muito tempo e ponderação construindo hipóteses que se impõem sob a forma de estudos (sketches, esboços, geometrização do suporte, estudos das poses das figuras, estudos de cor)[7] e estabelecem um conjunto de imagens afins. Para alguns artistas, este estudo da composição é feito com recurso à fotografia e outros meios digitais de tratamento de imagem.[8] Através destes meios a tarefa de planificação do real é imediata e esta bidimensionalidade possibilita construir múltiplas opções visuais, num jogo de semelhantes e seriações, num jogo de enquadramentos que é inerente ao estudo da composição. Também existem artistas que utilizam exclusivamente os meios digitais para fazer as suas experiências de composição, constituindo séries de trabalhos prévios que, por vezes, se assumem, finalmente, como obra (em vez de estudos).

Fazer a composição de uma pintura também inclui um pensamento sobre o **formato do suporte**, quer na proporção dos seus lados,[9] quer na forma que assume – *shaped canvas* –, quer na dimensão pois a escala de uma imagem tem um efeito directo na experiência estética e com o corpo que a olha. Para os artistas que trabalham dentro de um contexto *site-specific*, o formato, a proporção e a dimensão do suporte estão intimamente dependentes do lugar onde a obra é exibida. Estas características do suporte,

7 O pintor português Jorge Pinheiro é um exemplo de um artista que antes de fazer a pintura final, elabora um conjunto de estudos das figuras e das suas posições na composição, adequando a escala da representação à escala do suporte, testando cromaticamente as diversas opções num jogo de equilíbrios. Consultar, por exemplo, BABO, Maria Augusta, PINHEIRO, Jorge (1997), *Figurações: diálogos da pintura para o texto.* Almada, Casa da Cerca.

8 É conhecida a estratégia de Matisse que fotografava a preto e branco as suas pinturas para melhor compreender os contrastes (os diferentes graus de cinzento) que as cores vibrantes possuem. Esta estratégia permitiu-lhe identificar, nas cores vibrantes, quais as mais claras e luminosas e quais as mais escuras. O equilíbrio deste jogo visual – entre claro-escuro e vibração cromática – é o que define as suas obras.

9 A propósito da questão das proporções na pintura, remeto para a notável obra de GHYKA, Matila (1931), *Le Nombre d'or*, Paris, Librairie Gallimard e GHYKA, Matila (1946), *The Geometry of Art and Life*, Dover Books.

por sua vez, determinam a composição do que nele é pintado. A especificidade do lugar de destino da obra é um *a priori* fundamental e a sua adequação a esse destino depende das pré-existências arquitectónicas: a escala do edifício, a luz (natural ou artificial, directa ou indirecta), as reentrâncias (colunas, traves, pilares), materiais de revestimento do edifício, os pontos de vista possíveis nos percursos de circulação, as aberturas (portas, janelas), etc... A consciência de todas estas questões está implicada nas decisões que fazem a obra, inevitavelmente.[10]

Ficando definidas as diferentes abordagens de predeterminar da composição de uma obra, é necessário esclarecer que existe um método oposto que pensa a acção no imediato mantendo-se, contudo, consentâneo com as acções anteriores. Compôr no imediato significa que fazer, pensar, decidir são acções que acontecem quando se procura organizar, dispor, ordenar o espaço da representação. Justamente, este método define uma abordagem directa, aquela que parte de uma aparente espontaneidade – o que Aristóteles denomina de "intuição" – para o improviso (no sentido jazzístico do termo) e para a construção, passo-a-passo, sobre o suporte pictórico, abdicando dos estudos ou das fotografias prévias.

Assim, esta fase pode sistematizar-se de acordo com as seguintes premissas: projectual ou *work in progress.* No método projectual, a composição é predefinida por uma planificação do trabalho feita a partir de desenhos, esquemas, esboços ou fotografias que servem referência ao trabalho final. Este trabalho prévio antecipa e define a imagem a trabalhar. O método processual advém da acção de construir directamente, passo-a-passo, admitindo movimentos de avanço e recuo, hesitações e certezas que se expressam através do apagamento e do corte (total ou parcial) de figuras com outras que se sobrepõem por adição, da alteração formal da posição das figuras, das correcções, da substituição das cores acrescentado camadas de pigmento, da limpeza de áreas que não correram bem para as transformar com outros elementos ou simplesmente refazer, de assumir neste processo, os acidentes propriamente pictóricos atrás referidos (*drippings,* escorrimentos, *splash*, fissuras, apagamentos e sobreposições transparentes). A construção da obra através do método processual tem como resultado um acumulado de acções – acções que denunciam o pensamento crítico do artista, as suas considerações e decisões plásticas – e o resultado é (sempre) o palimpsesto.

10 A título de exemplo, remeto para o trabalho artístico de Rui Macedo que ilustra claramente as múltiplas opções de fazer pintura *site-specific*.

Quer no processo projectual, quer no processo processual, o objectivo é chegar ao fim, ao *factum est* da pintura, e dá-la por terminada. Esta decisão é a acção que finaliza o acto de pintar, propriamente dito, independentemente de procedimentos mais intuitivos ou cautelosos, do pensamento ser mais imagético ou mais linguístico, de ser mais conceptual e teórico do que espontâneo e formal, é fundamental a constante autocrítica sobre o que se está a fazer.

Mas a pintura não termina aqui. Há, ainda, a considerar a sua exibição e, neste ponto, o espaço expositivo funciona literalmente como *parergon* ou, no caso da obra *site-specific*, o espaço incorpora a obra, ou seja, integra-a de um modo ontológico.

3. A obra exposta e os critérios que regulam a sua museologia (contra ou a favor das regras museológicas)

Como nota, a iniciar este capítulo, há um passo intermédio pelo qual o artista inevitavelmente passa antes de expôr a sua obra. Trata-se do processo de relação com as entidades de acolhimento das exposições – museus, galerias, fundações e quaisquer que sejam os espaços expositivos para os quais a obra é concebida *a priori* ou para onde se destina no seu horizonte de expectativa (in-)determinado. Estas negociações são agilizadas, frequentemente, por curadores (o que protege o artista). Nelas se discutem a duração da exposição, a integração no calendário institucional, o orçamento, o projecto artístico e a sua pertinência contextual, as necessidades de adaptação de ambas as partes (artista/ obra e instituição), actividades paralelas de divulgação (serviço educativo, visitas guiadas, workshops temáticos, conferências, conversas, etc.), publicidade directa feita através de telões exteriores, convites, artigos em jornais e revistas da especialidade, informação à imprensa (*press release*, entrevistas, etc.), texto de parede, desdobráveis, folhas de sala e catálogos (que incluem textos críticos, fotografias, design, gráfica para impressão, pedido de ISBN e depósito legal, editor, distribuição, mecenato e/ou protocolos de parcerias e editoriais), dados para comunicação on-line (site institucional e redes sociais), transportes da obra, montagem, e desmontagem, inauguração e *finissage*, entre outras acções previstas e pertinentes consoante a instituição que acolhe a exposição, nomeadamente, relativas a

questões de angariação de fundos, aquisição de obra e mecenato, contratação de empresas para a produção e/ou de aluguer de dispositivos de mostração museológicos (plintos, vitrinas, prateleiras, projectores, telas de projecção, iluminação, textos de parede).

Portanto, depois de fazer o que há a fazer no atelier e, depois de todos os procedimentos necessários – quer por parte do artista, quer por parte do curador – na confirmação do espaço de acolhimento, a obra é exposta.

Para dar a ver Pintura não basta "pendurar o quadro na parede".

Expor é um exercício complexo onde se aplicam, novamente, as questões levantadas pela acção de compor, incluindo agora o contexto arquitectónico, num exercício que envolve directamente o espaço expositivo e as suas peculiaridades e pré-existências.[11]

A obra pictórica exposta está sempre em relação com o espaço que a envolve. Por isso, é imperativo o artista estar consciente da importância desta relação. Não existem espaços neutros. O *White Cube* existe apenas como conceito operativo ou como ideia de um espaço neutro em expectativa. Todos os espaços têm características que são determinantes *a priori* (senão condicionantes) para a obra pictórica. Exemplos da ordem do óbvio e do ridículo: a pintura é demasiado grande para caber no espaço (problema de adequação de escala); a parede não tem focos de luz direccionados e não tem fontes de luz natural (problema de inadequação da iluminação); o edifício é património e não pode ser tocado: como se colocam as pinturas? (problema técnico de montagem). Estas questões referidas têm de ser resolvidas em antecipação, ou seja: a dimensão do suporte pictórico deve concordar com a dimensão e escala do espaço que a dá a ver; devem-se procurar os espaços do edifício que estão equipados com iluminação (natural ou artificial) ou criar condições de iluminação para que determinado espaço possa acolher apropriadamente o objecto artístico; as pinturas devem ser concebidas de modo a que a sua montagem técnica seja exequível (apoiadas no chão, horizontais, suspensas, projectadas – no caso da pintura digital). Assim, o espaço que acolhe e integra a obra é conceptualmente da ordem do *parergon* na medida em

11 Nem sempre é possível conceber pintura para um lugar específico na medida em que o trabalho artístico é continuo e as confirmações das exposições demoram. Neste caso, as obras são *atópicas* e possuem uma qualidade adaptativa que permite a adequação aos espaços de exposição.

que estabelece um contexto visual e lhe dá visibilidade, ao mesmo tempo que a incorpora mostra-a em autonomia. É ainda da ordem do paratexto porque rodeia a obra e delimita-a com os seus constrangimentos intrínsecos, nomeadamente de estatuto dentro do sistema artístico.

A obra pictórica pode ser 1) solitária (uma única peça/objecto), 2) um políptico enquanto um conjunto de peças agrupadas sem possibilidade de desagregação; 3) um conjunto com autonomia cujas partes podem estar agrupadas segundo tema, ideia ou acontecimento ou dispersas aleatoriamente.

As estratégias conceptuais de montagem museológica, por sua vez, são sistematizadas consoante o caso ou, melhor dizendo, a(s) obra(s) pictórica(s) determina(m) a montagem pela sua especificidade. As pinturas isoladas, ou seja, as que não integram séries, ciclos ou sequências narrativas, são aquelas que melhor se separam de outras, num conjunto expositivo. Esta separação é evidente (ontológica) e pode ser acentuada com o distanciamento espacial relativamente às obras vizinhas numa estratégia que cria, inevitavelmente, uma aura sobre cada obra, pois dá importância através do espaço vazio envolvente, através do silêncio visual que remete cada obra para a ordem do sagrado, ou seja, que a separa simbolicamente das restantes para lhe garantir protagonismo.

Se a obra é constituída por um políptico, este pode apresentar-se por justaposição em **grelha**, caso as peças tenham dimensões idênticas; ou como um **puzzle**, recorrendo à justaposição e ao encaixe, caso as peças tenham dimensões e proporções distintas. Esta montagem denomina-se ***cabinet d'amateur***.

O *cabinet d'amateur*, releva de uma composição visual feita através de um posicionamento, ora aparentemente aleatório, ora preconcebido e que pode ser diferente de cada vez, consoante a necessidade de adaptação à área expositiva, e salienta a diversidade das obras pictóricas que o compõem, quer na dimensão e proporção dos suportes, quer na variedade ou ausência de molduras, quer na possibilidade de agrupar onde pode assumir os mais variados critérios.

Finalmente, a estratégia do **alinhamento** vem impôr ritmo, por vezes através de equidistâncias. Releva da regularidade normatizada. A altura dos alinhamentos é definida pelo olhar do observador, ou seja, também pode alterar-se consoante os públicos a que se destina a exposição. Por norma, a altura a que se coloca uma pintura está estabelecida a um metro e meio (centro). Estas quatro estratégias (grelha, puzle, *cabinet d'amateur* e alinhamento) são

aplicáveis também em conjuntos de pinturas que se relacionam como séries, ciclos ou sequências narrativas. É claro que, se existe uma ordem relativa entre as pinturas, esta ordem deve ser visualmente clara, ou seja, a montagem e posicionamento das obras deve obedecer-lhe de um modo tal que o observador não se confunda, nem se disperse, garantido que a sequência de visualização é inteligível no acto próprio da fruição de cada pintura.

A organização visual depende da inteligência do artista, da sua capacidade de antecipação da composição concebida para a montagem das pinturas compreendendo os constrangimentos arquitectónicos inerentes a cada lugar. Implica considerar uma certa higienização do espaço expositivo, ou seja, manter a distância de todos os equipamentos legalmente obrigatórios (como são os extintores, as placas de informação, os caixotes do lixo, as grelhas de ventilação, as calhas de iluminação, os elevadores, etc.), ou de pormenores arquitectónicos que se exibem como obstáculos ao olhar, numa visão perspectivada do espaço (como são, por exemplo, os mezaninos, as colunas e/ou os pilares de sustentação do tecto, as escadas, portas e janelas). E, porque toda esta parafernália é, também, de ordem visual, ou seja, participa do visível ao mesmo nível que a obra pictórica, vai afectar profundamente o olhar do observador e a sua percepção da exposição. O cérebro esforça-se para isolar o ruído visual daquilo que, efectivamente, é o alvo da experiência estética, e este esforço que em nada contribui para a contemplação prazenteira da obra.

Na concepção da montagem das sua obras, um artista consciente dos elementos que contribuem para o ruído visual do espaço expositivo deve utilizar as seguintes estratégias a seu favor:

1) encenação da luz: iluminar o que melhor quer dar a ver e obscurecer o que distrai e perturba na fruição das pinturas. É assim que o espaço expositivo se torna um teatro de luz e de sombras, onde o que está iluminado prevalece para o olhar e faz sobressair da obscuridade aquilo que é para ver, ou seja, as obras em exposição. A iluminação permite alterar a percepção do observador sobre as obras expostas. Trabalhar a intensidade e a temperatura da luz que ilumina as pinturas é, por isso, uma continuação da acção de compôr e de pintar. Trata-se de acentuar este ou aquele ponto da composição pictórica, ou de iluminar uma obra obscurecendo o que a circunda, estacar aquela relativamente às obras vizinhas e ao contexto ambiental da exposição privilegiando sempre a experiência *in loco*;

2) ponderar sobre a quantidade de pinturas a apresentar. Sobrecarregar ou esvaziar o espaço expositivo são duas estratégias com efeitos perceptivos e estéticos distintos. Os espaços cheios de informação visual impõem-se, carregam o olhar e tornam-se mais exigentes na sua assimilação. Isto não significa que sejam desinteressantes ou aborrecidos. O seu interesse e estímulo advém desse excesso que é da ordem do espectacular porque a quantidade é sempre indicação de dedicação, empenho, esforço e muitas horas de trabalho no atelier, dados impressionantes e sempre de interesse para a curiosidade do observador. A este *horror vacui* – horror ao vazio – contrastam, por seu lado, os espaços esvaziados que têm a capacidade de conceder a cada obra exposta uma aura e, consequentemente, uma importância que as privilegia e destaca *per si.*

Concluindo, a última etapa do fazer da pintura é a própria montagem expositiva que dá, efectivamente, a ver a pintura num contexto que com ela colabora ou que a integra e ao qual o observador nunca é alheio. O objectivo de toda a obra é dar-se a ver.

Em todas estas etapas, o pintor deve estar atento e crítico ao seu trabalho, independentemente de ser mais projectual ou intuitivo, quer tenda a planear todos os seus movimentos ou, ao contrário, prefira as acções espontâneas e fluídas; quer prefira o controlo total em detrimento dos acasos e da assimilação dos acidentes, ou vice-versa, privilegie práticas processuais, *work in progress*, em vez de metodologias projectuais pré-estabelecidas. Para que a obra aconteça é fundamental atenção e autocrítica. Constantemente. O pensamento sobre o que se está a fazer, no momento em que se faz, permite uma satisfação e/ou a surpresa sobre o que acontece na pintura. Por exemplo, a compreensão do procedimento que gera um determinado efeito visual (que ocorreu casualmente ou por acidente) permite a sua aplicação e utilização pertinente em futuras contextos pictóricos, ou seja, permite transformar um acaso ou um acidente numa intenção (futuramente) e ainda permite compreender e sistematizar o processo que gerou aquele efeito visual específico. Frequentemente, é a atenção a estes efeitos casuísticos e acidentais que possibilita a criação formal do que se entende por linguagem autoral do pintor, a par de uma sensibilidade peculiar à cor (às misturas cromáticas e aos ambientes que estas conjugações de cor propõem), aplicadas a uma lista de interesses teóricos, conceptuais, formais e temáticos que se realizam através de meios predilectos ao artista (predilectos porque melhor dominados tecni-

camente ou porque mais adequados à ideia inicial).[12] Este conjunto de acções e opções articuladas participa na qualidade plástica da obra e confere-lhe identidade (no sentido em que plasma a identidade de quem a concebe), particularizando-a no seio da produção do artista e, por sua vez, distinguindo cada artista relativamente aos seus pares. A obra torna-se, nesta medida, como uma constante assinatura, ou seja, é expressão de um determinado gesto que a singulariza. Contudo e paradoxalmente, este gesto original não é encenado (como acontece com a acção de escrever uma assinatura): é um gesto cuja espontaneidade intrínseca e imediata não procura auto-referenciar-se (numa eterna cópia de si mesmo), embora, por repetição, inevitavelmente contém afinidades formais (in)imitáveis: a saber, as marcas dos gestos individuantes daquele que faz.[13]

4. A (auto-)crítica durante o processo criativo

Não existe obra sem autocrítica permanente.

A análise crítica é fundamental pois impõe um distanciamento imprescindível relativamente ao que está a ser feito – imprescindível e extremamente difícil. A distância é o que abre à possibilidade de ver melhor, de descobrir o que corre bem e o que não está com a qualidade desejada, de assimilar acidentes e os sistematizar para os tornar aplicáveis como efeito; é uma distância que descobre os deslumbres, as fraquezas, as qualidades; é o olhar do artista que observa o seu trabalho como outro – uma alteridade que se alheia ao fazer – num olhar duro, analítico, distanciado, feroz. Entre a ideia inicial e o que a obra vem a ser dá-se um afastamento. A ideia inicial lança o artista no seu caminho criativo. O

12 Na pintura pode-se afirmar que determinadas combinações cromáticas induzem ambiências visuais e convocam estados de espírito. Esta associação, entre a cor e tema ou entre combinações cromáticas e estados de espírito é afim à adequação de um tema a uma sonoridade, lógicas que revêm da antiguidade clássica. Os Gregos começaram por conotar cada modo musical (Dório, Lídio, Hipolídio, Mixolídio) com um determinado ambiente (severo, trágico, suave) ajustando-o aos temas a musicar. (Conforme PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis, *A Mousiké: das Origens ao Drama de Euripedes*, Lisboa, Ed. Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 36-37). E Platão (*República*, 398e a 399c), vai distinguir as melodias nos modos lamentosos (mixolídio), efemeninados (Iónio e Lídio), violentos (frígio) e enérgicos (dório).

13 NANCY, Jean-Luc, e FERRARI, Frederico, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Éditions Galillée, collection Lignes Fictives, 2005.

fazer da obra conduz o artista na direcção de qualquer coisa que não é, ainda, a obra mas que tem um rumo próprio e, frequentemente, tende a afastar-se da ideia original. Ao investir num determinado rumo, o artista deixa-se conduzir pelo próprio fazer. É conduzido num caminho que (des-)conhece e que se pode (ou não) afastar da ideia original para o levar à descoberta através de experimentações e explorações criativas. Todo o seu gesto é, por isso, um risco, um atravessamento, um percurso como experiência cujo destino – a obra – é incerto. Trata-se de um processo misterioso que se imiscui no mais obstinado e rigoroso projecto, que se entranha secretamente nas etapas de cada método, que se manifesta nos procedimentos, causando surpresas através de acidentes e acasos, através de reacções químicas imprevistas, enganos, correcções, (des-)ajustes que são assumidos (ou não) pelo artista, ou seja, que passam (ou não) a integrar a obra e a caracterizá-la. Toda a obra é um investimento por parte do artista, no sentido em que há uma dedicação, um caminho, uma orientação, um horizonte de expectativa e, quando se chega a bom termo, uma concretização que não é desprovida de satisfação e prazer. É o prazer de dar por concluído o que se tem em mãos, é o prazer de chegar ao fim. A autocrítica é um exercício exigente e, muitas vezes – se de facto é honesto e verdadeiro – cruel, frustrante, continuamente a colocar desafios e a mostrar problemas. O confronto com a mediocridade própria, com as limitações (técnicas, capacidade de representação, etc.) ou com o fracasso é sempre difícil. A propósito disto, e parafraseando a obra de Daniel Pennac, o pintor, enquanto observador autocrítico, tem vários *Direitos Inalienáveis*:[14]

1 - *O Direito de não pintar*
2 - *O Direito de saltar entre pinturas, enquanto as executa*
3 - *O Direito de não acabar uma pintura*
4 - *O Direito de refazer (ou pintar por cima)*
5 - *O Direito de pintar não importa o quê*
6 - *O Direito de amar o que pinta*
7 - *O Direito de enriquecer o seu imaginário não importa onde*
8 - *O Direito de saltar de projecto pictórico em projecto pictórico*
9 - *O Direito de pintar*
10 - *O Direito de não falar sobre, nem olhar para, o que se pinta ou pintou*

14 PENNAC, Daniel (1993), *Como um romance (Os Direitos Inalienáveis do Leitor)*, Porto, Edições Asa.

O *Direito* número um – *não pintar* – reclama uma decisão que pode ser 1) radical e permanente ou 2) momentânea e passageira. Concentremo-nos neste segundo momento. Trata-se mais de uma pausa do que de uma recusa. A pausa é essencial ao distanciamento e permite olhar para o que se fez, quer seja durante o processo de fazer, quer seja quando se dá por terminada a obra. Aliviando o olhar de algum deslumbramento, surpresa e entusiasmo, a pausa pode ser de várias ordens: um repouso necessário (para recuperar do cansaço); uma interrupção inesperada (ir atender um telefonema); uma suspensão voluntária (o tempo pré-estabelecido no dia-a-dia para estar no atelier a trabalhar) e biológica (ir à casa de banho, ir tomar uma refeição); um impedimento imprevisto (um acidente). Pode ser mais ou menos demorada, mas implica sempre um retorno ao trabalho. Uma pausa não é uma hesitação. É um momento que, se é previsto, reflecte saturação e necessidade de afastamento e, por isso, a pausa está impregnada dessa vontade de parar para recomeçar com um olhar limpo e uma nova energia cheia de perseverança e vontade chegar ao fim. Este olhar limpo é o da autocrítica. Admitir que um gesto demorado e trabalhoso é um fracasso exige, ao artista, a capacidade de ser honesto consigo mesmo, de confessar o que não correu bem e ter a energia para alterar (apagar, sobrepor, rasurar, etc.), ou seja, leva o pintor directamente a aplicar o seu *Quarto Direito*. A autocrítica exige a lucidez no confronto com um acidente plástico ou com um gesto inesperado. Exige uma paragem para analisar em contexto e assumir (ou não) deliberadamente o inesperado e o acidente na composição da obra. É a constante procura pelo erro que se revela nestas descobertas imprevistas. Mas o erro tem duas dimensões: negativa e positiva. Na sua dimensão negativa, o erro é o que tem que ser corrigido, extinto, apagado, é o que a pintura tem de medíocre, ou seja, é mau. Na sua dimensão positiva, o erro é o que acontece por acaso ou acidentalmente, mas cujas consequências são um acréscimo da qualidade plástica e, por isso, é um erro bom, que se deve assumir e assimilar como procedimento, ou seja, através da compreensão e sistematização das acções que o originaram – a isto pode-se chamar investigação e pesquisa. Há ainda uma terceira dimensão do erro: a irrelevante. Aqui, o erro é todo o gesto que em nada afecta a pintura, embora seja detectado no processo autocrítico, a sua importância é insignificante.

O *Segundo Direito – de saltar entre pinturas, enquanto as executa* – está relacionado com o primeiro, porque, enquanto se traba-

lha numa pintura, descansa-se de outra. Cada pintura é um desafio por si, com problemas próprios a serem resolvidos pelo pintor e isto significa que, o olhar e a análise atentos se focam e concentram, de cada vez, em questões distintas. O mesmo se aplica para o *Direito* número oito, embora um projecto pictórico pareça supôr maior complexidade e exigir mais trabalho, tempo e dedicação do que uma pintura isolada. Uma suposição, portanto, que não é uma afirmação universal.

Segue-se o *Terceiro Direito*: *O Direito de não acabar uma pintura*. Supõe, também, diferentes hipóteses: a) o pintor morreu e a sua obra fica inacabada. Neste caso, trata-se de uma fatalidade e não de um *Direito* propriamente; b) o pintor analisa o estado do seu trabalho e não sabe como prosseguir – uma hesitação paralisante. Esta segunda hipótese desdobra-se em duas causas: deslumbramento e desilusão. O deslumbramento é a causa da pintura inacabada quando a surpresa de um gesto se revela extraordinária criando, simultaneamente, um medo – o medo de que o próximo gesto possa estragar e danificar aquele efeito, tão fascinante quanto inesperado. A pintura fica por terminar porque o pintor se detém em continuar, numa hesitação permanente. Este medo paralisante produz, paradoxalmente, uma cegueira na autocrítica, pois nem sempre o que parece surpreendente, num primeiro olhar, se mantém surpreendente sob o escrutínio de um olhar analítico e crítico, ou mesmo *apenas* com o passar do tempo. Quando a desilusão é a causa de uma pintura inacabada, o pintor está completamente frustrado com o seu trabalho e toma a resolução de parar indefinidamente (desiste de pintar aquela pintura). Neste caso, a autocrítica é contraproducente e sem soluções para os problemas que a pintura apresenta, ou seja, o pintor não considera a obra acabada, mas não sabe o que fazer para a terminar.

O *Direito* seguinte pode ser uma solução para este problema: ao desistir de uma pintura, o pintor pode recuperar (reciclar) o seu suporte e apagar tudo ou parte do que está pintado, dando uma segunda hipótese a todo o material que tem em mão. Refazer é um acto de fé e coragem, é acreditar que se consegue melhorar e pôr mãos à obra. Refazer implica apagar tanto o que correu mal como o que correu bem e achar que é possível aperfeiçoar. Muitas vezes, uma pintura pode ficar por terminar durante muito tempo ou indefinidamente. Contudo, até à morte do pintor, a possibilidade de a retomar está sempre em aberto.

O Direito de pintar não importa o quê está na ordem do dia, num certo *zeitgeist* contemporâneo. O que interessa é a qualida-

de da pintura e não a dificuldade do tema, ou a complexidade da composição, ou a erudição literária que determinou a cena, ou a sua espectacularidade. Trata-se de compreender que a qualidade plástica de uma obra pictórica pode ser priorizada relativamente a outros valores (económicos, literários/temáticos, autorais, etc.), alguns deles externos à obra. Neste *Direito*, torna-se *quase* irrelevante o que se pinta para se dar ênfase ao *como* se pinta – e, neste movimento, valorizam-se as qualidades intrínsecas da imagem pictórica por comparação com imagens de outra natureza.

O *Sexto Direito – o do artista amar o que pinta* – coloca uma questão curiosa que vem na sequência do *Direito* anterior: é possível pintar o que se gosta (priorizar os temas e os modelos a representar com critérios de preferência afectiva) e ainda admirar da pintura que resulta desse critério de escolha? Pintar um tema a que se é indiferente (fora desta lista de preferências afectivas) pode ser absolutamente fundamental para produzir distância e julgamento críticos eficazes – uma estratégia tão necessária ao fazer pintura. Por exemplo, a prática do retrato é, a meu ver, o exercício de género da pintura onde esta questão se coloca com particular pertinência, sobretudo no contexto cultural ocidental onde o "ego" adquiriu uma relevância fundadora. Justamente, o retrato não precisa de ser uma representação mimética do retratado, mas historicamente, e durante muito tempo foi necessário um certo grau de verossimilhança com o modelo. Esta verossimilhança era a medida de avaliação de qualidade e podia ser aferida de imediato e espontaneamente pelo pintor, pelo modelo e por qualquer observador que conhecesse o modelo. Como primeiro observador da sua obra, o pintor é o primeiro a aperceber-se se o seu trabalho tem a qualidade e grau de verosimilhança requeridos. Na actualidade o peso da verossimilhança dilui-se, mas continua a ser um critério importante. Alguns artistas defendem que um bom retrato exige que o pintor conheça o seu modelo porque acreditam que grau de verossimilhança física, a qualidade plástica e até a imanência de uma personalidade está condicionado por esta relação. Por outro lado, se se trata de um autorretrato, o distanciamento e despreendimento necessários à autocrítica eficaz pode tornar-se uma tarefa impossível pois exige um desdobramento analítico imprescindível. Neste caso, o pintor confronta-se com a sua capacidade de examinação visual na representação de si mesmo, como modelo, confronta-se com a imagem que tem de si e a imagem que resulta deste trabalho – imagens que nem sempre coincidem– e não pode

descurar a qualidade plástica da obra que tem em mãos. Gostar de alguém (ou de si mesmo, no limite) e, simultaneamente, gostar do rosto (próprio ou do outro) pode ser uma dupla dificuldade acrescida porque coloca em tensão ideia, imagem e memória.

Muitas vezes, o pintor gosta de pintar aquilo que sabe representar melhor. Fica dentro de uma zona de conforto – aperfeiçoa o gesto quando pinta sempre a mesma coisa – como acontecia, por exemplo, com os pintores de naturezas-mortas do período barroco, ou como exemplifica a obra de Morandi. "Gosta" – ou melhor dizendo, "prefere" fazer, repetir aquilo em que é reconhecido pela qualidade. A facilidade torna-se viciante: pinta-se cada vez com mais qualidade porque a repetição e a prática conduzem à excelência. Ao mesmo tempo, porque se reconhece a qualidade do que se faz, cada vez se gosta mais do que se faz. Esta regra é válida para muitas actividades da vida. E também para a pintura: a prática conduz à excelência.

No *Sétimo Direito*, o pintor pode *enriquecer o seu imaginário não importa onde*. Quanto mais mundo, menos preconceitos ou sobranceria, maior a possibilidade de garantir qualidade ao trabalho. O trabalho resulta *melhor* no sentido da sua abrangência, da sua actualidade e também da sua qualidade como pintura. Na exploração do mundo visual e dos diferentes imaginários culturais, o artista depara-se com exemplos. Garantidamente, o exemplo é uma forma primordial de aprendizagem, sobretudo se é elevado o seu potencial como referência, pelo artista, ou seja, se não se fica pela cópia. A crítica criativa sobre o exemplo tem um papel fundamental no *Direito* do pintor *enriquecer o seu imaginário não importa onde*, já que lhe permite uma ampliação do campo das imagens esperadas para situações imprevistas. Este exercício releva do pensamento sobre pintura, da lucidez com que se assimilam soluções inéditas e na capacidade de aplicar ideias a contextos imagéticos distintos. Um imaginário que se enriquece permanentemente é aquele que gera imagens cujas soluções plásticas e figurais surpreendem pela combinação inesperada, pela contaminação que propõem, pela (re)visão do mundo que mostram. Neste sentido, a autocrítica é também um exercício criativo que recusa a cristalização, que põe o artista continuamente na experimentação, na investigação, de modo incessante e determinado.

A afinidade do *Oitavo Direito de saltar de projecto pictórico em projecto pictórico* com *O Direito de saltar entre pinturas, enquanto as executa* foi acima referida, mas agora surge na sequência do *Di-*

reito sétimo, ou seja, como potencialidade do artista se recriar de um modo absolutamente expansivo de cada vez que tem uma nova ideia. Este *Oitavo Direito* abre a possibilidade para cada projecto pictórico criado pelo artista ser concebido obedecendo a premissas e formulações plásticas totalmente distintas das anteriores. Este é um exemplo limite que requer, ao artista, uma enorme versatilidade. No extremo desta premissa encontram-se os artistas cujos projectos partilham características afins, ou seja, são idênticos *a priori*, quer formal, quer conceptualmente. No primeiro caso, a autocrítica exige critérios de análise distintos (ou opostos) para cada projecto porque os objetivos e soluções plásticas respectivos tendem a ser tão diversos quanto possível. No segundo caso, os critérios para a autocrítica fundam-se na permanente autorreferencialidade com base em afinidades, semelhanças e correspondências de ordem formal, teórica, conceptual e plástica. Trata-se da aplicação de métodos repetitivos, próprios ao trabalho de produção em série, aplicado à criação artística para valorizar, predominantemente, um fazer reconhecível e uma autoria. Na verdade, estes projectos só aparentemente são distintos.

O Direito de pintar, embora seja o *Nono Direito*, deveria estar em primeiro lugar nesta lista. Há uma distinção entre pintar e ser pintor contida no *Direito de pintar*. Esta distinção releva de uma dimensão existencial, ontológica, que tanto inclui o amador como o profissional. Para o amador trata-se de uma ocupação ocasional; para o profissional trata-se de um modo de vida.

Neste ponto é necessário esclarecer que, ao parafrasear a *lista de Direitos inalienáveis do leitor*, escrita por Pennac se faz uma deslocação propositada do "leitor" para o "pintor". Sem esta deslocação, ou seja, por comparação directa, o leitor está para o observador – no lado da fruição –, assim como o escritor está para o pintor – no lado da criação. Esta deslocação permite que o *Direito de pintar* seja dado ao pintor e não ao observador (o que é extremamente conveniente ao contexto). Assim, na liberdade tomada neste exercício de paráfrase, permite uma troca (que não é inocente) onde se concede este *Direito* a quem pinta, no sentido mais fundamental deste gesto.

Ou seja, a actividade de pintor pertence a um contexto profissional. É sabido que muitas pessoas têm a experiência ocasional de contacto criativo com as telas, as tintas, os pincéis, as mesas digitais, etc., quer dizer, contactam com os meios próprios da pintura num contexto experimental e ocioso destes meios. Mas, no

contexto deste artigo, cinge-se este Direito aplicado ao pintor: ele, *o pintor tem o Direito a pintar* – ou mesmo, um *dever* no sentido de uma *vocação*. Este *Direito* opõe-se ao *Primeiro*, aplicável àquele que se recusa pintar, qualquer que seja a razão do seu impedimento. *O Direito a pintar* é uma afirmação que vem na sequência de um querer fazer, um querer pintar, que pode estar suspenso, que está em potência e que, a qualquer momento, por iniciativa e/ou por circunstância, se manifesta. Esta manifestação é fundadora e fundamental ao pintor, determina-o. Não se trata de uma ocupação ocasional, ou de um exercício lúdico de entretenimento, nem mesmo de terapia pela criatividade e jamais se pode confundir com estas actividades. A dedicação à pintura manifesta-se no *Direito a pintar* e pode estar condicionada pelo tempo, por outras actividades e responsabilidades inerentes ao dia-a-dia do artista. E, como foi explicado antes, nas acções para conceber pintura, pintar engloba muito mais do que agir com o pincel sobre o suporte. Pode, por exemplo, exigir silêncio ou sigilo. O que conduz ao último *Direito* da lista.

Chega-se ao *Décimo* e último *Direito* da lista. *O Direito de não falar sobre, nem olhar para o que pinta* releva da necessidade de afastamento e introspecção fundamentais para a constituição de um pensamento próprio sobre o que se está a fazer, mas pode ser um efeito de saturação. É um *Direito* com uma dimensão paradoxal: a maioria dos artistas precisa de ouvir e falar sobre o que faz, de olhar e ter observadores do seu trabalho numa aferição da necessidade de consagração (o reconhecimento pelos pares e pelo sistema). A discussão crítica e informada sobre o que se está a pintar (e/ou sobre o que se dá por terminado) pode potenciar a lucidez, na medida em que permite ampliar, caleidoscopicamente, a própria visão do artista sobre a sua obra. Pode, porém, ter um efeito devastador. É tudo uma questão de consideração e importância relativas. Que relevância tem para o artista a opinião dos outros? E que outros? Porque as opiniões fundamentadas (dos outros) pertencem (ou não) a um horizonte de expectativa (do artista). O inverso também se verifica: os outros também têm uma expectativa sobre o que o artista faz. Por vezes, é necessário que o discurso (do artista) sobre a sua obra seja tão eloquente como a obra em si. Mas, a obra e o discurso que se gera na sua contemplação são coisas distintas.

Regressa-se à saturação enquanto cansaço como motivo para não falar ou não olhar. É hoje um facto científico que os museus de arte contemporânea não são tão visitados pelos artistas

vivos como é espectável. As estatísticas comprovam que apenas durante as inaugurações há um público especificamente ligado ao sistema artístico (mesclado com outros públicos). Manifesta-se um desinteresse, um afastamento ou mesmo um desapego, com a obra exposta. E qual é o artista que visita as suas próprias exposições? A obra encontra-se seu estado *factum est*. Como desafio criativo, está resolvida. O estímulo está sempre na obra por vir, ainda irresolvida ou em processo, aquela que ainda não é. No atelier de um pintor, as obras resolvidas estão, frequentemente, voltadas para a parede. O descanso e limpeza do campo visual é fundamental para contemplar a pintura em mãos. E a pintura em mãos tem, frequentemente, que ser ocultada para que, ao voltar a ela, os olhos sejam outros, limpos da imagem anterior, e assim, potenciar o impacto do distanciamento crítico. "Olhar como se fosse a primeira" verbaliza essa distância necessária que permite analisar com acuidade e rigor (senão com dureza), o trabalho feito para lhe dar seguimento, ou dar por terminado, ou dar por eternamente inacabado.

É muito possível que estes *10 Direitos Inalienáveis do Pintor* possam ter mais interpretações e desdobramentos ou que a lista se possa estender. Mas, neste caso, serviu ao exercício de pensar a autocrítica, orientando por situações diferentes que se colocam no processo de fazer pintura desde a ideia à exibição.

Como modo de encerramento deste texto, é importante que a pintura seja compreendida pelo pintor como um conjunto de gestos e decisões que envolvem: informação e conhecimentos, pesquisa teórica e conceptual, aprendizagem, exploração, experimentação e domínio de técnicas, procedimentos e métodos mais ou menos intuitivos ou aplicados de modo sistemático. Da ideia à obra feita dá-se um salto imenso, às vezes violento, outras vezes tranquilo, mas sempre exigente, autocrítico e difícil. A criatividade, quando exercida no domínio das artes, implica impreterivelmente uma dimensão crítica sobre o trabalho, quer durante o processo propriamente, quer quando a obra é dada como terminada. Este finalizar da obra não é o mero concluir da pintura em atelier. Trata-se de a saber mostrar, contextualizada, no espaço que a dá a ver a outros olhos que não os do autor/artista que a concebeu. Tem uma enorme consequência o modo como se pensa a obra, no sentido em que é necessário considerar o que ela é *per se*, como deve prever o onde e o como da sua apresentação. A listagem de afazeres, que está explicitada no Ponto 3, exemplifica as inúmeras

competências que o artista deve ter e que excedem largamente o trabalho realizado dentro do atelier.

À sistematização simplificada apresentada neste artigo escapam os procedimentos peculiares de cada artista, a sua forma de pensar e agir e, sobretudo, a relação entre pensar-agir que funda cada gesto, que o torna distintivo e único. Escapam, com certeza, hipóteses à *Lista de Direitos inalienáveis do pintor*, tal como se tentou explicar e esclarecer. Porém, tal como é possível a apropriação em paráfrase desta lista relativamente à pintura, também é possível aplicar o mesmo exercício para outros domínios artísticos e, gradualmente, compreender como são tão específicos e simultaneamente têm tanto em comum. Abrir esta possibilidade é já compreender as similitudes que as congregam. Nas analogias entre domínios artísticos, a pintura estende-se, assimila, expande o seu campo de acção e as suas abordagens; espraia-se igualmente para outras áreas do saber, quer das humanidades, quer das ciências, quer das tecnologias, enriquecendo a cada passo e exigindo, neste movimento, muito mais dos pintores. Hoje é impossível ficar retido na tinta e na tela: as imagens digitais invadem a pintura, directa e indirectamente, com a sua luz e os pixéis que as estruturam; as tecnologias permitem transformar e apropriar todas as matérias como potenciais suportes; as ciências reinventam *medias* cujas consequências se testemunham com a diversidade e qualidade de obra produzida (pensemos a revolução técnica que se deu no Renascimento com o aparecimento da tinta de óleo; ou quando, já em pleno século XX, os americanos inventaram a tinta acrílica, e depois a pintura digital). Pintar, hoje é um trabalho essencialmente em equipa. Mesmo que ainda se faça uma prática artística em atelier de um modo mais introspectivo e isolado, ou seja, sem recorrer a assistentes, todos os passos necessários a expôr a obra implicam uma relação directa com outros agentes do sistema das artes. Estas relações (com assistentes, com o curador, com os funcionários das instituições e todos aqueles que, por alguma razão são necessários

contactar) são morosas e permanentes e delas depende inteiramente a visibilidade da obra, no sentido da sua consagração.[15]

5. Caso de estudo: *Me, myself and I*, *almost a diary*

Este exemplo é dado na primeira pessoa e é um caso onde o pensamento da imagem aglutina pintura e desenho, atravessando barreiras. Um caso singular onde se verificam afinidades processuais, metodológicas, com outros artistas. Para dar a conhecer um processo criativo – o meu – e a obra por ele gerada, aplicam-se etapas de análise, idênticas às descritas acima. O pensamento, os gestos de concretização em atelier, as acções que dão a ver num exercício de mostração regulado pela museologia (contra ou a favor das regras) e a importância da autocrítica nos pontos anteriores.

O meu trabalho surge primeiro como ideia, sempre embrenhado no meio – *medium* – que o pode mostrar, depois de concretizado, ou seja, é uma ideia com um horizonte de expectativa delimitado.

Como qualquer pessoa, faço muitas coisas durante o dia, profissionalmente. Desdobro-me. Organizo o tempo que dedico

15 A prática profissional da pintura esteve, desde sempre, vocacionada ao trabalho em equipa, sobretudo na tradição mestre/discípulo praticada nas *oficinas*. Isto que dizer que, na *Oficina* deste ou daquele Mestre Pintor, existiam inúmeros discípulos que aprendiam e colaboravam com a execução das pinturas. Neste contexto, não existia ainda o paradigma da assinatura como marca autoral, de origem e autenticidade. Existiam outros critérios de legitimação de qualidade da obra, a saber: grau de complexidade da composição, tamanho (dimensões), a raridade e custo dos pigmentos utilizados, e sobretudo, o grau de verossimilhança da imagem pintada com a realidade. As lógicas de produção das *oficinas* mantiveram-se no âmbito do ensino artístico a partir das academias de belas-artes. Gradualmente, também o ensino por exemplificação de um fazer se diluí sob o efeito de práticas artísticas e criativas projectuais, exploratórias, auto-didácticas, experimentais e hibridizadas por processos de mixigenação de meios disciplinares. A prática da pintura, no âmbito profissional, subsiste quer com artistas que trabalham isoladamente no atelier, quer com equipas de trabalho numa lógica pintor/assistente. Mas a condição para se ser artista é integrar um sistema de artes e ser reconhecido dentro deste sistema como autor. Por sua vez, esta condição depende de outra: a de visibilidade da obra, a sua exposição e publicidade, a sua inserção em circuitos comerciais legítimos e integrados em circuitos de informação, divulgação e legitimação. Este trabalho, em cadeia, depende de muitos profissionais especializados que integram o sistema e colaboram com ele.

a todas as actividades de que sou responsável. Programo cada dia sempre que me é possível. Embora hajam prioridades, as urgências sobrepõem-se, inevitavelmente. Tento, contudo, diariamente, dedicar tempo à actividade artística, seja com a leitura de uma página de um livro que me interessa, com um desenho, com uma ida a uma exposição, uma pesquisa, uma troca de ideias numa conversa com outros artistas e também com os colegas e alunos. O meu processo criativo acontece literalmente segundo a frase de Bruno Munari: *das coisas nascem coisas*.[16] Por isso, tenho necessidade de apontar ideias para trabalhos a desenvolver, à medida que nascem, ou seja, que surgem no meu imaginário. A lista é grande e, por constrangimentos de ordens diferentes, estas ideias nem sempre se concretizam. Começar por agilizar o trabalho criativo e criar condições para que aconteça é prioritário. Organizar o espaço e os materiais, ter o atelier limpo e desimpedido, os suportes, tintas, utensílios necessários e sugeridos pela ideia, e tempo para dedicar à concretização. Quando ando muito tomada com outros afazeres, simplifico: um caderno de bolso e um estojo cheio de materiais riscadores: lápis-de-cor, canetas com cores diferentes, grafites com durezas distintas, lapiseiras, afia-lápis, borrachas. Posso usá-los nos intervalos-da-chuva porque os carrego comigo como uma prótese indispensável e útil nos curtos momentos de espera. Pode ser um livro – não tem que ser sobre arte, sequer, desde que me interesse – ou um caderno de papel onde registo pensamentos,

16 MUNARI, Bruno (1981), *Das coisas nascem coisas*, trad. José Manuel de Vasconcelos, Lisboa, Ed. 70, Col. Arte & Comunicação. Não se trata de seguir o processo que este autor e designer explicita neste livro como método criativo. Se no meu pensamento existe a aplicação de um método de trabalho é quando penso e escrevo sobre ele, já depois da obra terminada e sigo, de um modo mais ou menos rígido, "As quatro regras do método cartesiano", tal como é descrita por Munari partindo do texto de 1637 de René Descartes: *A primeira consistia em não aceitar nunca como verdadeira qualquer coisa sem a conhecer evidentemente como tal: isto é evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; não incluir nos meus juízos nada que se não apresentasse tão claramente e distintamente à minha inteligência de modo a excluir toda a possibilidade de dúvida.*
A segunda era dividir o problema em tantas partes quantas fossem necessárias para melhor o poder resolver.
A terceira, conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objectos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir a pouco e pouco, gradualmente, até ao conhecimento dos mais compostos; e admitindo uma ordem mesmo entre aqueles que não se prendem naturalmente uns com os outros.
Por último, fazer sempre enumerações tão completas e revisões tão gerais que tivesse a certeza de nada ter omitido.

ideias a concretizar, onde desenho automática e espontaneamente e sem pretensões. Interessa-me o conteúdo das frases soltas, a página branca em potência, o desenho das letras, o desenho das figuras, a cor da tinta, a cor do papel, a caligrafia, a escala, a composição. (Talvez dê demasiada importância a tudo isto, mas não consigo evitar.)

No atelier, o tempo dilui-se quando trabalho. Não dou por ficar cansada, excepto quando paro. Às vezes esqueço-me de comer. Fico acrítica. Imersa. Obstinada. Adoro. Desespero. Reajo à dificuldade, à demora, ao facto de estar aquém do que são as minhas expectativas. Reajo no dia seguinte ao ver o que fiz. Reelaboro, acrescento, preencho, componho, corrijo e tento sempre que fique melhor, uma, outra e outra vez, até ficar satisfeita com o resultado (o que me dá grande prazer e alívio). O dia seguinte é sempre surpreendente porque é o momento em que consigo criticar o que fiz na véspera: o que correu mal, o que está mais ou menos, o que está bem. O dia seguinte é sempre em confronto – e às vezes em conflito – com o dia anterior. Porque na véspera predomina o sentimento de realização do trabalho feito (mesmo que seja por etapas, aos poucos) e, depois de dormir, compreendo que a memória e satisfação são ilusórias, acríticas, sem distância. Raramente é simples e fácil. Dedico-me, invisto e, de cada vez, parece que o trabalho corre um bocadinho melhor (ou não). A cada dia esforço-me para que se aproxime ligeiramente mais de qualquer coisa que será a obra final, quer em qualidade plástica, quer do horizonte de expectativa. Quando não, desisto da obra, destruo-a ou suspendo-a num lugar à parte (virada contra a parede), tento num novo suporte, recomeço. A autocrítica é determinante. Anima-me e desanima-me. Tento sempre continuar, para regressar ao que está quase, e avançar mais um pouco. Parar, afastar-me, interromper e dedicar-me a outra coisa diferente é essencial para criar uma distância e um desapego relativamente ao trabalho em curso. Nem sempre um dia é o suficiente para ter uma clareza analítica e compreender o que deve ser feito a seguir, que caminho tomar. Às vezes é necessário mais tempo. Mais distância, mais desapego.

Em determinados momentos da execução podem haver gestos mecânicos, automatizados numa execução laboriosa e demorada, mas pouco exigente de esforço mental. A atenção ao que se está a fazer nem sempre implica pensamento crítico – às vezes, trata-se de executar (bem). Neste caso, executo os movimentos repetitivos necessários, por exemplo, ao preenchimento de áreas

com texturas visuais, de áreas planas de cor. Embora hoje a autoria do artista não dependa da sua acção directa, continuo a necessitar de fazer (quase) todo o trabalho (mania minha, com certeza). Há uma excepção: recorro à ajuda técnica de encadernadores, e douradores para produzir as capas dos meus livros de artista. A acção dos outros sobre o meu trabalho incomoda-me, como se desvirtuasse qualquer coisa que me parece profundamente essencial no que faço – uma traição à ideia primeira. Este incómodo não afecta o trabalho de outros artistas (e ainda bem!), só o meu.

Continuo. Começo uma série de desenhos informados na linguagem gráfica da ilustração científica (Figuras 1 a 20). Procuro referências, modelos, imagens, livros *fac-símile*. Enriqueço o meu imaginário. Tenho, como objectivo, a exposição numa sala ampla onde se entra e sai pela mesma porta. Faço cálculos para compreender quantos desenhos necessito produzir, dado o formato do papel que escolhi, estabelecendo uma distância entre cada um. Planeio. Estabeleço um máximo e um mínimo de trabalhos dentro das possibilidades em aberto (os diferentes modos possíveis para os mostrar). Dada a referência clássica e literária à ilustração implicada neste projecto, opto por um alinhamento ao nível do olhar. Decido que vou desenhar animais, plantas e órgãos humanos (incido sobre o coração e os pulmões) e ainda, alguns com um carácter mais exploratório informados em fotografias do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra (fotografias que tirei aos musgos e a plantas que revestem os altos muros de pedra) (Figuras 1 a 4).

Figura 1, 2, 3 e 4. Ema M, Quatro desenhos da série *Jardim* integrados na exposição *Animália & Vegetália*, tinta-da-china sobre papel olin 250 gr/m², 35x35cm.

Adquiri papel e mandei-o cortar. É um papel utilizado para imprimir. Tem uma cor suavemente amarelada, como se fosse antigo e oxidado, mas a gramagem é grande e a superfície muito suave, sem texturas, ideal para fazer correr a ponta das canetas técnicas de tinta-da-china que são as minhas preferidas. Certifico que as pontas de espessuras muito finas das canetas de tinta-da-china funcionam e compro tinta negra. Já decidi que o livro (Figura 27) que documentará a exposição será impresso no mesmo papel que uso para fazer os desenhos e quero que fiquem muito semelhantes – *fac-simile*.

Continuo. Começo por delimitar um enquadramento dentro da página. Faço-o em todas as folhas de papel. É um exercício de aquecimento que inicia já o o gesto de riscar sobre a página. Demoro vários dias a desenhar todas as molduras gráficas, que vão variando entre si.

Continuo. Decido desenhar um urso polar (Figura 5).

Figura 5 e 6. Ema M, *Animal #1* e *Animal #2,*
tinta-da-china sobre papel olin 250 gr/m², 70 x 50 cm.

Tenho várias hipóteses de imagens que me guiam. Tomei para mim o objectivo de fazer um desenho por dia – ou, pelo menos, tentar. Rodeio-me de informação visual e leio sobre o que é a ilustração científica: o que são os seus elementos indispensáveis, a sua linguagem gráfica, os procedimentos e os objectivos. Esta informação é essencial às decisões que vou tomar durante todo o processo pois permite-me ficcionar a condição do trabalho ilustrativo no contexto artístico e científico, permite-me recorrer às legendas, às intitulações de um modo inusitado, que me interessa. Subverto a seriedade desta actividade para lhe atribuir um certo humor, sem desvirtuar. Isto acontece aos poucos. À medida que desenho.

Continuo. Faço os desenhos todos e demoro meses neste trabalho. Constato que ainda não estão como gostaria.

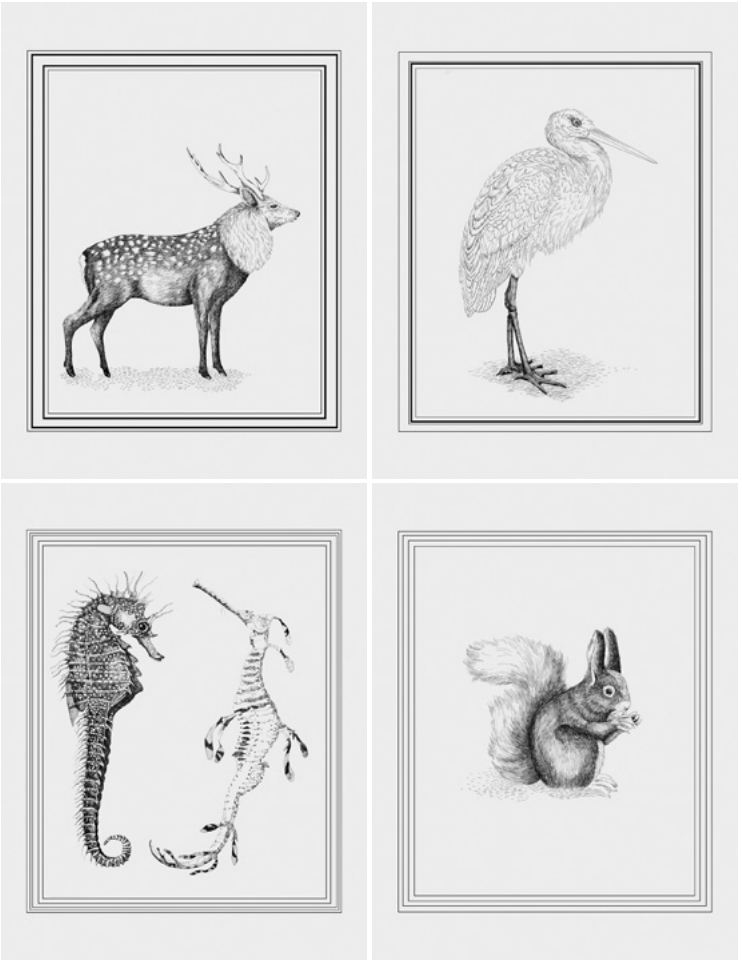


Figura 7, 8, 9 e 10. Ema M, *Corsa, Pelicano, Cavalo marinho* e *Esquilo,* tinta-da-china sobre papel olin 250 gr/m², 70 x 50 cm (pormenores).

Continuo. Falta-lhes não-sei-o-quê. Por mero acaso, descubro escantilhões de formas geométricas. E faço testes com lápis-de-cor. Gosto muito da plasticidade dos lápis-de-cor, da sua expressão riscada e da variedade de cores. Associo-lhes uma satisfação lúdica e prazerosa, desde infância. Sempre usei lápis-de-cor para colorir. Descubro o que vou fazer a estes desenhos: acrescentar formar coloridas e geométricas (círculos e losangos), acrescentar certas palavras: nomes de cores, nomes de emoções, letras avulsas, números, sequências de letras e de números (Figuras 11 a 20).

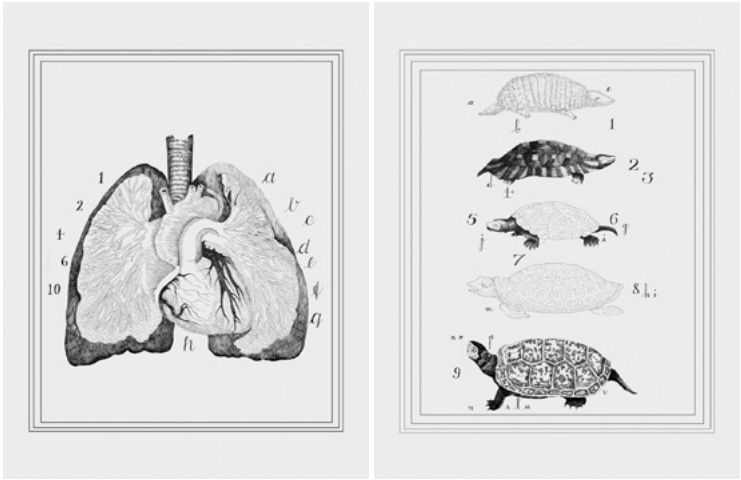


Figura 11 e 12. Ema M, *Pulmão* e *Tartaruga*, tinta-da-china sobre papel olin 250 gr/m2, 70 x 50 cm (pormenores).

Todos estes elementos associados remetem, cada vez mais, para aquilo que é a informação de uma prancha de ilustração científica. Discuto os resultados das primeiras experiências. Não estou segura. Preciso de *feedback*. Há uma dimensão pictórica na utilização da cor com estes lápis que me interessa, na medida em que torna o desenho alegre, leve, *como se* menos sério, *como se* menos científico, *como se* menos rigoroso. A cor introduz o humor que faltava, ainda que esteja delimitada por figuras geométricas e toda a geometria parece conter uma dimensão de ordem e de racionalidade.

Figura 13, 14, 15 e 16. Ema M, *Couve flor, Cabra, Rosa, Camélia, Crânio Coração,* tinta-da-china e lápis-de-cor sobre papel olin 250 gr/m², 70 x 50 cm.

Continuo. Executo, em cada desenho, a articulação da cor, das formas geométricas, escrevo as palavras, as letras avulsas, os números, as sequências de letras e de números. Transformo cada desenho, um a um, num híbrido. Brinco, jogo, componho. Em alguns, hesito. Ponho-os de lado. Reflicto sobre a possibilidade de articular desenhos mais simples (só com tinta-da-china) (Figuras 5 a 12) com outros, mais elaborados (onde introduzi outros elementos e cor) (Figuras 13 a 20). O contraste sempre foi potenciador das diferenças.

Figura 17, 18, 19 e 20. Ema M, *Coração, Lírio, Peixes* e *Figos,* tinta-da-china e lápis-de-cor sobre papel olin 250 gr/m², 70 x 50 cm (pormenores).

Continuo. Decido que os desenhos estão quase feitos. Vou ainda aplicar um selo branco em cada um. Preparo tudo para colocar este

selo sempre no mesmo lugar dentro da folha de papel. Este selo é um modo de assinar. Desenhei-o há alguns anos e todos os meus desenhos são selados com ele.

Continuo. Vou emoldurar a série. A moldura é de madeira castanha escura; o perfil muito fino, quase um contorno desenhado no limite do papel. Quero acentuar uma referência à história, à herança a que estes desenhos aludem. A um tempo que não é este. O anacrónico como conceito interessa-me.

Continuo. Faço uma imensa viagem para transportar todos os desenhos até ao espaço de exposição. Embora tenha planeado a montagem relativamente ao número de desenhos, às distâncias e altura, falta-me pensar a sequência. Como os organizo? Compreendo que uma parte – o conjunto daqueles que representam pequenos pormenores do Jardim Botânico de Coimbra – é distinta dos que fazem referências directas à ilustração científica e, entre estes, existem os que permanecem a tinta-da-china exclusivamente e os que têm mais elementos gráficos e cor.

Figura 21 e 22. Ema M, vistas da sala de exposição. À esquerda: a sala vazia; à direira: a sala com a exposição *Animália & Vegetália,* Centro de Artes e Cultura de Ponte de Sor, Portugal, 75 desenhos, tinta-da-china e lápis-de-cor sobre papel olin 250 gr/m², 70 x 50 cm.

Ainda sem pendurar, faço alinhamentos onde testo as possibilidades: 1) por temas (animais de um lado, plantas para outro, órgão para outro, jardim para outro); 2) por afinidades formais (separo os coloridos dos restantes); 3) misturados. Apercebo-me da quantidade de desenhos por tema. A quantidade de animais desenhados ou de plantas ou de *Jardim* não foi planeada. Esta casualidade ajuda-me a compreender como os posso dispor em três paredes, dado o comprimento destas. A minha sensibilidade é previsível: opto *quase* sempre por simetrias, equidistâncias que propõem igualdade rítmica visual; separo e organizo por temas (animais, vegetais e órgão do corpo humano) e ainda dedico exclusivamente uma das paredes ao *Jardim*. Mostro, assim, todos os desenhos segundo os

critérios a partir dos quais os concebi. Não sei se é evidente, mas estou plenamente convencida que esta é a melhor das opções para os mostrar nesta sala (Figura 21 e 22).

Continuo. As montagens são concretizadas e a iluminação é trabalhada de modo a ficar difusa. A sala deve ser como uma nuvem de luz, sem hierarquizar desenhos, sem criar auras. Não quero eleger nenhum. Dou especial importância aos cantos, para evitar que fiquem penumbrosos. A ideia de nuvem luminosa agrada-me como cenário.

Continuo. O design do convite (Figura 23), o *press-release*, o cartaz (Figura 25), o telão e o catálogo foram, entretanto, desenhados por mim. O tempo que tudo isto demora é imenso. Desde fotografar cada desenho, a tratá-lo digitalmente, às conversas com quem está convidado a escrever sobre a exposição, às visitas – ainda em atelier – para mostrar os desenhos. Os e-mails e os telefonemas para a equipa da instituição, as respostas aos seus pedidos. Tudo ser concretiza, por fim.

Figura 23 e 24. Ema M, *cartaz e convite,* exposição *Animália & Vegetália.*

Continuo. Dá-se a inauguração e sou convidada a falar com o público; a explicar o que estão a ver num modo de apresentação e visita guiada. Continuo. O tempo da exposição aberta ao público começa. Começam as visitas de cortesia aos críticos. Entrevistas.

Continuo. Chega o último dia. A *finnissage* é acompanhada pelo lançamento do catálogo concebido como um livro de ar-

tista concretizado, entretanto, modo a incluir vistas da exposição. Nesta cerimónia de encerramento é feita uma conversa com a autora do texto, com a curadora, com os representantes das instituições envolvidas e, mais uma vez, comigo – a artista – em discurso directo. Preparo uma apresentação para mostrar o livro, folha a folha, de modo a que quem está no público compreenda do que se está a falar e possa, por sua vez, expressar-se.

Figura 25. Ema M, capa do livro de artista
Animália & Vegetália, edição CM de Ponte de Sor
e Fundação Casas de Fronteira e Alorna, 2017.
Com textos de Maria João Branco e Margarida Prieto.

Continuo. Fazem-se as desmontagens e os trabalhos regressam ao atelier.

Continuo. Distribuo os catálogos, divulgo pessoalmente e através deles, o trabalho artístico realizado.

Continuo.

Recomeço.

Em todos os momentos há um acompanhamento de outras vozes – artistas que generosamente me oferecem o seu juízo crítico sobre o trabalho em mãos. Partilham-se ideias, abre-se o campo das possibilidades de resposta à pergunta: como continuar? Que caminho seguir? Que opções tomar?

Mas sempre que se chega ao fim de um projecto há uma sensação de cansaço e realização que se misturam e confundem. A integração e reconhecimento do meu trabalho artístico no sistema tem sido uma prova dura. O facto de não depender deste trabalho para sobreviver – porque sou também professora – permite-me ge-

rir as expectativas, as frustrações e as conquistam que inevitavelmente advém nesta relação entre os artistas e as instituições que legitimam o nosso trabalho por via da visibilidade que lhe concedem.

Neste movimento há ideias que se concretizam umas vezes melhor, outras nem tanto. Há momentos em que o desalento, o cansaço, a (in-)utilidade intrínseca parece vencer a criatividade. Mas algures, num outro dia, continuo.

Conclusão

Detectar e compreender quais são as "Bases Conceptuais de Investigação em Pintura" a partir de uma pesquisa que se contextualiza na "prática pictórica" seguida de "reflexão teórica" é um desafio para qualquer artista pintor, na medida que este se toma como exemplo, particularizando-se para depois generalizar, ou seja, convertendo para a ordem da universalidade aquilo que o torna um criador singular. Tarefa de fôlego (para mim).

Reflectir sobre o trabalho artístico individual é um exercício de comparação, inevitável e paradoxal. É sobretudo, um exercício autocrítico, de análise metodológica e processual. O que move (motiva) e como move (processo)? E move em que direcção (objectivos)? Justamente, os métodos e os procedimentos de investigação em artes são tantos quantos são os artistas que existem – é, de resto, esta a peculiaridade e a singularidade do fazer artístico, que, por si mesmo, é já pura criatividade (contrariamente ao método científico). Mas a necessidade de uma análise sobre a criação artística, especificamente a criação pictórica, que constitua as suas bases concepuais de investigação, instaura-se com o olhar analítico ensimesmado que considera – por comparação – uma miríade de opções que são aferidas como possibilidades para a criação no espaço autoral e artístico próprio e no de outros artistas (por absorção ou por exclusão). Aristóteles é quem primeiramente afirma que se aprende a copiar, a imitar, a tentar fazer de um modo idêntico.[17] No contexto da criação artística é a dificuldade da comparação inevitável (entre obras e métodos criativos) que abre o conjunto de opções no domínio do possível e permite fazer escolhas e tomar

17 ARISTÓTELES (2011, 4ª ed.), *A Poética*, Lisboa, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

decisões que são imprescindíveis à concretização da pintura. É neste momento que o trabalho artístico se define compreendendo não só a execução – o enformar das matérias – mas todo o trabalho que pesquisa de imagens (ampliação da cultura visual), de teorias e de conceitos (ampliação do saber em diversas áreas disciplinares), de *techné* (ampliação de competências de ordem técnica de acordo com a necessidade e por adequação à ideia). A criatividade que resulta na obra de arte articula todas as estas componentes de um modo sábio, ou seja, o artista treina-se e aplica os seus diversos saberes num processo de convergências que permite (quase) sempre chegar ao *factum est*. Para conceber uma base conceptual para a prática da pintura na contemporaneidade é necessário um exercício exaustivo de comparação e compreensão do que é comum e do que distingue cada modo de operar (a experimentação – *work in progresso* –, o projecto, e a acção mista entre estes dois modos); é necessário compreender a *tecknè* na sua diversidade actual, ou seja, listar como cada artista conhece e utiliza as técnicas e os *media* – puros ou contaminados – para originar obras claramente dentro da pintura ou obras hibridizadas, mixigenadas. É importante que o artista, seja ou não pintor, saiba dar nome às coisas, quer dizer, esteja consciente dos processos de absorção intertextual que inevitavelmente estão implicados na produção de imagens; que saiba distinguir entre o que é a pintura (os seus elementos plásticos, visuais) e o que está pintado (os seus elementos icónicos ou figurais), que compreenda que o trabalho artístico está dependente da autocrítica honesta e empenhada; que a obra só existe quando há testemunho, quando é publicamente exposta e que o contexto da sua exibição a afecta profundamente e, muitas vezes, constrange e condiciona a sua execução.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES (2011, 4ª ed.), *A Poética*, Lisboa, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BABO, Maria Augusta, PINHEIRO, Jorge (1997), *Figurações: diálogos da pintura para o texto*. Almada, Casa da Cerca.

GREENBERG, Clement (1965), "*Modernist Painting"*, in *Art & Literature*, n 4, Spring, pp193-201.

GHYKA, Matila (1931), *Le Nombre d'or*, Paris, Librairie Gallimard .

GHYKA, Matila (1946), *The Geometry of Art and Life*, Dover Books.

GROUPE μ, (1992, 1ª ed.), *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Paris, Editions du Seuil, col. La couleur des idées.

JUDD, Donald (1975), *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Nova Escócia.

LÓPEZ, Daniel Fernando (2006), *Los limites de la imaginación y de la creatividad. El ingenio y la innovación en la gestión del conocimiento, el modelo de la Inteligencia Organizacional, IO,* Universidade Eafit, oct-dez, ano/vol. 42, nº144, Medellìn, Colombia, pp.9-33. ISSN0120-341X.

MAYER, Ralph (1999), *Manual do artista de técnicas e materiais*, trad. Christine Nazareth, São Paulo, Martins Fontes.

MUNARI, Bruno (1981), *Das coisas nascem coisas,* trad. José Manuel de Vasconcelos, Lisboa, Ed. 70, Col. Arte & Comunicação.

PENNAC, Daniel (1993), *Como um romance (Os Direitos Inalienáveis do Leitor)*, Porto, Edições Asa.

TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil.

...COMPREENDER A INVESTIGAÇÃO EM ARTES [PINTURA]: *CONVERSATION PIECES* – VARIANTES DE BREVE [IN] VISIBILIDADE – PARTE II

Maria de Fátima Lambert

On ne décrit pas ce qu'on voit tous les jours; on ne juge pas à propos de mettre en relief des moeurs, des usages, des aspects que l'on connaît depuis l'enfance.[1]

Un détail est choquant, il faut l'éteindre, venir l'expliquer pour que tout soit à nouveau lisse. La fonction du détail est de nous appeler, de faire écart, de faire anomalie.[2]

Figura 1. Albuquerque Mendes | António Melo
António Olaio Carlos Correia | Daniela Krtsch
Dora Longo Bahia | Eduardo Berliner | Gabriela Machado

1 Albert Babeau, *Les Voyageurs en France, depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution*. In https://archive.org/details/lesvoyageursenfr00babe (Consulta em julho 2016)

2 Daniel Arasse, « Histoires de peintures de Daniel Arasse : Le rien est l'objet du désir » (Registo audio) In https://www.franceculture.fr/peinture/histoires-de-peintures-le-rien-est-lobjet-du-desir (Consultado em Janeiro 2017)

A proximidade e a familiaridade podem distrair-nos, impedindo que se captem pormenores decisivos, pensar-se-á, seguindo as ideias de Albert Babeau. Talvez os conteúdos de uma pintura, tida como representativa, não tenham sobrevindo – inicialmente – do que estava disponível para ser visto no meio envolvente mais habitual. Ou talvez sim. Recue-se até à pintura de certas *Conversation pieces*, cenas fragmentárias apresentando situações ou episódios, patentes nos murais das casas de Pompeia: narravam situações, abrindo a ideia de registo quase anónimos indexados em tipologias e protagonismos estereotipados. Retrocedendo, ainda mais, relembrem-se as fisionomias de personagens – que acreditamos fossem emblemáticas - da sociedade ateniense ou etrusca, protagonistas privilegiando a dissemelhança, pois figuras de contemporaneidade gregária, por referência e em contexto. Por outro lado, sim, poder-se-á (talvez) detetar, contrariando a epígrafe de Albert Babeau, interesse manifesto pelos artistas, em registar aspetos que, perante a sua sensibilidade e ideia, se evidenciavam, destacando-os do meio, selecionados entre tudo o que fosse "conhecido" e familiar desde a infância. A intencionalidade, na convocação de tais motivos, provinda de ambientes de proximidade – e não somente, nem necessariamente, no caso de *Conversation Pieces*, impregnava-se de motivações díspares e quase antagónicas, senão oposicionais à funcionalidade e significado literal de elementos volvidos iconográficos [iconografados]. Os pormenores salientes dentre aquilo que circundasse o artista, adquiriam uma carga agravada pela sua subjetividade, circunscrita num tempo histórico e que, com frequência, se transportava e projetava na encenação de episódios e relatos de tempos (e modos) anteriores. Em termos de subjetivação intencionalizada, a pintura serviu-se de distopias, de ambiguidades semânticas, ativando conivências entre pragmáticas escadeadas e, através de uma sintaxe, que atingisse os mais camuflados propósitos.

As evidências autorais dos pintores não forçosamente se limitavam à dosagem de conhecimentos imediatos, ou disponíveis, antes residiam em camadas de acessibilidade condicionada que, a *posteriori*, poderiam ser decifradas por estudiosos. Quando, assinale-se, os primeiros a exercerem "direitos e deveres" de pesquisa, foram precisamente os próprios pintores: quer mediante uma metodologia histórica, quer uma metodologia descritiva, quer uma metodologia quasi-experimental ou experimental. Preferindo uma, outra ou congregando, solicitando uma *ars combinatória* das quatro. Ou seja, puderam:

· enveredar por pesquisas de valência retrospetiva, efetivada ou mitologizada mas "cronologicamente anterior, eivada de passado";
· privilegiar pesquisas para implementar narrativas, de cariz descritivo [viso-verbico];
· enunciar premissas identificadoras individuadas e/ou gregárias;
· encenar situações, coreografando eventos imaginados, acontecimentos fantasmáticos.

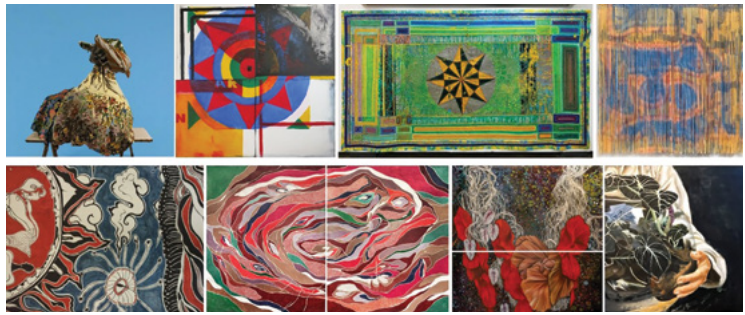


Figura 2. Daniel Melim | Emmanuel Nassar
Delson Uchoa | Jarbas Lopes | Francisca Carvalho
Mariana Palma | Marcia de Moraes | Helen Faganello

Os elementos/conteúdos decorrem da substância e ato capaz de promulgar ideias em pintura. Finalmente, tais diretrizes comprometiam-se numa *praxis* congregando as distintas abordagens metodológicas, atrás indicadas. O recurso a práticas metodológicas diferenciadas, por afinidade ao aplicável nas ciências sociais e humanas, reúne-se – numa certa proporção – nos processos de conceção, criação e consecução de pintura, expressando preocupações e exigências que passam, em algumas circunstâncias, por invisíveis ao olhar crítico da maioria dos espetadores. Aqui, e para este desenvolvimento argumentativo, focam-se percetos pictóricos que manifestam conteúdos representacionais – indexáveis a diferentes níveis e tipologias, como adiante se mostra. Pois, pela contemporaneidade e na atualidade transitam obras de pintura que repercutem a subversão de cronologias e academismos, ainda que usando fraseologias detetáveis e familiares à história da Arte Europeia Ocidental: o figurativo – corpo, paisagem ou "coisa". Todavia, houve que transcender o gosto pela "naturalidade da representação" que, ao tempo de Joshua Reynolds, gerava monotonia, sendo mesmo considerada enfadonha e desarticulada (Alpers, 1999, 24). Houve que incentivar, estimular a perceção das coisas pintadas,

adicionando-lhes uma convicção ingeniosa. Tais "aditivos artísticos derivavam quer da técnica exímia e convincente, capacitada em expressar o imaginado, o ficcional como fatual. Também, estipular um vocabulário visual aberto, articulando a imaginação e o imaginário em devir coletivo, quer numa receção global da composição, quer nos seus pormenores mínimos.

Os casos emblemáticos, na pintura atual, devem ser considerados sob auspícios do detalhe (parafraseando Daniel Arasse) no respeitante ao panorama artístico português. Esses casos expõem heranças carregadas, surpreendem pelas remitologizações iconográficas, perspetivando inesperadas confirmações e/ou subtis disrupções - mais ou menos imediatas, mais ou menos persistentes.

Uma das manifestações possíveis da individualidade na cultura e arte era (e continua a ser) a viabilidade credível – quanto a sua receção percetiva e estética – manifesta na representação pictural.

Na sequência de questionamentos enunciados na primeira parte da pesquisa que se empreendeu, compete, agora, abordar-se [apresentar] de forma sistemática e detalhista, ainda que sucinta, trabalhos específicos de autores então evocados - convocados através de imagens que demonstrem, tornem visíveis os tópicos mais elucidativos destes quase dilemas. Para além dos pintores, pensados quando da elaboração do texto anterior, evocam-se imagens de:

Albuquerque Mendes [*Invitation (da Série Pau Brasil)*, 2015, acrílico s/ tela e colagem, 30 x 25 cm],

Luís Silveirinha [*Sem Título*. 2010, guache s/ papel, 103x140cm. http://luissilveirinha.blogspot.com/2012/04/luis-silveirinha-stitulo-guache-spapel_22.html],

Luísa Jacinto [*Fall.* 2014. Óleo s/tela. 80x100cm.http://www.galeriasilvestre.com/controllerartista-eng.php?a=luisa-jacinto#gallery-10],

Manuel Casimiro [*O cão de Goya*. 2008. acrílico s/fotografiahttps://www.artecapital.net/exposicao-595-manuel-casimiro-manuel-casimiro-da-historia-das-imagens],

Emmanuel Nassar [*Grafic*, 2017. Acrílica sobre tela. 130 x 130 cm. http://www.galeriamillan.com.br/artistas/emmanuel-nassar/obras?view=slider#6],

Carlos Amaral [*Sem título*, 2016. Óleo sobre tela. 100 x 100 cm. https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/amaral-carlos1/],

Gabriel Lima [*Untitled*, 2018. http://www.nunocenteno.com/artists/gabriel-lima/],

João Dixo [Sem título. Sem data. [https://www.facebook.com/2000192786921004/photos/a.2000192850254331/2496754287264849],

Ana Romãozinho [*Sem título VI, Série Árvores*, 2016, Acrílico s/ papel, 56x76 cm. http://www.modulo.com.pt/pt/artistas/ana-mata/trabalhos&detail=6],

António Melo [*Sem título*, 2009, óleo s/ tela, 200 x 120 cm],

Alexandre Conefrey [*Sem título*, 2003, pergaminho, têmpera e folha de ouro, 20,5 x 25,5 cm. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/stitulo-156916/],

António Olaio [*Auto-retrato*, 2007. http://antonioolaio.com/#/],

Ana Jacinto Nunes, [*JANUS*, 2018. óleo s/ tela,136 x 99 cm. https://www.cisterna.pt/pt/artistas/ana-jacinto-nunes_1],

Ana Jotta [Série: *Ana Maria*. 2013. https://www.cisterna.pt/pt/artistas/ana-jacinto-nunes_1],

Adriana Molder [*The Evil Poet*, 2011. https://fotos.web.sapo.io/i/oea1132f5/14569220_4WU2i.jpeg],

André Silva [*S/ Título*, 2016-2018. Grafite, acrílico e óleo s/ tela colado em painel choupo 30 x 34,4 cm. https://www.andresilvastudio.com/trabalho/75],

Arlindo Silva [*O profeta*, 2012. Óleo s/tela. 73 x 109 cm. https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/arlindo/],

Baltazar Torres [*Materia negra (serie)* 2017. Esmalte s/ tela e madeira, 23 x 41 cm. https://puxagallery.com/en/artists/baltazar-torres/#jp-carousel-4317],

Carlos Carreiro [*Visita ao vale do Peixe Elefante*, s/data, acrilico sobre tela, 51 x 83 cm. https://www.galeriaorastro.com/portfolio/carlos-carreiro/],

Benedita Kendall, *Todos somos incompletos*. (detalhe) 2020. [https://www.facebook.com/photo?fbid=10222170862807950&set=a.4540433196301],

Cruz Filipe [*Ordre des visibilités*,1988, Tinta acrílica s/ tela fotossensibilizada, 56 x43 cm. https://gulbenkian.pt/museu/artist/ricardo-da-cruz-filipe],

Daniel Melim [*Sem título*, 108 x 116 cm, 2010. https://www.danielvm.com/tinta-acriacutelica-sob-membrana-2010-15.html#],

Eduardo Batarda [*She takes chances...ce soir, 7 heure*s, 1973. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/she-takes-chances-ce-soir-7-heures-147516],

Daniela Krtsch, [*Calíope – Acto II*, 2016, óleo s/ tela, 50 x 40 cm].

Dario Alves [https://www.saomamede.com/mobile/artista.php?id_artista=145],

Dora Longo Bahia [*Pobre pintura (Trinidad*), 2003, Acrílica sobre papelão, 22x 28,5 cm],

Eduardo Berliner [*ACOSTAMENTO*, 2009. Óleo s/ tela, 320 X 240 CM],

Filipe Rocha da Silva [*Idílica ou Giorgione*, 2005, acrílico reflector sobre vidro temperado de 4 mm e madeira pintados, 125 x 143 cm. http://www.filiperochadasilva.com/canvas-wood-00-present.html,

Jarbas Lopes [*Faixas 1*, 2015, Tinta sobre plástico, 140 x 140 cm. https://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/jarba-lopes/],

Joana Rego. [*Sem título*, 2020. https://www.facebook.com/126506284043365/photos/pcb.3304493332911295/3304484116245550/?type=3&theater],

Fabrizio Matos [*Vesúvio*, 2006, acrílico sobre tela, 110 x 130 cm. http://mcoartecontemporanea.com/fabrizio_matos.html],

Francisca Carvalho [2018, *Hasta*. https://www.novadeli.embaixadaportugal.mne.pt/pt/a-embaixada/noticias/%E2%80%9Chasta%E2%80%9D-exposi%C3%A7%C3%A3o-de-francisca-carvalho],

Gabriela Machado [*Histórias que eu quero contar* – óleo sobre linho – 30 x 30 cm – 2013, http://www.gabrielamachado.com.br/web/categoria/obras/pinturas/historias/page/10/],

Gonçalo Pena [*A Cabana de Vitrúvi*o, 2009, Óleo s/ tela, 30 x 40 cm. http://www.projectomap.com/artistas/goncalo-pena/],

Ilda David [*S/título*, 1989. Óleo sobre tela, 120 x 120 cm. http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80.html#.X21BvGhKjIU],

Inez Wijnhorst, *Me and my shadow are one.* 2013. https://inez-wijnhorst.squarespace.com/#/me-and-my-shadow-are-one-2013/]

João Francisco [*Sem título (cabeças a admirar uma pintura abstracta – Manta de Retalhos*, 2012, óleo sobre tela, 120x160cm. https://111.pt/Artistas/joao-francisco/],

João Gabriel [http://www.jimon.com/artists/joao-gabriel/],

Jorge Abade, [http://www.galeriasete.com/category/jorge-abade/],

João Queiroz [http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/joao_queiroz],

Jorge Martins [*A Cena da Contemplação*. 1993. https://www.wikiart.org/pt/jorge-martins-pintor/cena-de-contempla-o-1993],

Jorge Pinheiro [*Bispo (vermelho)*, 1981, Óleo sobre tela, 140x140 cm. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/bispo-vermelho-139270/],

José Almeida Pereira [*O Castigo de Sísifo II (segundo Tiziano)*, 2017, Óleo s/ tela, 160 x 140 cm. http://pinturas-imagens-pinturas-jap.blogspot.pt/],

Marcia de Moraes [*O [Obsessivo*, 2012. Graphite-and-color-pencil-on-paper. 125-x-200-cm-Diptych. https://zupi.pixelshow.co/exposicao-corpo-duplo/],

Mariana Palma [*Sem título*, 2020. Óleo e acrílica sobre tela. 225 x 230 cm. https://www.casatriangulo.com/artista/14/mariana-palma/trabalhos],

Marcia Belloti [*Sem Título IV. #04*, 2018, guache e sobre papel fotográfico, 30x 21 cm. https://zet.gallery/obra/04-17906],

Julião Sarmento [*O Peso de um Gesto*, 1990. https://fotos.web.sapo.io/i/od909aacd/12290736_3w3cI.jpeg],

Manuel Amorim [*Heart(s) Rubis*, 2000, technique mixte sur toile, 1,50 x 1,50 m. http://www.artaujourdhui.info/e14975-amorim-heart-s.html],

Manuel Botelho [*Untitled*. 2006 óleo s/ tela, 195 x 130 cm. https://miguelnabinho.com/manuel-botelho],

Mariana Gomes [*Sem título*, 2012m, óleo s/ tela, 60 cm diâmetro. https://www.galeriasete.com/mariana-gomes-sem-titulo-34/].

Martinho Costa [http://martinho-costa.blogspot.pt/p/blog-page.htm],

Michael Biberstein, [*Sem Título*. 1997. Acrílico s/ linho. 170x160cm. https://www.galerierudolfinum.cz/en/exhibitions/past--exhibitions/michael-biberstein-ticha/]

Miguel Branco [*Untitled (Pelicans)*, 2016. https://jeannebucherjaeger.com/exhibition/spectres/],

Nikias Skapinakis [*O quarto de Amadeo em Manhufe*, 2004, óleo s/ tela, 100x 73cm. http://fasvs.pt/exposicoes/image/225],

Nuno Gil [*S/título*. 2017. Técnica mista s/ tela, 76 x 56 cm. http://www.modulo.com.pt/pt/artistas/nuno-gil/trabalhos&detail=12],

Pedro Casqueiro [*Sem titulo*. 1984. http://cvc.instituto-camoes.pt/biografias/pedro-casqueiro-dp1.html#.X200kGhKjIU],

Pedro Proença [*S/ título*. S/ data. https://www.snpcultura.org/tvb_uma_imagem_para_cada_vers%C3%ADculo.html],

Regina Parra [*Por que tremes, mulher?*, 2016, Óleo e cera s/ papel, 33 x 46 cm. http://www.galeriamillan.com.br/artistas/regina-parra/obras?view=slider#10],

Ricardo Leite [*Sandra com chapéu falso*› 2018, óleo s/ madeira, 29,7x42cm. https://www.ricardo-leite.com/pinturas1/sandra-com-chapu-falso],

Rita Carreiro. [*Sem título*, 2011. http://ritacarreiro.com/pt/portfolio/2010-2017/]

Rosa Carvalho [S/título. Óleo sobre tela, 1994. http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/Do-Sublime],

Rui Algarvio [*Sem título*, 2009/2010, óleo s/ tela, 150x195 cm. http://galeriamonumental.com/ruialgarvio2.html],

Hugo Canoilas [*Love the sunset and dawn because there's nothing more useless than that*, 2015 - 2018. Tinta s/ linho. 300 x 450 cm. https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/hugo/],

Ruth Rosengarten [*S/título*. Óleo s/ tela, 1994. http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/Do-Sublime],

Sobral Centeno [*Sem título*, 2004, acrílico s/ tela, 40x60 cm. https://www.saomamede.com/artista.php?ver=obr&id_artista=140],

Sofia Torres [Where's my Stuff, 2017, Acrílico s/ tela, 200x120cm. https://www.sofia-torres.com/uncanny], https://www.sofia-torres.com/uncanny],

Suzanne Themlitz, [*Da série Paisagem migratória*, 2009, técnica mista, 200 x 160 cm. http://mcoartecontemporanea.com/susanne_themlitz.html],

Tatiana Blass [*Teatro #3*. 2014, óleo s/tela 80x100 cm. http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/_-de-costas--teatro]

Tiago Baptista [*Untitled*, 2013, Oil on canvas, 80 x 60 cm. http://www.3m1arte.com/3mais1/index.php?p=2&artinfo=2&works&offset=1].[3]

Figura 3. Gonçalo Pena | Regina Parra | Ana Mata
Carlos Carreiro | Michael Biberstein | Rosa Carvalho
Sofia Torres | Ruth Rosengarten | Nuno Gil

A lista de autores não se esgotará aqui, nunca poderia ser exaustiva, uma vez que se cumpre, agora e apenas, a segunda etapa desta investigação, cruzando ideias e obras, através de suas imagens.

3 O texto acompanha-se de um pequeno dossiê com imagens de cada um dos artistas mencionados, permitindo aferição às ideias desenvolvidas. Futuramente, cada um destes artistas, será objeto de um breve estudo individual.

Posteriormente, abordar-se-ão pintores:

· que se plasmam numa abordagem conceptual, eivada por razões geométricos abstratas,

· a que se seguem aqueles que inscrevem nas suas composições escritas de distinta natureza,

· ...entre outras derivas picturais que compõem o panorama contemporâneo e atual.

A opção, por identificar artistas sobretudo portugueses, entrecortados/pautados por referências a outros brasileiros, deve-se a motivos óbvios, surgindo a pertinência no contraponto e/ou cumplicidade a nomes igualmente relevantes no cenário da pintura no Brasil, cujas obras apresentam afinidades ao enfoque privilegiado nesta fase da investigação, de acordo com os aspetos a enunciar mais pormenorizadamente.

> Na medida em que a pintura responde às intenções do artista, duma tela pintada, deve-lhe não apenas ser o que é, mas mesmo ser, e precisamente porque ele lhe deve diretamente a sua existência, o seu Autor é integralmente responsável ao facto de que ela seja tudo o que é.[4]

Os artistas identificados, numa primeira indexação (mantendo-se aberta, obviamente) partilham, em termos de denominador comum, a adesão estética que os situa numa tipologia de pintura presentificadora [e potencializadora] de conteúdos semânticos que se percebem carregados de forte teor polissémico. A nível iconográfico identificam-se motivos e situações protagonizadas – na maioria dos casos - por figurações efetivadas, transpostas e efabuladas. Por outro lado, em todos os casos coincide uma exigência quanto aos termos conceituais e consequentes metodologias de trabalhos, que são exatamente significativas, pois determinadas pelas incessantes pesquisas, efetuadas em predisposição e morosidade rigorosas.

Ao iniciar a investigação, fixei-a, a partir da constatação de tópicos previamente isolados, definidos, ao analisar, compreender, pensar, interpretar e [des]validar a pintura a partir de "si mesma". À prática investigativa "convencional" subjaz ao exercício da pintura em si, perspetivada de acordo com as especificidades disciplinares de investigadores procedendo de áreas científicas "distantes" de sua conceção ou *praxis* mais intrínsecas. A situação vivida, até há

4 Étienne Gilson, *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin, 1973, p.48

pouco tempo atrás, traduzia-se na dificuldade e mesmo a negação em admitir pesquisas conceptuais e poéticas na *praxis* artística e, por outro lado, a resistência em admitir uma investigação nestes domínios, em moldes teóricos, por teóricos e críticos de arte, desde a estética à sociologia e não somente numa perspetiva histórica. Considerando - e relembrando, em âmbitos relevando:

· quer do desenvolvimento de projetos de investigação credenciados;

· quer da arbitragem de comunicações e artigos;

· quer da inscrição em plataformas científicas;

· quer da elaboração de pesquisas de prossecução académico (obtenção de grau);

· quer da escrita fundamentada, suscetível de validação hermenêutica;

· quer da apresentação, interpretação e valorização de obras. [A título de exemplo: as conferências em contexto expográfico, viagens exploratórias para interpretação e aprofundamento de aspetos específicos de obras e autores *in loco*, etc.]

Em articulação a reflexões tratadas no contexto da educação estética – acerca da conceção dos paradigmas e da configuração do *gosto*, acerca dos discursos e escritas adjacentes aos territórios da estética/filosófica, entre outras matérias ponderadas em contextos complementares – deu-se continuidade, ponderando o aprofundamento de tópicos específicos. Assim, destacava-se a convicção de que é incontornável, impossível, produzir tais conhecimentos sem exigir condições, direcionamentos e atuações, que implicam, obrigam:

· a existência incontornável de pesquisas objetivadas e rigorosas;

· o reconhecimento e legitimidade científico da investigação em arte e ciências da arte;

· a(s) visibilidade(s) formalizada(s) perante a tríade o "autor", a "academia" e o "público".

Figura 4. João Francisco | João Gabriel
Hugo Canoilas |Nikias Skapinakis | Arlindo Silva
Carlos Amaral | Marcia Belloti | Cruz Filipe

O autor/artista localiza-se entre a academia e o público, ainda que mediado por interlocutores e agentes profissionais no circuito, e sendo capaz de transcender fidelizações e diretrizes. E o mesmo ocorre entre os outros dois fatores desta equação. Pormenorizando: em termos do que se convencionou designar por #investigação científica# ainda persiste, na convicção de alguns investigadores/académicos - de áreas científicas que durante muito tempo foram quase as "únicas detentoras" dessa prática – um certo ir-reconhecimento quanto às atividades análogas, desenvolvidas no âmbito das poéticas e/ou fundamentações da *praxis* artística, tanto quando acerca da sua "pós-produção/presentificação". A terminologia *Ciência da(s) Arte(s)* viveu episódios que oscilaram entre a idolatria, a negação, o apego e a rejeição liminar. A incongruência existe no termo, se atendermos a definições de Arte e de Ciência que se posicionam como irredutíveis, quer a nível metodológico, quer a nível de produções e atividades. Assim, não interessa neste contexto extrapolar reflexões sobre essa dualidade, pensando que às Artes estão implícitas teorizações sobre a génese e concetualização, quer prévias, quer posteriores às obras que se disponibilizam para apropriação por parte dos seus fruidores/recetores. Ou seja, optou-se pela abordagem de questões pontuais e por certo, relevantes.

Lembre-se, ainda, quanto é pertinente ultrapassar, em termos "administrativos", uma certa obsoleta postura "cega", a título de exemplo, detetável quanto à não inclusão (ainda) de itens relacionados à criação e conceção artística e à produção cultural em alguns formulários de centros de investigação, bases e plataformas científicas, repositórios...

Trata-se, pois, de um estudo que avança desde há anos e a partir do qual se isolaram e se sistematizam dados, convergindo e contribuindo para a presente causa investigativa – *Bases conceptuais da pintura...*

Ato 2

Figura 5. João Queiroz | Jorge Abade
José Almeida Pereira | Luís Troufa | Luís Silveirinha
Luísa Jacinto | Manuel Casimiro| Martinho Costa

Em meados de junho de 2015, Éric de Chassey realizou no Collège de France, uma conferência intitulada "La peinture, ou comment s'en débarrasser. Les peintres face à la fin de la peinture (1965-1975)5". O historiador de arte francês assinalou a necessidade da pintura se pensar em/por si mesma, avançando assim sobre as contenções, as restrições que esse quase dogma contemporâneo impôs por parte de alguns seguidores. No caso, desenvolveu as suas considerações incidindo numa década que entendeu exemplar quanto ao relato dinâmico de casos autorais específicos, justificando a sua movimentação no panorama historiográfico e crítico da pintura próxima-contemporânea.

Já não é caso de se desgastar mais a morte da pintura. O seu propósito plural e metamórfico tem sido cumprido por pessoas de gerações que precisaram e souberam fazê-lo. Agora, o pensamento crítico, as razões e a intencionalidades da criação pictural são

5 Disponível in http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/guestlecturer-2015-06-25-16h00.htm (consulta em Janeiro 2017)

livres para se desenvolverem, em paridade às demais expressões/produções artísticas, subsumidas a princípios conceituais e estéticos consentâneos, heterogéneos por relação aos interesses e rigor exigidos pelos presentes.

> O meu pacto de pintura com os dois companheiros de Orpheu era de enunciado simples: irmos à antiguidade para o encontro da modernidade actual.[6]

> ...pois pola môr parte a operação da pintura consiste em renovar aos homens e idade presente aqueloutros homens e idades que já passarão, e tudo para doutrina e exemplo nosso.[7]

Relembre-se que a pintura, na história ocidental, se inventou quase sempre sobre si mesma, impulsionada pelos ventos a favor, ora contrariando as marés mais adversas. Nalguns momentos, para corresponder a argumentações radicais, pareceria que a pintura se recolhia em modo de paragem, experimentando uma quietude que transpunha a condição da sua materialidade. A paragem da pintura é uma suposição absurda, somente credível para quem ambicione abarcar o mundo, impondo uma previsão megalómana e fantasista.

Fê-lo quer na sua iconografia substantiva, quer na compilação da escrita dos pintores. Este *corpus* teórico-prático compila estudos incontornáveis que suscitam e continuarão a provocar leituras independentes e desapaixonadas. As tipologias de discursos escritos demonstram a diversidade de conhecimentos, objetivos e concretizações que os artistas-pessoas-autores sempre assumiram, acordados aos seus próprios desígnios. Assim, isolam-se textos diarísticos com evocações axiológicas de natureza vária (como a fazer, como a pensar, como a dar a ver, como a reconhecer, como a dar a conhecer, como propiciar a sua fruição, como impulsionar a sua compreensão, ...) Por outro lado, considerem-se livros de volume muito significativo, com propósitos aforísticos, pedagógicos, educacionais, estéticos, historiográficos, poéticos, filosóficos, ideológicos, sociológicos, éticos...todas elas instituindo-se enquanto leituras fundamentais em prol da estruturação de um pensamento-conhecimento rigoroso e multidisciplinar. Os endereçamentos que subjazem a esta escrita de artista-pintor contex-

6 Almada Negreiros - *Orpheu 1915-1965*, p.20

7 Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, pp.64-65

tualizam-se nos auspícios e constrições dos seus tempos cronologizados, contribuindo para uma visão dirigida que se autonomiza das elaborações teóricas enxutas empreendidas por investigadores e especialistas fundais. Todos estes contributos, atendendo e salvaguardando as suas tipologias caracterológicas, sustentam uma constituição, um corpo de conhecimentos inequívoco e único.

Dos manifestos vanguardistas (há vanguardas em tempos diferentes, como se sabe...não são exclusivas dos inícios do séc. XX), redescobrem-se os diários de Pontormo, antecedidos pelos escritos visionários das iluministas e poetas como Hildegarda von Bingen, passando pelos Sonetos e pelas Cartas de Miguel Ângelo, os Cadernos (quasi secretos) de Leonardo, os escritos reunidos de Albrecht Dürer - para citar diretamente apenas alguns – sublinhe-se como, ainda hoje, muitos são os Tratados de leitura imprescindível para os estudiosos e especialistas. Basta evocar nas Estéticas do Renascimento os nomes de Leon-Battista Alberti, Luca Paccioli e muito significativamente, o português Francisco de Holanda. As veredas herméticas e esoteristas instigam os leitores e artistas mais enredados no âmago polissémico da pintura, outorgando-lhe adventos que frutificam e perduram.

Cientes do "estado da arte", atualizados quanto aos estudos seus contemporâneos, os artistas/pintores foca(ra)m-se, regista(ra)m e pontualiza(ra)m princípios, tópicos e problemáticas, no maior exercício de lucidez. Consolidando um pensamento reflexivo e crítico, concatenado através de aportações singulares. As pesquisas, investigações e escritas de autores, como os antes enumerados, reconhecem-se na qualidade de indutores que contribuíram para sólida assunção de conhecimentos, reconhecidos como imprescindíveis, únicos, reputados e fidedignos - entre pares - merecendo a anuência da comunidade científica.

Figura 6. Ilda David | Fabrizio Matos | Rui Algarvio
Alexandre Conefrey | Ricardo Leite | André Silva

Se estendermos o trajeto cronológico [medido] em sucessão e movimento, apercebe-se que, uma a uma, em cada década a partir de 1975 e até 2020, teremos 45 anos propiciadores de muitos dogmas, ambiguidades, (alguns equívocos) e paradoxos q.b. Se retrocedermos até aos finais de 1945, com o cessar da 2ª guerra-mundial, então são uns 70 anos bem preenchidos de heterogeneidade...e se retrocedermos até 1905...enfim, a situação complexifica-se mais e mais, chegando a uma situação *ab origine* que poderá ser simultaneamente a raiz para a compreensão e para a ambiguidade exponencial. No caso português, a autofagia nos 100+5 anos de *Orpheu*, podem acentuar as modificações ocorridas em Portugal, entre a ousadia e a timidez que se cruzam e intercalam até hoje. Todos estes fatos respondem à intempérie impulsiva da proclamação do fim da pintura. Todas as pinturas têm um fim...ou seja...têm um objetivo...; persistem pela sua integridade, pela reação que convocam nas sucessivas gerações, pelo confronto paradoxal, pela [não] *coincidentia-oppositorum*...

Todas as pinturas são de ação (action painting) e são campos de cor (*colour field*). Numa certa aceção, toda a pintura será pintura suscetível de se assumir expandida – que pode ser tudo ou tanto que não será nada de dizível. Estar-se-á perante uma aporia introspetiva do pictural (relembre-se a argumentação de Jacques Derrida) e/ou perante uma estética que se conforma com o inominável, parafraseando Samuel Beckett?

Os conteúdos iconográficos entrecruzam-se na superfície que é a pintura, erradicado já há bastante tempo com o quadro. Ou seja, confundir pintura com quadro - Cornelius Norbertus Gijs-

brechts em 1675 apresenta a pintura de um quadro visto por detrás. Leia-se, neste contexto, a obra emblemática de Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau : Métapeinture à l'aube des temps modernes,* publicada em 1993.

> La imagen individual, que a sí misma se basta, se percibe de manera distinta, y ahí reside su capacidad de sugestión sobre el observador. El efecto sugestivo no surge sólo porque el observador individual se enfrenta a un interlocutor individual en la imagen.[8]

E, sublinhe-se, pensando na ação conceptual de Gijsbrechts, que o reconhecimento da pintura dentro e como quadro era uma realização muito recente, pois que Hans Belting a situa entre o 1º quartel do séc. XVI e o último do séc. XVII (circa 1522 e 1675).

Tampouco se delimitam os territórios na e da pintura atual, nem quanto às suas categorias, géneros, tipologias, temas, nem a quaisquer outras recorrências e nomenclaturas.

Figura 7. Manuel Botelho | Ana Jotta
Gabriel Lima | Eduardo Batarda | Dario Alves | João Dixo
Jorge Martins | Adriana Molder

As divisões convencionais da pintura de cavalete, considerando os géneros, como assinala Antoine Schnapper9, são suficientemente claras e esquemáticas. A saber e seguindo este autor: a pintura histórica, o retrato, a pintura de género, a paisagem e a natureza morta. Por sua vez, a pintura história abarca quer a pintura reli-

8 Hans Belting, *Imagen y Culto*, p. 70.

9 Antoine SCHNAPPER, « PEINTURE – Les catégories », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 février 2018. URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-les-categories/

giosa, quer a que toma por temas acontecimentos históricos ou efabulados. Atendendo tal amplitude temática, iconográfica e axiológica, adstrita (inserta) à pintura histórica, emerge-se certa equivocidade, ao consignarem-se num mesmo género, conteúdos semânticos que circulam entre o real-fatual-efetivo, o sagrado e religioso e, ainda, a fantasia, o mito, o mitológico, a efabulação.

A distribuição da pintura por géneros conhece-se desde a Antiguidade, sabendo-se tal fato, através de Plínio que os refere na *História Natural* (livro XXXV). A título de exemplo, recorde-se que *paisagens* e *naturezas-mortas* se contemplam nos murais de Pompeia, contrariando quem pense que são invenção e privilégio posterior – reconhecidas em termos conceptuais, estéticos, socio-éticos e culturais. Todavia, na história da Arte Ocidental só tardiamente serão indexadas enquanto tal, reconhecidas conceptualmente como "autónomas".

Tendencialmente sabe-se, que o termo "género" se converteu numa tipologia de pintura que retratava cenas do quotidiano, que surgiu e notabilizou nos Países-Baixos e, cuja variante em Inglaterra, tomaria a designação de *Conversation Piece*. Significava conteúdos picturais "agradáveis" para serem contemplados, que proporcionavam uma fruição estética aprazível. As ambiguidades de um termo que rapidamente assumiu uma colocação retórica por excelência, derivando para um contexto que, epistemologicamente, era incongruente à sua aplicação categorial. Por outro lado, também quando se pretendem converter os géneros em categorias, o problema adensava-se, sendo menos consensual.

Olhar a iconografia na sua incomensurável vastidão, dificulta qualquer receita que se tome como solução reducionista: muito frequentemente, ao nível de lisibilidade temática verificam-se híbridos que são geridos com toda a coerência, classificando e valorizando [e, por certo, caracterizando] de modo inconfundível e singular os seus criadores, aqueles que pensaram a sua pintura, a procuraram com o rigor que a gera, precisamente.

O retrato, retrocedendo até à sua especificidade e funções, por exemplo, na pintura renascentista, nomeadamente no caso da obra de Leonardo da Vinci, verifica-se a preponderância atribuída no todo, à fisionomia — em termos de perceção visual deliberada — e particularmente à representação da boca e dos olhos. Os olhos constituem-se, segundo o autor, órgãos privilegiados, asseverando a sua importância imparável na cultura erudita da época e em devir (posteriormente).

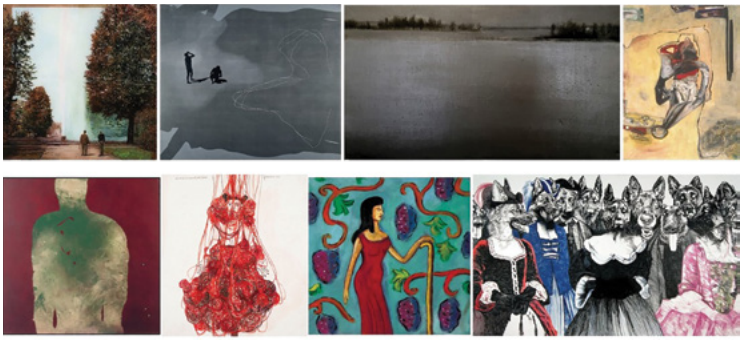


Figura 8. Gil Heitor-Cortesão | Julião Sarmento
Baltazar Torres | Pedro Casqueiro | Manuel Amorim
Fátima Mendonça | Pedro Proença | Isabelle Faria

No respeitante à pintura, e na teorização de Leonardo, verifica-se ser a forma primeira de arte, a arte por excelência, pois dirigida à receção (e emissão) do/mediante a *praxis* de olhar. Por sua vez, o olhar era creditado como o sentido por excelência, considerado como o supremo, coadjuvado pela audição. Entre o olho e o ouvido floresciam obras magnas. Ainda que, o elogio do olhar se exercesse com propriedade e fruição, atendendo à acuidade e ativação que os diletantes da pintura expandiram desde tempos da Renascença, glosando León-Battista Alberti e, aqui transcrevendo Leonardo: "El ojo, que llaman ventana del alma, es la vía principal por donde el centro de los sentidos o común sentido (commune senso) puede contemplar más ampliamente las infinitas y magníficas obras de la naturaleza; la oreja es el segundo sentido, el cual se ennoblece escuchando el relato de las cosas que el ojo ha visto." [10]

Esse olhar, que foi a chave da modernidade em Almada Negreiros, relembre-se. O olhar que autoriza a comunicação, deixando os interlocutores na sua reserva e intimidade oclusa. A primazia do sentido da vista — *primado do ver* — sobre os outros corresponde à relevância que Almada Negreiros igualmente lhe atribuiu, que adiante se aborda. O que explica o domínio da visualidade na obra escrita e de ficção, daí a picturalização da escrita, e certamente a primazia da pintura, entendida na relação de complementaridade às outras artes. Almada encontrou nas estéticas do Renascimento, a fundamentação da sua fé, mas teve de procurar mais atrás, nas origens do pensamento filosófico na primordialidade da filosofia grega como fundamento primeiro e último.

10 Leonardo da Vinci, *Aforismos*, p.64

Entre a produção dos autores escolhidos, observam-se pinturas de autorretrato, de retrato individual e de grupo, atendendo a que se trata de figurações nominadas, outras que assumem critérios retóricos e arquetípicos.

No século XVI, o retrato individual apresenta-se como fonte e tema, fundamentais da pintura, liberto das referências, quase exclusivas e obrigatórias, até então, da figuração religiosa. Através da consciência de individuação pelo corpo, chegou-se à individuação pelo rosto, em que se inscreveu primordialmente o olhar, como a parte do corpo humano mais individualizada, a da suprema e irrefutável singularidade. O corpo, que é representado na pintura, expande-se (mediante a perceção estética) para além dos significados e reconhecimentos literais, servindo objetivos ficcionais que extrapolam o ímpeto descritivo. Ou seja, transcende-se o impacto que emanava da descrição, caraterística intrínseca no caso, por exemplo, da pintura holandesa do séc. XVII, como assinalou Svetlana Alpers. Percorrer com sinais coloridos, os matizes da paisagem, assim como descrever o corpo em suas parcelas e opacidade traduziam-se, mediante leituras visuais ativadas, numa cinematização em que tempo e espaço se assimilam, garantindo outras apropriações por parte do recetor/espetador. Antes de ser figura descrita num fundo de paisagem ou dela se ausentando, existe o corpo que nela reside em termos de picturalidade.

Descrever e explorar, tudo o que possa estar contido no ínfimo, alimenta e concretiza a ideia que a pintura vai fixar, dirigindo os contempladores a perscrutar suas implicações visivas, comprovando a convicção de Daniel Arasse quanto a ver-se tanto, refletida no célebre título provocatório *não se vê nada [on n'y voit rien]...*

Em 1543, na obra *De Corpus humani fabrica*, Vesálio determinava a distinção implícita entre o homem e o seu corpo. O homem passou a ser fonte de um dualismo que encarou o corpo isoladamente, numa espécie de indiferença a que o homem emprestava o seu rosto. Até aí, estavam proibidas, como se sabe, as dissecações, pois eram entendidas como uma profanação do corpo, o que impossibilitava a sua posterior ressurreição. Leonardo da Vinci, como Vesálio[11], concebia a diferenciação acima referida entre o homem e o corpo, e não duvidou empreender o estudo deste

11 "O homem de Vesálio anuncia o nascimento de um conceito moderno, o de corpo, mas permanece na dependência da concepção anterior do homem como microcosmos." David le Breton, *Anthropologie du Corps et Modernité*, p.50

a partir dos corpos dissecados, em segredo. O estudo anatomofisiológico demonstrou ser imprescindível, pois facultava o conhecimento direto dos elementos anatómicos, servindo de modelo, para a representação do corpo humano no desenho e na pintura, de acordo com uma mais rigorosa e respetiva proporcionalidade.

Projetam-se na imagem do "corpo alheio" [do outro, dos outros] características e detalhes consignados, que transfigurem tal ou tal figura, associados e que correspondam à (efetivamente outra) imagem visual/mental (interna) pré-concebida.

As fantasmasias iconográficas oscilam entre as densidades compulsivas identitárias e os protagonismos dramatúrgicos quase literais, assim como a revisitação de personagens históricas (fatuais) e mítico-simbólicas.

As cenas combinam personagens e protagonistas, que se reúnem em tempos acrónicos, sendo indivíduos polícronos, citando o termo assegurado por Edward T. Hall em *A Dimensão Oculta*.

Existe uma aceção de "representação" que coincide entre o que se representa e o que é representado, quase numa *Einfühlung* em plano de mesmidade, adensada pela convicção de alteridade. Outra é, portanto, a imagem que o próprio tem de si mesmo. Assim, surgem as imagens (compulsivas ou não) dos autorretratos quando se consideram em conformidade (ou não) relativamente aos meros retratos tirados ou realizados por outrem. Quer se trate de fotografias, ou de pintura — o (auto) retrato deixa transparecer a convicção interna do corpo próprio. Reflete os elementos que inconscientemente "o próprio" mais intensamente elabora com a autenticidade (ou fantasia) de si mesmo, para si, e não necessariamente para quem o veja ou contemple.

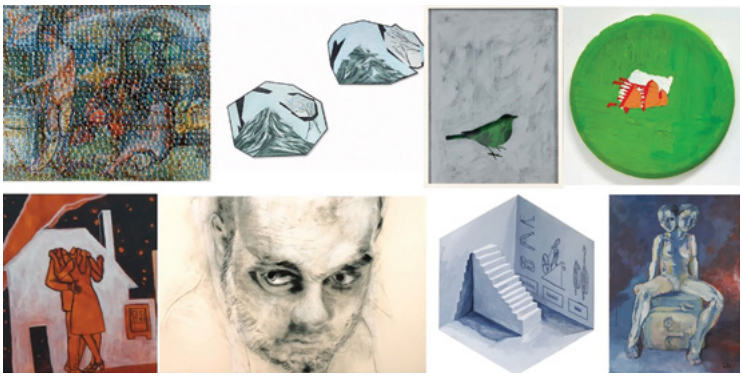


Figura 9. Filipe Rocha da Silva | Rita Carreiro | Joana Rego
Mariana Gomes | Benedita Kendall | Pedro Cabrita Reis
Inez Wijnhorst | Ana Jacinto Nunes

O ver externo e o ver interno, e aquela espécie de zona virtual, em que esse ver é atirado para a pintura e o desenho de si mesmo. Parece que a acuidade visual — articulando a visão interior e exterior do autor — sabia discernir, isolar e recombinar externamente os elementos que o distinguiam para os outros, mas para si mesmo relativamente aos outros, enquanto corpo singular e único.

As relacionalidades intersubjetivas viram-se para si mesmo(a), tanto quanto através de si encaram figuras reais ou imaginadas – num idêntico plano de convicção interna, proporcionando evocações legíveis em termos visuais, do que seja determinado pela excelência (e potência) das imagens mentais concebidas por cada e respetivo artista.

Mas, daquilo que seja a pele da pintura, a sua superfície – porosidade, espessura e profundidade – há que retroceder e ponderar quais os fundamentos conceptuais, quais as decisões processuais, portanto quais os escopos a cumprir. Sublinhem-se a transversal precisão, a exigência em pesquisar, quer em termos documentais, bibliográficos, iconográficos, videográficos, o que careça ser alcançado, para uma elaboração que sucede e se percebe quase infindável, na maioria dos casos. Para refletir sobre a pintura, a aproximação às obras e seus autores, é um desígnio irremediável, pois os paradigmas singulares não se excluem [mutuamente] e a permeabilidade conceptual [que se quer lúcida e sensível] deve presidir a direcionamentos e processos empreendidos.

Considerando a universalidade da pintura, por exemplo, Leonardo conferiu-lhe afinidade científica, na medida em que "Una Ciencia es tanto más útil cuanto más universalmente pueden comprenderse sus produciones;(...)", donde ser exigido à pintura, como fim, o ser comunicável "a todas las generaciones del universo, porque depende de la facultad visual, y las impresiones de la visión pasan ao cerebro sin utilizar el oído."[12] Também, porque a ciência da pintura cumpria as obrigações da invenção e da medida: "invención de la materia que debe representar, y medida en las figuras para que no aparezcan desproporcionadas; pero que él [pintor] no se viste de aquellas tres ciencias (aritmética, geometría, perspectiva), antes bien son las otras ciencias la que se visten de la pintura..."[13]

12 Leonardo da Vinci, Aforismos, 319 e 320, pp.62-63.

13 Idem, ibidem, 361, p.77

Figura 10. Sobral Centeno | Paulo Brighenti
Pedro Calapez | Tatiana Blass | Jorge Pinheiro
Tiago Baptista | Suzanne Themlitz| Miguel Branco

No século V a.C., *mimésis* adquiriu uma aceção filosófica, com a consignação de reproduzir o mundo externo.[14] Sócrates desenvolveu uma outra noção de *mimésis,* que significava copiar a aparência das coisas, sendo decorrente das reflexões acerca da pintura e da escultura: formulou então a teoria da imitação, tomando-a como função básica das artes plásticas. Platão, no livro X da *República* elaborou a sua conceção de arte como imitação da realidade de forma bastante extrema, pensou-a como cópia passiva e fidedigna da realidade como mundo exterior, consequência da pintura ilusionista que lhe foi contemporânea – e que criticava fortemente –, próxima ao sentido privilegiado no *naturalismo*, adotado no século XIX. A imitação não era caminho apropriado para a verdade, pelo que a arte não devia imitar a realidade.

No panorama da parca teorização estética portuguesa, saliente-se a obra de Francisco de Holanda que em *Da Pintura Antiga*, ao versar os "preceitos" da pintura antiga — retomado o cânone dos gregos — considera que o pintor deve pressupor a "idea na pintura [que] é uma imagem que ha que ver o entendimento do pintor com olhos interiores em gradissimo silencio e segredo, a qual ha de imaginar e escolher a mais rara e eicelente que sua imaginação e prudencia poder alcançar, como um exemplo sonhado, ou visto em o ceo ou em outra parte, o qual ha de seguir e querer depois arremedar, e mostrar fóra com a obra de suas mãos propriamente,

14 Em Platão, como em Demérito, encontra-se a aplicação da palavra para denotar a imitação da natureza, embora correspondendo a acepções diferentes, num e outro autor. Democrito entendia por *mimésis* a imitação de como funcionava a natureza. Com Platão e Aristóteles teve, respectivamente, duas variações de sentido diferentes, embora concordando genericamente com a teoria de Sócrates.

como o concebeo e vio dentro em seu entendimento."[15] Esta ideia de Holanda, corresponde a uma via paralela, que se desenvolveu no Renascimento, relativamente à teoria da pintura, que procurava cumprir o postulado da mais próxima imitação da realidade, pela superação. Holanda situou-se, nessa outra via que, à semelhança da Antiguidade grega, estipulou o conceito de "superação da natureza", "alcanzable no sólo en cuanto que la libre fantasia creadora puede transfigurar las imágenes más allá de las posibilidades naturales, creando así figuras totalmente nuevas, como quimeras y centauros, sino también, y sobre todo, porque, eligiendo y corrigiendo, la actividad menos inventiva del intelecto artístico puede y, por tanto, debe traducir en forma visible un grado de la Belleza jamás totalmente realizado en la realidad."[16] A concepção de Beleza, expressa segundo estes termos, decorre do primado do conceito de *electio,* contraposta a *imitatio*, o que é, repita-se, idêntico aos termos dilemáticos já presentes na Antiguidade grega.

Francisco de Holanda no seu Tratado *Da Pintura Antiga*, no capítulo "Tavoa d'alguns preceitos da Pintura o que se ha de fogir // O que se ha de seguir". Aquilo de que se deve fugir seria "O muito costumado", assim como aquilo que se deveria seguir: "As escolhidas antigas novedades", cf. p.215. Em nota de rodapé - nº 584, Angel Gonzalez Garcia refere que "La actitud de Holanda es más conservadora, puesto que se limita a proponer el exemplo de la antiguidade, origen de esa *antiqua novitas* que constituye el paradigma historico de su pensamiento artistico. En términos más proximos a Alberti, esto es, una exaltación genérica de la *novitá*, se expresa Vasari con frequencia;...". Entenda-se por *antiqua novitas* o equivalente ao conceito de Vasari de *antico moderno*. E mais adiante, tomando para evitar "As indiscrições" e seguindo "A antiguidade nova" na p.216.

Sabe-se quanto o conceito de moderno se comprometeu enquanto assunção do novo. Convertendo-se a novidade em categoria estética primordial e máxima promotora das obras a "serem".

15 Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Cap. XV - "Da Idea, que cousa é na Pintura", pp.95-96. Holanda expôs a continuidade desta posição recuperadora do pensamento tomista (no respeitante à tradição segundo a qual, toda a representação é conforme a uma *imago* preexistente no intelecto do artista), afirmando que "a idea é a mais altíssima cousa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos, porque seja muito conforme a si mesma, & como isto tever, ir-se alevantando cada vez mais e fazendo-se sprito e ir-se-ha mizclar com a fonte exemplar das primeiras ideas, que ha Deos." Cf. op. cit., p.97

16 Erwin Panofsky, *Idea — contribución a la historia de la teoría del arte*, p.47

A necessidade de introduzir a "novidade" — entendida enquanto "diferença" — como categoria estética, remete, retrocede a David Hume – em pleno séc. XVIII. O esteta evidenciara o facto, na medida em que o problema da compreensão e apreço públicos da obra de arte, se devia colocar, em particular e por referência a duas constantes: a "novelty" e a "facility".[17]

A predisposição e reconhecimento do novo/novidade, como valor impulsionador da arte e como categoria estética, tiveram consequências definitivas para a sequência da modernidade; tornaram-se núcleos fundamentais no processo mercantil dos produtos artísticos, provocando a aceleração dos processos e atividades de arte, e redefinindo os termos públicos, para além dos meramente subjetivos, configuradores da experiência estética. A análise dessa resolução criteriosa do novo envolveu a dinâmica percetiva da componente existencial/factual e do assentimento da relação entre os três tempos: passado, presente e futuro. A aceção triádica configura a perceção do tempo, que é assim entendida na sua natureza e sentido polissémica (e efémera), vendo-se sucessivamente específica e exclusiva, por referência e em cada período, cultura e/ou civilização.

> Quem manda é a obra e quem sabe é o Autor, quem manda é a Arte e quem sabe é o artista.[18]

Esta exigência, por certo, aplica-se às diferentes expressões artísticas, administrando as mais distintas tendências e linguagens. Na pintura, o autor tem de inventar a sua pintura, desenvolver o campo da sua personalidade, o que se resolve se ele souber recuperar a essência da poesia, a imaginação, depois de, durante séculos ter exercitado a sua capacidade fotográfica de fixação estática das imagens da realidade. Relembre-se, mais uma vez, Almada Negreiros, quando sublinha que caso se entenda por técnica, a habilidade de excessivamente copiar as imagens da natureza, a realidade, então a técnica é prejudicial ao criar do pintor, pois lhe restringe a autonomia, procurando-lhe temas em que possa explicitar [apenas] o

17 Sem novidade não há interesse nem chamariz da parte da obra; mas, por outro lado, sem um pouco de *facility*, ou seja, de conhecimento antecipado da obra e de facilidade em compreendê-la, não há também uma adesão fácil da parte do público. Vide David Hume, *On Tragedy*, Ed. J. Vrin, Paris, 1974, p.226, citado por Gillo Dorfles in *Oscilações do Gosto*, p.11

18 Almada Negreiros, "Desenhos animados, realidade imaginada", *Ensaios*, p.159

seu virtuosismo pictórico.[19] E, ainda considerava que competia à pintura recolher, "O novo mistério do mundo humano está perfeitamente enunciado diante dos seus olhos. Hoje são necessários apenas os heróis do novo mistério do mundo."[20]

A pintura quer independência, autonomia que preside à assunção identitária implícita ao humano. Ideia que reverbera o pensamento de Francisco de Holanda, ao considerar que, se o artista — o grande pintor — nas suas obras e procedimentos, "determinar de contentar a todos e ao povo, já nunca fará cousa de mestre nem dina do nome da pintura."[21] Por sua vez, extrapolando as reflexões de Holanda, Almada Negreiros entendia que a educação do artista deveria ser uma autognose. Nesse caso, seria absurdo acreditar que se pudesse ensinar a alguém, devendo "cada um aprender por si mesmo o que é pintura".[22]

(a continuar)

Referências bibliográficas

ALBERTI, Léon-Battista – *Sobre la Pintura.*Valencia: Fernando Torres. 1976.

ALMADA NEGREIROS, José de - *Ensaios,* Obras Completas, vol. V. Lisboa: INCM. 1990.

ALMADA NEGREIROS, *Orpheu 1915-1965.* Lisboa: Ática. 1965

ALMADA NEGREIROS, *Textos de Intervenção*, Obras Completas, vol.VI. Lisboa: INCM. 1993.

ALPERS, Svetlana – *A arte de descrever: a arte* holandesa no século XVII. São Paulo: Edusp. 1999.

ARASSE, Daniel – *On n'y voit Rien.* Paris: Denöel. 2000

ARASSE, Daniel – *Le Détail – pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion. 1996

ARASSE, Daniel – «Peinture – Les Théories des peintres », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 février 2018. URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-les-theories-des-peintres/

19 "A técnica é um prejuízo do pintor, um novo preconceito; a pintura é uma atitude da nobreza humana e não pode ser encarada apenas por uma profissão de oficina." Almada Negreiros, "Cuidado com a pintura", *Textos de Intervenção*, p.103.

20 Idem, "Cuidado com a pintura", p.110.

21 Francisco de Holanda, Op. cit., p.73.

22 Almada Negreiros,"Cuidado com a pintura", *Textos de Intervenção*, p. 108.

ARASSE, Daniel – «Histoires de peintures de Daniel Arasse: Le rien est l'objet du désir» (Registo audio) In https://www.franceculture.fr/peinture/histoires-de-peintures-le-rien-est-lobjet-du-desir (Consultado em Janeiro 2017)

BABEAU, Albert - *Les Voyageurs en France, depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution* in https://archive.org/details/lesvoyageursenfr00babe (Consulta em julho 2016)

BELTING, Hans – *Imagen y Culto - Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal. 1990

BRASIL, Luiz Antonio de Assis – *O pintor de retratos*. Porto: Âmbar. 2001

BUONARROTI, Miguel Ângelo – *Sonetos Completos*. Madrid: Cátedra. 1987

CHASSEY, Éric- "La peinture, ou comment s'en débarrasser. Les peintres face à la fin de la peinture (1965-1975) », Conferência no Collège de France a 25 junho 2015 in https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/guestlecturer-2015-06-25-16h00.htm (Consulta em janeiro 2017)

DERRIDA, Jacques – *La Verdad en Pintura*. Barcelona: Paidós. 2005

DIDI-HUBERMAN, Georges - *Ante el Tiempo – Historia del Arte y anacronismo de las imagénes*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora. 2011

– *Devant l'image - Question posée aux fins d'une Histoire de l'Art*. Paris : Les Editions de Minuit. 1990

DORFLES, Gillo – *Oscilações do Gosto - Arte de hoje entre a tecnologia e o consumismo*. Lisboa: Livros Horizonte. 2001

DÜRER, Albrecht – *Lettere da Venezia*. Milano: Electa. 2007

ÉLUARD, Paul - *Donner à Voir*. Paris : Gallimard. 1939

GILSON, Étienne – *Peinture et Réalité*. Paris: Vrin.1972

HALL, Edward T. – *A Dimensão Oculta.* Lisboa: Relógio d'Água. 1985

HOLANDA, Francisco de — *Da Pintura Antiga.* Lisboa: INCM. 1984

HUME, David — *Les Essais esthétiques II - Art et Psychologie*. Paris : J. Vrin. 1974

LE BRETON, David — *Anthropologie du Corps et Modernité*. Paris: PUF. 1990

SCHNAPPER, Antoine - «PEINTURE - Les catégories», *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 février 2018. URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-les-categories/

PANOFSKY, Erwin — *Idea - contribución a la historia del arte*. Madrid: Cátedra. 1989

STOICHITA, Victor – *L'Instauration du Tableau*. Geneva: Droz. 2017

VINCI, Leonardo da — *Aforismos*. Madrid: Espasa-Calpe. 1965

SOBRE IMAGENS COMO PINTURAS

Mauricius Farina

Precedentes

Desde acontecimentos muito remotos que a necessidade de construir imagens representativas de uma experiência visual se manifesta como uma experiência de reconhecimento do real e, a partir disso, as marcas de um pertencimento ao próprio ambiente se manifesta como cultura. As imagens produzidas, construídas pela observação das formas naturais e por manifestações atribuídas pelas técnicas, que se inventam ao mesmo tempo que se aplicam nas faturas, são manifestamente atos de conhecimento desse real de onde se reconhecem as formas ao mesmo tempo que expressam sentimentos. As imagens são produzidas, desde um ato anterior, como observação, mas podem se deter com maior profundidade nessa mirada a partir de uma escolha de atenção, propondo-se ao físico das matérias para fazer corresponder uma necessidade de expressão que em si se estabelece como uma potência vital.

As imagens que surgem em nossa vasta cultura material são feitas para expressar alguma forma de pertencimento, rastos de subjetividade que estão agrupados em camadas, em arquivos determinados pela experiência da duração, desde uma larga experiência poética. Imagens ocorreram primeiro na superfície das pedras, depois foram aplicadas em madeiras, em peles, em papéis, nas paredes, nos tecidos, na superfície das telas, e ainda, muito mais tarde, surgiram aquelas que apareceram como luz projetada, ou mesmo, como hologramas e infoimagens. Elas se relacionaram com a natureza, com os espaços de habitação e seus objetos, mas, com a sofisticação do sentido das coisas, nos processos de construção cultural, as imagens encontraram edifícios específicos e se abriram para a contemplação, em si mesmas e depois, como processos complexos de intermediação se definem como coisas.

Tal necessidade de imagem como ato expressivo, diante daquilo que se tem como percebido, seja pela atração sedutora que a

visibilidade do mundo das formas proporciona, seja por uma necessidade pulsional, está intimamente ligada às experiências de materialização de imagens como causa de um instinto essencialmente emocional. Pintar aquilo que se viu ou que se sonhou ter visto, é também inventar, com essas imagens, um jogo que pode ser partilhado, mas que antes habita subjetividades geracionais. O ato provocar o nascimento de novas imagens se faz também como um próprio acontecimento em processo de se fazer enquanto acontece, não apenas como uma execução em causa de um plano racional. A determinação de constituir imagens e de materializá-las não serve apenas como uma mera imitação de um visível, como um argumento mimético, ao contrário, existe também, como um construto a demonstrar, ao longo da história, que a experiência de deitar imagens cromáticas numa superfície pode ensejar oportunidades particulares de correlação como um ato de visionamento essencial.

A origem da pintura, embrumada por mitos e narrativas peculiares, apresentou desde sempre uma necessidade de realização que se fez, como uma pulsão criativa, para incluir sua sobrevivência como um *phatos* ao afirmar sua linhagem como uma potência expressiva conexa ao sentimento que se determina sobre uma vivência, desde uma cultura singular, mas como coisa que se quer compartilhar como processo de acontecimento numa amplitude poética matizada historicamente pelos processos de sobrevivência que se alinham à sua causa.

Tecnologias historicamente constituídas em função da materialização de imagens foram estabelecidas, desde um próprio e caótico reagrupamento de camadas temporais, assim, elas reúnem vestígios de permanência a se evidenciar como materialidade, resíduos ainda preservados de uma memória cultural que podem ser recuperados na escavação de ruínas a se libertar dos esquecimentos. A partir destes rastros, arqueologias imagéticas distintas passam a verificar elementos materiais disponíveis, seja para pensar na reativação de sentidos latentes que ainda possam ter permanecido, mas também para verificar que essas experiências visuais, constituídas como materialidade, são fundamentos para a montagem de uma série de agrupamentos, algo além de uma história da arte linear, uma metodologia a servir para o reconhecimento dessas histórias como fatos da vida, onde o exprimível encontra fundamento.

Procedimentos materializados desde experiências expressivas, coisa que o juízo crítico percebe como trajetória constituí-

da no tempo e denomina como arte, são reconhecidos a partir de um amplo acervo patrimonial, entretanto, será necessário reconhecer, nessa altura, que a história da arte não é homogênea e que temos em relação uma diversidade de culturas, de etnias em ação, portanto a história da arte, ou da necessidade expressiva que para além disso se manifesta como causa de uma relação poética, esta deve ser considerada no plural, no contrapelo das tradições hegemônicas ou estabelecidas apenas como uma história de estilos e de formas. Verificar a experiência da pintura, nesses moldes, não invalida considerar a distinção ou a sofisticação de matrizes fundacionais.

Por várias condições de repertório, que se somam em oportunidades próprias, a materialidade histórica, desde tais rastros originários, poderá ativar memórias latentes ou se apresentar como um ponto de mutação, quando uma espécie nova, ainda que se ligue ao passado, por princípio, será uma espécie de renovação em contiguidade, uma alteração que se liga ao acontecido como um elemento cronotópico em permanência. Ao partir de uma herança anterior, uma tal nomenclatura histórica, decalcada como reativação, se fez também por uma fundação antropológica híbrida, implicando-se de culturas diversas que sobreviveram e que se formaram num processo contínuo de tempo, admitindo mestiçagens e renovações. Assim, também no acontecimento da pintura sobre tela, foram muitos os episódios que determinaram que a experiência de pintar fosse constituída como uma tradição a partir de uma relação fenomenológica, ao mesmo tempo simbólica, cuja experiência fundacional é também fundamento para o contemporâneo reconhecimento de seus embates com a descrição material de uma realidade percebida.

Temos um passado embrumado nas origens da tradição da pintura ocidental, assim o relato se sobrepõe como memória de um visto. Os mitos da pintura grega, relatados no século II d.C. por Plinio (o Velho) em sua *História Natural*,[1] com Zêuxis e Parrásio como personagens centrais, até o ressurgimento de um novo sentido para sua relação com a vida das imagens, no século XV, que muitos detalhes e materialidades dessas histórias da pintura foram esquecidos ainda que outros tenham sobrevivido.

O renascimento da antiguidade clássica na Itália, particularmente em Florença, ocorreu num processo de renovações e

1 LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura. Vol. 5: da imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.

descobertas, desde o século XIII até meados do XVI. Foi também o resultado de oportunidades imprevistas que surgiram no entroncamento de condições socioeconômicas em construção naqueles séculos de refundação civilizatória com forte impacto participativo para a cultura italiana em seus processos de recuperação de um passado que ainda parecia mais importante que o seu presente.

As relações entre a antigo e o contemporâneo, naquela altura, estavam se construindo como uma base estruturada em várias perspectivas para propiciar uma renovação da história, a partir de um saber adquirido e extravasado como mercadoria desde os arquivos da cristandade, permitindo aos eruditos acesso aos documentos conservados. Desde daí se estabeleceu uma tal necessidade de arte e de cultura latina que ainda permanece. Parte desse processo se deve a preservação e a tradução de documentos antigos, e ainda, como consequência de inúmeras descobertas, ao apreço e curiosidade dos eruditos sobre as relíquias antigas que começaram a aparecer, tal como a descoberta do Laocoonte em Roma, no ano de 1506, com influências posteriores bastante reconhecidas. Os trabalhos de escavação das ruínas de Pompéia que foi sepultada pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. só acontecem no século XVIII, mas ainda guardam segredos e descobertas.[2] Sua importância para demonstrar, com materialidade, algo mais que os relatos sobre a história da pintura na antiguidade romana é capital.

As histórias da pintura em seus marcos relacionais desde os séculos XV e XVI não se fizeram apenas na Itália como um ponto de difusão, mas também em outros lugares, mais ao norte, evidenciando pontos de diferença que se demonstraram ao longo da jornada experimental da pintura como marcos de origem e matrizes de determinados pensamentos, ora mais metafísicos, ora mais imanentes.

Em Flandres, na Alemanha e em outras partes do norte europeu, um novo acontecimento relacional se faz presente, tratando-se de uma tradição pictórica que se reconhecia a partir da realidade visível, numa situação onde a descrição de um visível

2 A escultura Laocoonte e seus filhos (supostamente do século I a.C.) é atribuída aos escultores de Rodes (Agesandro, Polydorus e Athenodorus) e foi encontrado nas termas do Imperador Tito em Roma no ano de 1506 e desde então pertence ao acervo do Museu do Vaticano. Plinio o Velho em sua História Natural relatou ter visto esta escultura no palácio do imperador Tito e a considerou superior a tudo que tinha visto antes em pintura e escultura. Essa peça foi encontrada nas Termas de Tito o que reforça a possibilidade concreta de veracidade em relação ao relato de Plinio.

não seria apenas um ato mimético, mas uma ação de reconhecimento dessa própria fenomenologia estabelecida como observação do ente visível, demarcam territórios muitos particulares entre si, desde um marco iconográfico até o iconológico.

Naquelas circunstâncias históricas, as afinidades entre imagens e literatura eram evidentes e se reconheciam a partir do pensamento constituído a partir de argumentos filosóficos originários da antiguidade clássica. As imagens e os textos mesclavam suas narrativas com enunciados religiosos provenientes da fusão entre o cristianismo e a particular herança greco-romana em sua origem. Algo mais marcado nos latinos que nos nórdicos. Entre acontecimentos tão complexos que se apresentaram para a formação estrutural da própria modernidade, as disputas entre a religião e a política, os confrontos entre o ocidente e o oriente, as influências de saberes antigos sobre experiências contemporâneas, colocaram em questão a constituição de uma mestiçagem complexa de origens e de fundamentos em ebulição naquelas culturas que estavam se reorganizando na formação de algo novo.

A experiência da pintura, a partir do século XV, como consequência desses processos em formação, não ocorreu apenas por um idealismo de renovação da antiguidade clássica que foi posta em escombros pelos "invasores bárbaros", ou pela devoção de um espírito a ser humanizado no percurso civilizatório pelo texto clássico, entretanto, todos esses atores, como seus antepassados, tomam parte neste percurso. Nessa larga fundação que percorre uma história da pintura, um sentido de imanência, de conhecimento da realidade, se manifestou como sentido de pertencimento e se retroalimentava por descobertas a respeito de um passado eloquente e, assim, serviu-se um cardápio diferente para um novo estágio civilizatório.

A mescla narrativa entre a descrição da realidade e uma fabulação devocional, construída desde um cenário verossímil, naquelas imagens que foram visíveis desde Flandres, que além de seus processos técnicos, significam também uma abertura para novos procedimentos em relação ao retrato como gênero: acrescenta-se muito em contemporaneidade se a hipótese de ser um autorretrato se confirmar, o que é provável reconhecendo a tradição de se autorrepresentar que se confirma desde Albrecht Dürer (1471-1528) até Rembrandt H. van Rijn (1606 – 1669).

Não se pode colocar nas sombras, para um princípio de interesse sobre a relação entre pintura e as imagens, a importância que o norte europeu representou como origem de destacado interesse

pela imanência e, portanto, sua diferença inequívoca com o idealismo que se fazia presente na pintura italiana do renascimento. No caso dos pintores flamengos, penso que não estava em questão uma simples continuação do espírito gótico que, de fato, prevalecia no centro e no norte europeu, mas de relações particularmente afetadas pelos sentidos culturais implicados pela necessidade descritiva de um visto, que naquela altura, já se serviam de inventividades ópticas que foram aplicadas nas pinturas produzidas desde os séculos XV, XVI e XVII, nos Países-Baixos e na Alemanha (Alpers, 1999).

Figura 1. Jan van Eyck, Retrato de um homem (Autorretrato?), 1433, óleo sobre tela, 25,5 x 19 cm. National Gallery, London. Disponível em: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-portrait-of-a-man-self-portrait

Os fluxos comerciais e políticos, entre as culturas do norte e do sul, como uma influência mútua, estão na base de formação da Europa moderna, entretanto, as diferenças evidentes entre um lugar e outro revelam a potência significativa de construção e domínio na identidade específica de cada território e de suas lutas de sobrevivência. Assim, a pintura que produziam os italianos estava situada numa tradição muito diversa em relação às outras pinturas que foram produzidas em Flandres (Panofsky, 2016).

É fato que não podemos ignorar as trocas, as viagens de estudo, que alguns artistas faziam, desde o norte até o sul, e as

influências mútuas que possam ter ocorrido (Corselas, 2016). Podemos citar os casos de Vasco Fernandes (1475-1542) em Portugal ou Diego Velásquez (1599-1660) na Espanha, que por influências de mestres flamengos ou italianos produziram pinturas absolutamente originais (Farina, 2020).

Abordagens pictóricas realistas, ainda que revestidas por uma atmosfera simbólica, como no caso das pinturas flamengas, não apresentavam um sentido idealista como o que desde o *quattrocento* italiano se poderia perceber. Nessa diversidade cultural, as diferenças se apresentaram, não por uma opção técnica, mas por um sentimento de mundo.

O apreço pelos aparelhos, com o desenvolvimento da câmera escura, dos espelhos e outros aparelhos ópticos, também se estendia ao interesse dos italianos, assim como a introdução dos sistemas da perspectiva para a conceituação de uma ideia de quadro, fato que funcionou até o século XIX. No entanto, as questões poéticas envolvidas, também do ponto de vista da fatura, eram outras, ainda que um universo cristão tivesse entre eles uma narrativa de ambiência.

A relação com os aparelhos ópticos representou a aplicação de novas tecnologias propostas no desenvolvimento desses "aparelhos de ver", demonstrando que não se operava apenas por uma destreza da mão ou por uma capacidade precisa de copiar aquilo que se via, ainda que tudo isso fosse necessário. A invenção de novos suportes e materiais, seja a tela de linho, ou a tinta à base de óleo, também foram importantes para permitir às imagens pintadas uma maior definição e um tempo alargado para se trabalhar com os detalhes.

A utilização de instrumentos para obtenção de ilusionismos de realidade na pintura, que percorreu os séculos XV até os inícios do XIX, foi percebida como um "conhecimento secreto" da pintura pelo pintor David Hockney (1937), que a partir disso realizou uma investigação aprofundada, determinado a revelar se tais mistérios, presentes na pintura dos mestres realistas do passado, poderiam ser alcançados. Hockney realizou seu estudo desde um ponto de vista de uma história das técnicas e do próprio ofício da pintura, tendo em conta o desvelamento de certas práticas dessa pintura pela experimentação, e com auxílio de aparelhos ópticos.

> A tese que apresento aqui é de que, a partir do início do século XV, muitos artistas ocidentais usaram a óptica - com o que me refiro a

> espelhos e lentes (ou uma combinação dos dois) - para criar projeções fiéis. Alguns dos artistas usavam essas imagens projetadas diretamente para produzir desenhos e pinturas, e cedo esse novo modo de retratar o mundo - esse novo modo de ver - disseminou-se. Muitos historiadores da arte sustentaram que certos pintores usavam a câmara escura em sua obra - Canaletto e Vermeer, em particular, são muitas vezes citados - mas, que eu saiba, ninguém sugeriu que a óptica foi usada tão amplamente ou tão cedo quanto sustento aqui. (HOCKNEY, 2001, p.12)

Figura 2. Johannes Vermeer, A leiteira, c. 1660, Oil on canvas, 45,5 x 41 cm. Disponível em: https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/johannes-vermeer/objects#/SK-A-2344,0

Historiadores como Svetlana Alpers (1936), Victor Stoichita (1949), ou Friedrich Kittler (1943-2011) também se interessam por essa questão ao afirmar que os aparelhos ópticos ajudaram na construção das imagens. Portanto, essa relação, ao ser percebida desde uma imagem vista pela intermediação de aparelhos, auxiliou e evidenciou que os processos de composição e transposição dos volumes para o plano da imagem não foram apenas fenomenológicos, mas implicados em reduções. Destaca-se que a contribuição do estudo de David Hocyney também serve para uma atualização das teorias da imagem em sua história, porque sua aplicação experimental se situou como um acréscimo às pesquisas documentais, tendo em conta sua habilidade como pintor e o foco de seu interesse nessas técnicas supostamente esquecidas.

> Meu "Grande Mural" me permitiu ver, de modo panorâmico, o que os historiadores da arte há muito reconheceram como uma guinada rumo a um naturalismo cada vez maior, do século XV ao século XIX. Mas o que restou imediatamente manifesto, cercado por tantas imagens, foi que este processo não se deu de forma gradual - o olhar óptico chegou de repente, e foi imediatamente coerente e completo. Sei por experiência que os métodos usados pelos artistas (materiais, ferramentas, técnicas, insights) têm uma profunda, direta e instantânea influência na natureza da obra que produzem. A súbita mudança que eu podia ver sugeriu-me uma inovação técnica, e não um novo modo de olhar, que conduziu então a um progressivo desenvolvimento das habilidades pictóricas. Sabemos de uma dessas inovações do início do século XV - a invenção da perspectiva analítica linear. Isso forneceu aos artistas uma técnica para reproduzir o recuo no espaço, com objetos e pessoas em escala, tal como apareceriam ao olho a partir de um único ponto. Mas a perspectiva linear não nos permite pintar motivos acompanhando dobras, nem o brilho na armadura. Expediente óptico sim, mas em geral supõe-se que a tecnologia e o conhecimento não tenham surgido senão muito mais tarde. (HOCKNEY, 2001, p.51)

As práticas estabelecidas pela necessidade de conhecer as superfícies moldadas pela luz, puderam, de fato, auxiliar para uma compreensão relacionada com a aparição da fotografia, uma invenção que surgiu como consequência da necessidade descritiva que já se realizava por imagem, através da pintura, a se considerar que a projeção direta da luz teve sua influência materializada na pintura muito antes do surgimento da fotografia, questão muitas vezes obscurecida pelas teorias da arte, talvez pelo excesso de idealismo da crítica moderna, que previu no nascimento da fotografia um perigo para a pintura e para o imaginário (Baudelaire, 2013).

A crítica conservadora, a partir da invenção da fotografia, serviu-se de um cardápio que oferecia para este meio de fabricação de imagem, apenas o exercício de uma expressão mecânica desfavorecida de potências de espírito, apartada daqueles heroísmos estabelecidos pela pintura, com seu lastro e tradição. Estes pontos de preconceito, em relação ao estabelecimento de um aparelho autômato no horizonte das imagens, serviu para colocar nas brumas um fato mais amplo: que a necessidade da imagem, de um visto que foi realizado com auxílio de mediações ópticas, foi de fato, muito anterior à fotografia, uma técnica originada como consequência da relação com processos de impressão direta da luz pela via química que permitiram sua invenção, e que mesmo assim seria uma "figura de espanto" (Frade, 1992).

No entanto, consideramos que a precisão de um olhar observador nas pinturas descritivas, que demonstrava, por sua vez, um conhecimento específico sobre a imagem que era formada pela reflexão luminosa nos objetos, estava também implicado em potências diversas que não se resolviam apenas pela técnica, portanto, tais mediações não seriam suficientes para fazer da pintura um ato expressivo. Sabemos que antes da fotografia muitos pintores exerciam ofícios de documentação, por exemplo, nas expedições científicas ou nas emulações de obras de outros artistas e períodos da história, o que não se confunde com uma prática expressiva reconhecida como arte.

Existem, a partir disso, falsos paradoxos, que foram acentuados desde que a imagem-máquina se tornou possível. Uma potência direta de emulação da realidade visível, através dos aparelhos ópticos, determinaria uma impossibilidade na relação entre o criativo e sua subjetividade? Com isso, uma destituição, ou mais, uma alteração da ideia de arte e de artista, que estava sendo arduamente construída pelo pensamento romântico, estaria em perigo, exatamente quando uma das suas conquistas, no campo da pintura foi afirmar a presença da mão e do olho, do espírito sensível em sua potência liberta para a edificação de uma beleza superior ao natural. Tudo isso, evidentemente, sem o aparato de máquinas ou próteses.

Essa questão, num momento inicial, não servia para a afirmação dos artistas e de sua subjetividade, no horizonte das inúmeras contradições dos séculos XVIII e XIX, desde a produção em série do artefato industrial, até a relação de desconfiança que os autômatos poderiam evocar - o mito do Frankenstein presente no romance de Mary Shelley (1797-1851) é emblemático a esse respeito - assim é necessário compreender o problema do olho, e da máquina, com distância histórica.

No século XX esse paradoxo das imagens expressivas terá sua validade questionada diante de problemas bem mais complexos. Propósitos de oportunidade para uma experiência afirmativa, dos modos de ver e materializar imagens, se difundiram, em várias camadas, desde uma noção ampliada de cultura visual no imaginário moderno.

As experiências da pintura já estavam em causa de um apagamento das referências e as liberdades formais se ampliavam em novos procedimentos e necessidades. A própria fotografia, uma prática ainda recente, ao seu modo, transformava a percepção fenomenológica da imagem e da sua representação. Diante dos

processos de apagamento da referência, a pintura moderna promoveu a quebra da ideia de janela que a representação perspectiva promovia na superfície do quadro. Isso ocorreu em função da efetivação de princípios autonomistas que alteravam a própria ideia de quadro como suporte.

As transformações conceituais e materiais da pintura, que ocorreram na segunda metade do século XIX, promoveram desvios necessários para a própria ideia da pintura que deixava de ser especular ou mimética, agindo em causa de sua própria inventividade, com texturas agregadas de pigmentos carnais, como já anunciavam as Ninfeias de Claude Monet exibidas na coleção do Museu de *L'Orangerie* em Paris. Pinturas estas, ainda que essencialmente produzidas pelas experiências de percepção dos fenômenos cromáticos da paisagem, já tinham como questão transportar o quadro para fora da janela, necessitar de um sítio específico, uma instalação cromática que convida para uma imersão em sua superfície.

Além de outros fatores que estavam em jogo, como a negação perspectiva e o apagamento das referências externas, a pintura moderna foi se determinando, de forma processual, para uma alteração conceitual favorecida pelo esgotamento das formas visuais estabelecidas como figuras de um visível contextual.

Portanto, desde uma consequência histórica anterior, as condições de abstração e de apagamento que foram efetivadas na pintura moderna, surgiam como causas de uma experiência interna e não estão relacionadas com o aparecimento da fotografia na cena das imagens como uma causa externa. Dessa forma, o vidro simbólico que grudava as imagens na superfície do quadro foi derretido, ativando um mundo próprio de sintaxes e fabulações associadas com a aparência dos objetos representados como carne cromática, assim, o mimético foi rompido em favor das superfícies e de uma própria e unívoca conquista da espacialidade.

A relação entre as experiências da cronofotografia de Étienne Jules-Marey, que buscou investigar a fisiologia do movimento e também serviu de base para experiências correlatas a invenção do cinema.

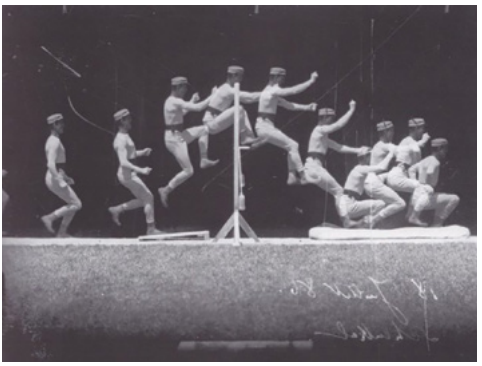


Figura 3. Étienne-Jules Marey, Cronofotografia, Paris, 1886. Cinémathèque Française. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Cronofotografia-Etienne-Jules-Marey-Paris-1886-Cinematheque-Francaise_fig2_318272708

Numa dimensão conexa com a cultura visual as experiências de Marey se revelaram, numa outra direção, como uma influência direta para Marcel Duchamp em seus estudos relacionados com a fragmentação do movimento, quando segundo o próprio Duchamp em conversa com Pierre Cabanne,[3] queria pensar na imobilidade do movimento e não na relação com o dinamismo do movimento como faziam os pintores futuristas. Essa questão se aplica diretamente aos estudos do "Nu descendo a escada", em suas versões distintas. É um exemplo a se considerar sobre como uma relação de intermediação entre as imagens, particularmente a fotografia e a pintura podem situar um ato de reconhecimento fenomenológico.

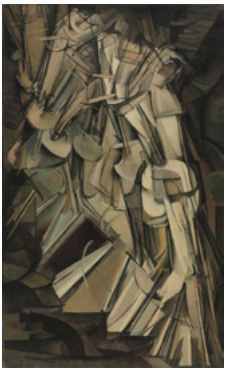


Figura 4. Marcel Duchamp, Nu descendo uma escada nº 2, aquarela, tinta, lápis e pastel sobre papel fotográfico, 147 x 89 cm. Disponívem em: https://philamuseum.org/collection/object/51449

3 DUCHAMP, Marcel. Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne. Lisboa: Assírio & Alvim/CLT, 1990. p. 49.

Inventariar a experimentação da pintura em tantas circunstâncias, a intermediação entre elas, não é um simples processo de escolhas, a grande quantidade de artistas e de pinturas que se puseram a acrescentar experiências renovadoras para essa prática, entre os anos 1860 e 1940, é um fato notável. No entanto, entre tanta diversidade na pintura do século XIX, deixar de incluir as inúmeras contribuições singulares de outros pintores igualmente fundamentais, seria de fato uma redução desnecessária. Além disso, as causas físicas da luz percebida e expressa como pintura, foram se saturando, até desaparecerem em outras possibilidades da ideia de pintura, como aquilo que se ofereceu como síntese em Piet Mondrian (1872-1944), ou ações pictóricas em causa de uma espiritualidade singularmente determinada pelo domínio do simbólico e de relações sinestésicas tramadas como necessidade de aproximação, em Vassily Kandinsky (1866-1944) ou Paul Klee (1879-1940).

As questões, de uma fatura precisa das pinturas e de sua representação mimética, irão funcionar até os inícios século XIX, quando, desde uma condição muito própria, a pintura iniciará um processo de transformação, com conceitos e necessidades fundadas pela própria experiência da pintura e de sua tradição. A partir disso, as relações de intermediações com instrumentos de visualização para a realização das pinturas, técnicas anteriormente aceitas foram nubladas. O sentido de internalização dos sentimentos como argumento sensível foi deflagrado pelo espírito romântico ao enfatizar que a ideia de uma experiência expressiva se faz como um caminho aberto para a consequente potencialização das subjetividades e destinações subsequentes de uma tentativa de autonomização da própria materialidade da pintura em sua relação com os referentes, um processo que fatalmente se dirigiu para além da abstração incluindo décadas depois a própria expressividade do gesto como presença de si.

Onde as revoluções da pintura moderna teriam começado? Com Édouard Manet (1832-1883), com Paul Cézanne (1839-1906)? A importância de Manet e a sua influência, especialmente em *Le déjeneur sur l'herbe* (1862-63) é incontestável, tanto como a contribuição das paisagens e naturezas-mortas de Cézanne para a pintura moderna, no entanto, a diversidade de experiências em pintura demonstrou que as transformações da pintura não se situariam em marcos específicos rotulados com impressionismo, pós-impressionismo, mas exatamente que tudo aquilo se processava como história na pintura moderna articulando-se como necessidade de

transformação para sobreviver como experiência viva, tudo isso diante de um sistema cristalizado, organizado e sustentado pelas academias, a arte moderna se ofereceu como ruptura, liberdade de invenção e alteração de modelos, uma inovação formal que se oferecia pelo *zeitgeist*, sustentando uma visão da pintura e da arte que se estendeu para outras modalidades.

Referências bibliográficas

ALPERS, Svetlana. (1999) *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp.

BENJAMIN, Walter [et. al.]. (2012) *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto.

BAUDELAIRE, Charles. (2013) O público moderno e a fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan [org.]. *Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro.

CORSELAS, Manuel Parada López de. (2016) *El via-je de Jan va Eyck de Flandres a Granada* (1428 -1429). Madrid: Ediciones La Ergás-tula.

DIDI-HUBERMAN, George. (2013) *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warbur*g. Rio de Janeiro: Contratempo.

DUCHAMP, Marcel. (1990) *Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim/CLT.

FARINA, Mauricius Martins. (2020) *A aura da presença em processos de deslocamento: nas ruínas do playground*. Poiésis, Niterói, v. 21, n. 35, p. 237-262, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40527]

FRADE, Pedro Miguel. (1992) *Figuras do espanto*. Rio Tinto: Edições Asa.

HOCNEY, David. (2001) *O conhecimento secreto - redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naif.

MALRAUX, André. (2000) *O museu imaginário*. Lisboa: Ed. 70.

PANOFSKY, Erwin. (2016) *Los primitivos flamengos*. Madrid: Catedra, 2016.

SLIVE, Seymour. (1988) *Pintura holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac & Naif.

STOICHITA, Victor. (2016) *Breve história da sombra*. Lisboa: KKYM.

STOICHITA, Victor. (2011) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra.

CARTOGRAFÍAS NOCTURNAS DE LO NATURAL A TRAVÉS DE LA PINTURA

M. Victoria Sánchez-Giner

Rafaele Milani (2007) sostiene que "es opinión común que el paisaje es una noción absolutamente moderna ligada a la evolución de la pintura a partir del renacimiento, de los descubrimientos científicos y de la experiencia estética del viaje."

La presente investigación asumiendo la tesis de Borgdorff (2010), está basada en Investigación en las artes, que marca un camino diferenciado, no solo por la indisoluble relación entre teoría y práctica, sino porque el procedimiento de actuación metodológica se distancia abiertamente de la académicamente establecida en otras áreas. Otros autores como Parga (2018) introducen un término denominado *investiCreación* según el cual los procesos de creación e investigación se construyen simultáneamente y no existen límites visibles temporales de cada proceso.

En todo caso, parece que la práctica artística como investigación es de las más aceptadas por los investigadores-artistas que nos dedicamos tanto a la misma como a la docencia en el ámbito universitario. La investigación en la práctica artística tiene diferentes matices y diferentes metodologías, contextos y resultados que implican la identificación de preguntas y problemas, pero sobre todo pretende, a través de la creatividad y la práctica, focalizar o producir nuevos conocimientos. El producto de dicha actividad da como resultado conclusiones que pueden o no ser un texto, una obra pictórica, una exposición, un diseño, una actuación etc. Este formato, al diferir con respecto al de otras metodologías de investigación en otras áreas de conocimiento dentro de nuestra diversidad, implica que sean numerosos los que desde el desconocimiento cuestionan nuestros procesos.

No sin cierta ironía (García, 2011:59) afirma: *La investigación artística es compulsiva, obsesiva, maníaca, iluminada, y termina por agotamiento, más que por alcanzar conclusiones satisfactorias.*

Como norma general los Investigadores nos manifiestan esa obsesión alrededor del trabajo que desarrollan, porque el artista no limita en su día a día las horas que emplea en el estudio de sus inquietudes. Es como indicamos desde lo indisoluble de la teoría y práctica una investigación arriesgada, porque la transferencia social que arrastra nos lleva a cuestionarnos constantemente los procesos y resultados. Afortunadamente en el ámbito académico nuestro reconocimiento a la investigación como creación artística está en todos los procesos de evaluación.

La investigación teórica y de creación artística en el paisaje a través de la pintura van indisolublemente unidas en mi propia trayectoria personal. Así veremos a continuación brevemente el proyecto inicial a partir del que surge el proceso de creación artística y como están fuertemente relacionados. La aportación artística final será a partir del concepto contemporáneo de paisaje que como indicábamos es la línea de investigación transversal.

El paso del tiempo y el desplazamiento a través de él, en un momento de constante oscilación efímera, no nos permite volver a observar lo que dejamos atrás.

El proyecto expositivo *Caminos de luz* desarrollado en 2017-2018 a través de la pintura, pretendía mirar hacia atrás desde el concepto de heterocronía (Hernández, 2008) en la construcción del tiempo múltiple, de los espacios móviles y en el proceso de configurar nuestra experiencia como ensayo constante.

Lo más lejano a nosotros puede parecernos estático, a diferencia de lo cercano, que nos envuelve de la misma forma que las situaciones con las que convivimos en este preciso momento. Como explica Mieke Bal (2017), la multitarea con la convivimos nos lleva a vivir simultáneamente ritmos diferentes en un tramo temporal coincidente. Lo que denomina con el término *multitemporalizados.*

Esta manera de concebir el tiempo de una forma emocional como una sensación de vértigo, como la que percibimos mirando los elementos más próximos del paisaje, desde un vehículo en movimiento. Sobre la cartografía de un deslizamiento por la epidermis de una tierra plagada de heridas, hendiduras, muescas y cicatrices, planteamos ese cuestionamiento en referencia al tiempo y espacio móvil.

La investigación artística práctica se desarrolló sobre diversos formatos y lugares a modo de secuencias, de vistas dentro de un vehículo en movimiento. Es un guiño a la incertidumbre, un pretendido engaño, un no saber si se avanza o se retrocede. Lejos de representar un paisaje al uso con una composición estable, se

pretende crear un espacio de reflexión, en torno al camino, al desplazamiento, al ritmo y la oscilación.

La identificación y valoración de tramos de carreteras con interés paisajístico en España fue iniciada por Aguiló ya en el año 1984. Una metodología en su momento novedosa. Destacamos de aquella propuesta, el interés por tramos de carretera, de paisajes que sin duda no serían percibidos desde los miradores, nos habla de la pérdida de detalles del paisaje perceptibles desde el automóvil, ya que las imágenes se suceden con gran rapidez. Si además incorporamos la oscuridad propia de la noche la delimitación del paisaje y de sus elementos se vuelven fugaces e inabarcables dentro de su fugacidad. Quizás tal como apuntaba Stéphane Mallarmé el exceso de información visual perturba la percepción; y sea la noche y el transitar por las carreteras con los faros del vehículo, una forma de eliminar lo innecesario y acotar una pequeña fracción del paisaje.

El camino, la carretera, elementos tan presentes en las obras que componen esta investigación, actúan como enlace hacia todos los lugares a los que nos dirige, precisamente esta sociedad vertiginosa. El paisaje no se inventa, se intelectualiza. El ser humano lo construye y es capaz de observar las distintas capas, sedimentos y cultura, así se descubre. Está ahí, en nuestra mente, antes de que sea percibido el territorio como paisaje.

> Por un lado, la percepción del paisaje no consiste sólo en mirar un panorama, sino en la consciencia de estar contenido dentro del paisaje, envuelto por el panorama. Y, por otra parte, lo sustancial es que el lugar se revela como paisaje cuando el observador hace una elevación intelectual sobre la percepción territorial. Martínez de Pisón. (2017)

Estas aportaciones, derivadas de investigar sobre el paisaje en movimiento y en ausencia de una luz general que nos ayuda a percibir su conjunto, en cierto modo son una paradoja. Aparentemente, las situaciones más cercanas no deberían escapar a nuestra acotación a nuestro control, sin embargo, en este caso es lo lejano lo que se muestra nítido, concreto, abarcable. Por el contrario, es la cercanía la que se vuelve vertiginosa, como sucede en los paisajes observados desde un vehículo en marcha. Lo que esta más cerca es lo más inestable e indefinido por la velocidad que cobra. Al igual que la vegetación que pasa incesante a nuestro lado.

Para situar al espectador en el paisaje nocturno dentro de un coche en movimiento por carreteras sinuosas, se pretendió crear el efecto que se genera cuando en la más absoluta oscuridad se acciona el freno y en el espejo retrovisor como en esa mirada temporal, se observa una claridad en la oscuridad. Así estas piezas proyectaban sobre la pared luz y color; propiciada como *investigación para las artes* desde la perspectiva instrumental, Borgdorff (2010), por la investigación técnica sobre pintura con fluorescencia.

El artista Hamish Fulton encuentra en el caminar por la naturaleza, elementos para construir su discurso, que le ha llevado a recorrer miles de kilómetros. Camina y documenta la travesía, para más tarde confeccionar imágenes fotográficas a modo de escenas de un cuaderno de viaje con una oportuna revisión, no conformándose con lo anecdótico, sino con lo esencial de ese contacto con la naturaleza. De la misma forma que nosotros pretendemos documentar, pero más bien desde la observación y la memorización del recuerdo, como apuntaba Boisbaudran (1911) en este método que aplicaba para la formación de los estudiantes, visitar y observar ampliamente antes de iniciar sus obras en el estudio. Este proceso les ayudaba a descubrir un lenguaje visual propio.

Esta investigación es un guiño a la incertidumbre, un pretendido engaño para crear frecuencias con espacios para la reflexión, en torno al camino, al desplazamiento y al ritmo. El camino, la carretera, elementos tan presentes en las obras que componen esta investigación, actúan como enlace entre los lugares. El lugar se revela como paisaje cuando el observador hace una elevación intelectual sobre la percepción territorial apunta Martínez de Pisón (2017).

Lejos de defender esos lugares espectaculares por los que en ocasiones nos cegamos, nuestra investigación inicial se focaliza hacia la mirada de espacios de tránsito que han sido intervenidos por el hombre. Estos espacios que enlazan las ciudades con espacios naturales, se tornan invisibles y carentes de valor estético. Son precisamente esos lugares anodinos sin belleza evidente, hacia donde enfocamos nuestra investigación en la serie *Roads* que dio forma a la exposición *Caminos de Luz*, los espacios de tránsito temporales y espaciales.

En la actualidad algunos investigadores han introducido diferentes términos para referirse a situaciones donde el ser humano es el artífice de una situación sobrevenida, como Postnaturaleza, y No-lugares. Marc Augé (1996) en este sentido apunta: *un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional*

ni como histórico, definirá un no lugar. O como indica Pérez Igualada (2018) Lugares sin nombre.

¿Qué sucede cuando esa invisibilidad mental se ve lastrada por una invisibilidad física? Durante la noche, el paisaje nocturno puede parecer todo lo contrario a la realidad compleja de un paisaje. La noche ha sido una fuente de inspiración en la historia del arte, y sigue siendo hoy en día un campo fértil de experimentación, como veremos más adelante.

La fragilidad de un ecosistema, ha quedado demostrada en numerosas ocasiones. Especialmente en los Parques Nacionales, Parques Naturales, Reservas Naturales, Monumentos naturales, Paisajes Protegidos, son lugares cargados socialmente de una fuerte defensa medioambiental y contienen valores añadidos muy positivos que las Administraciones se ocupan de poner en valor. Pero existen otros lugares intermedios por los que nos movemos hasta llegar a ellos; espacios de sedimentación de acciones, en ocasiones devastadoras, por la sociedad o ciertas formas de desarrollo. Las carreteras son cada vez más invasivas vías de comunicación,

Las obras de la serie *Roads* están realizadas en los Picos de Europa, un lugar de singular belleza, con connotaciones estéticas y éticas relevantes para la sociedad en su conjunto. Recordemos que el actual Parque Nacional de los Picos de Europa que conocemos, tuvo su origen en la declaración como Parque Nacional en 1918 de la Montaña de Covadonga el macizo de Peña Santa primer Parque Nacional español. Resulta relevante que la Ley de Parques Nacionales de 1916, se indique que se protegen "aquellos sitios o parajes excepcionalmente pintorescos, forestales, agrestes del territorio nacional". No será hasta 1957 que se introduzca el factor ecológico un cambio sustancial en el planteamiento legislativo de la protección ambiental.

Sin embargo, a la vista de las imágenes que constituyen el proyecto pictórico de *Roads* (fig 1-7) no percibimos un paisaje de especial belleza pintoresca ni de valor medioambiental, porque podría ser cualquier carretera sin precisar, lugares y espacios degradados o paisajes de gran valor cultural. Los faros como focos de luz del vehículo son la única posibilidad real para apreciar el paisaje, es decir focalizamos en movimiento el paisaje de forma vertiginosa y totalmente fugaz. Quizás de la misma forma que los turistas visitan los lugares sin aprehender, sin tener una experiencia estética ni cultural.

Figura 1-2.Victoria Chezner. Serie *Roads.*
2017.40x65cm. Técnica mixta sobre madera.

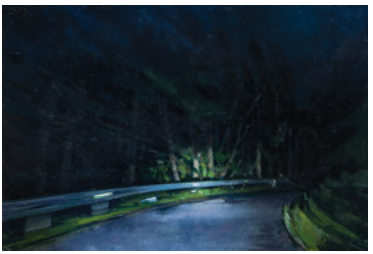


Figura 3-4.Victoria Chezner. Serie *Roads.* 2018.
20x30cm. Técnica mixta sobre madera.

Figura 5-6.Victoria Chezner. Serie *Roads.* 2018.
20x30cm. Técnica mixta sobre madera

Figura 7. Victoria Chezner. *Serie Roads*.
2019. 120x120cm acrílico sobre madera.

A partir de este proyecto y en una segunda fase se plantea una intensificación a partir de la noche, pero en esta ocasión el movimiento se realiza caminando por distintos bosques y espacios naturales.

En un intento de la comprensión mayor de nuestro entorno parece necesario (Guerra et al, 2009) ir más allá del interior de los estudios -talleres, es fundamental comenzar a caminar con apertura creativa y receptividad en el paisaje. En la oscuridad de la noche es difícil percibir la profundidad y la distancia. Los colores se igualan no hay a priori matiz de tono y los detalles desaparecen, los límites dejan de ser lineales para convertirse en imprecisos. La visión nocturna acostumbrada a la iluminación artificial de las ciudades nos ha hecho olvidar la gran capacidad que tenemos de ver en la oscuridad. Así la visión escotópica que se produce con niveles muy bajos de iluminación nos permiten una visión nocturna sin detalles ni color. En estos niveles se activan los bastones de la retina que son sensibles al color azul del espectro y como consecuencia los tonos rojos son imperceptibles, lo que nos llevaría a una visión muy cercana a lo monocromático.

Una vez nos distanciamos de los paisajes sin contaminación lumínica olvidamos lo importante que fue para nuestra evolución humana percibir en la oscuridad y nuestras células activas en la percepción de lo invisible.

Más allá de la sensibilidad en la percepción con escasa iluminación que es un proceso físico nos encontramos con las percepciones sensoriales en la oscuridad de lugares desconocidos. Desconocidos en sus componente bióticos y abióticos y sobre todo emocionales. Así Bauman (2007:12) argumenta: "en la oscuridad, todo puede suceder, pero no hay modo de saber qué pasará a continuación. La oscuridad no es la causa del peligro, pero sí el hábitat natural de la incertidumbre y, por tanto, del miedo".

La percepción de la noche como experiencia estética nocturna, aumenta la sensibilidad perceptiva. El transitar en la oscuridad en un recorrido desconocido activa los sentidos, no solo vemos peor, la oscuridad invita a mirar y sentir de forma diferente. Eugenio Trías (2011) en su ensayo "Lo bello y lo siniestro" habla de la ambivalencia de mostrar algo ocultándolo, no mostrar explícitamente algo propicia la necesidad en el espectador de averiguar más, porque nos produce misterio.

El olfato, el tacto, el oído se activan e incluso la vista precisa de una percepción extremadamente activa como hemos apuntado anteriormente. La imaginación completa lo que está fuera de cam-

po. La noche (Armengaud et al, 2009, p. 17) "reclama la cooperación de los demás sentidos y de la imaginación, con el fin de paliar lo que nos falta: una modalidad de visión "nictálope".

Caminar por el bosque en la oscuridad nos lleva al límite, a una situación desconocida para una sociedad habituada a las imágenes, a una visión fotópica y a un entorno prioritariamente urbanita. Los seres humanos percibimos nuestra pequeñez y la fuerza sublime de nuestro entorno en una ambivalencia entre dolor y placer. Los bosques tienen una alta valoración para el ser humano quizás por ser paisajes arquetípicos, implican el paso del tiempo, el desarrollo como sociedad a su alrededor y sin duda una muy alta consideración como bien a preservar que produce emoción entre las personas. Pero sin duda percibimos peligro y miedo ante elementos desconocidos que están fuera de nuestro hábitat habitual. "*Miedo*" es el nombre que damos a nuestra incertidumbre a nuestra ignorancia con respecto a la amenaza y a lo que hay que hacer- a lo que puede y no puede hacerse-para detenerla en seco, o para combatirla, si pararla es algo que está ya más allá de nuestro alcance." (Bauman, 2007:10)

Freud apunta el término *Umheinlich* para señalar lo desconocido como siniestro en contraposición de *Heimlich* como íntimo, secreto, familiar, confortable, hogareño, doméstico. La deducción de que lo siniestro causa incertidumbre y zozobra, precisamente porque no es conocido y por ende familiar. La revelación del paisaje nocturno entraría de alguna forma en lo siniestro por lo desconocido del lugar, de las circunstancias ambientales, y ante la invisibilidad real de percibir algo conocido y familiar que reconocer por sus formas y por sus colores, pero también porque nos cuesta reconocer que vemos de forma diferente cuando se activan nuestros bastones en la retina.

No debemos olvidar que esta investigación parte de la experiencia estética y aquí Sánchez Muniáin (1945) introduce el concepto alemán de *Empfindung,* como sentimiento sensación *transvivir* el paisaje. A partir de esta experiencia se realizan las obras pictóricas que veremos más adelante al final del presente texto.

En todo caso caminar a través de un bosque por la noche produce una indiscutible emoción espiritual y estética. Una vez planteado el objeto de la investigación se llevó a la realidad realizando en distintos momentos caminatas en los bosques de La Torre de les Maçanes una pequeña Villa en la provincia de Alicante, España. El caminar ocioso sin desplazarse a un lugar concreto es difícil encontrar en la actualidad, ha perdido su sentido. Aunque hay una proliferación de senderistas abrumadora que encuentran en la marcha una actividad saludable. En las montañas de este ter-

ritorio y tras la pandemia es habitual encontrar a personas de todas las edades disfrutando de paseos a lo largo del día. Nunca durante las caminatas nocturnas me encontré a personas, sí a distintos habitantes que acostumbrados a la visión nocturna nos ofrecen a través de sus sonidos la percepción de su presencia.

En la historia del Arte encontramos la noche como una gran fuente de inspiración. En la actualidad sigue siendo un inagotable campo de investigación y experimentación, como lo demuestra la reciente exposición "Peindre la nuit" en Centre Pompidou-Metz, entre octubre 2018 y abril de 2019.

Una gran número de artistas que trabajaron y trabajan con la noche experimentan principalmente con los tonos azules. Eugène Jansson (1862-1915) como se pudo contemplar en la exposición *Nocturnes suédois* en el Museo d'Orsay (1999) titulaba sus obras *nocturno* en clara alusión a la obra de Chopin. Creó obras de grandes dimensiones a partir de sus paseos por Estocolmo trabajando a posteriori desde la memoria con sus inconfundibles tonos, fue conocido como *blamalarem* pintor de azules como podemos ver en la obra *Amanecer sobre Riddarfjärden* de 1899.

El mismo James Whistler (1834-1903) realizaba constantes paseos nocturnos por distintos tramos del Támesis que le atraían, así los reflejos de la luz en la superficie del agua, los detalles de las construcciones urbanas que asomaban tras ser iluminados por las primeras luces industriales le permitieron crear atmósferas cargadas de fantasía en una novedosa interpretación de la ciudad. Así los contornos se difuminaban y los matices suaves de color provocaron asombro en una sociedad ávida de colores brillantes y formas nítidas. Sólo una persona con la experiencia personal de deambular por los espacios húmedos alrededor del río nocturno sería capaz de percibir esas formas diluidas como Whistler como podemos ver en la obra *Nocturno en azul y oro:* Viejo Puente de Battersea (1872-77), Tate Gallery, Londres.

En esta línea de trabajo, sobre azules y paisaje pero con otro discurso se acercarían artistas como Domingos Loureiro (n 1977). Su trabajo en la serie *Paisagem-corpo* parte de imágenes fotografiadas al azar, como un deambular por el mundo abstracto. Comenzando con la concreción de un elemento como es el arbóreo, comenta Piteira (2017), Loureiro lo utiliza para progresivamente ordenarlo de otra forma y dar origen a una nueva imagen. Siempre desde un amplio conocimiento de la pintura y de la particularidad de color, como podemos ver en la obra *Paisagem-corpo XV*, 2016, (acrílico sobre plexiglass y moldura de cobre, 29x40cm) expuesto en Em direção ao azul, Silo- Espaço Cultural, Matosinhos.

La luz de la luna ha sido motivo de estudio de innumerables artistas en los paisajes nocturnos. Como hemos adelantado nuestro foco está en los paisajes nocturnos de espacios naturales, aunque es innegable el gran protagonismo que a lo largo de la historia tuvo la ciudad y sus primeras luces artificiales. La pintura actual de paisaje nocturno lejos de ser un tema obsoleto, nos ofrece la posibilidad de seguir investigando ya que en este trabajo prospectivo hemos constatado su relevancia. Adjuntamos a continuación algunas propuestas que consideramos de interés para el desarrollo de la obra personal, con el objetivo de que pueda ser útil para ver el proceso de investigación en la creación artística personal.

Michael Biberstein (1948-2013) realizó hace unos años en Aargauer Kunsthaus, Aargau, la exposición *Nocturnal images*. Con claros guiños al conocimiento de la pintura de los grandes paisajistas orientales y occidentales. Los límites diluidos de los elementos del paisaje que construye en grandes dimensiones sin contornos, nos ofrece una visión imprecisa del paisaje nocturno, como podemos ver en la obra *Tripple-Attractor*, 1990, (acrílico sobre lienzo. 290 × 540 cm) expuesto en Kunstforum Aachen, sobre la que nos encontramos investigando. Y en la obra *Landscape in Oil*, 2002, (Óleo sobre lienzo, 120 × 190 cm).

En la obra de Aert van der Neer (1603-1677) *Moonlit Landscape with bridge* (1648-1650, 78,4x110,2. Óleo sobre madera. National Gallery of art Washington), con sus reflejos de luz registran un estado de ánimo, no interesándose por señalar un lugar concreto, con la distancia de cuatrocientos años y con todas las salvedades que esta circunstancia nos permite los artistas Biberstein y Van de Neer tiene cierta coincidencia visual.

Luis Fortunato Lima (n.1976) en sus obras *Paisagem suburbana (2006, Óleo sobre tela. 81 x 116 cm)* y *Espaço encerrado (2005, Óleo sobre tela.50 x 81 cm.)* propone un retorno eterno a ese momento sensible que se desliza entre lo sensorial visual y cognitivo, de regreso al lugar donde vivió (Loureiro, Meira, 2020).

John Beerman (n 1958) en la obra *New Moon #2,* (2019, Óleo sobre lino.45,72x50,8cm. Exposición Landscape Re-Imagined & Summer Sculpture, expuesto en Les Yeux du Monde Gallery, Charlottesville, Virginia) nos muestra esa sensación casi imperceptible de una imagen a punto de desaparecer, ese momento efímero en el que todo el paisaje se transfigura en un breve tiempo en algo diferente.

Peter Doig (n 1959) en la obra *Gasthof zur Muldentalsperre* (*Gasthof zur Muldentalsperre*. Óleo sobre lienzo. 196x296cm) crea un paisaje nocturno onírico partiendo de imágenes fotográficas de

distinta procedencia que guarda a modo de archivo. Los viajes que realiza son una parte fundamental para obtener imágenes como lo son para otros muchos artistas. En las obras de Tim Gardner (n 1973) los paisajes nocturnos como podemos ver en *Corvette Night Scene*, (2016. Óleo sobre lienzo 61x76,2cm.) son habitadas por distintos turistas. Con sus teléfonos móviles capturan los momentos efímeros del paisaje, como los que representa a través de la pintura. Esta perspectiva estética donde el observador se detiene frente a un paisaje desde un mirador para poseer la imagen, para obtener la mejor captura posible de ese paisaje. Predominan de nuevo los azules, la luz de la luna y el hombre en el paisaje.

Mientras que la pintura de la artista Silke Otto-Knapp (n 1970), elaborada con acuarela reiteradamente lavada sobre la tela como *Stage (moonlit),* (2011, Acuarela y gouache sobre lienzo. 140 x 160 cm) y *Stage (North & South)* , (2012, Acuarela sobre lino. 130 x 150 cm.) le proporciona una construcción pictórica de gran profundidad espacial y sutileza. La iluminación en los paisajes crepusculares crea una atmósfera mágica, una escenografía tonal donde se diluyen los límites y el tiempo se detiene. La noche se presenta con frialdad sin detalle hacia la búsqueda de lo esencial.

Artistas como Alex Kanevsky (n 1963) o Justin Mortimer (n 1970) proponen escenarios nocturnos donde la acción humana es evidente. Kanevsky con sus figuras femeninas deconstruidas y sobreiluminadas en un primer término como podemos ver en *Night*, (2015. Óleo sobre madera. 45.7 × 45.7 cm) son las más conocidas, aunque en la actualidad está trabajando con en el paisaje desde el natural y Mortimer en el espacio habitado de la ciudad con una iluminación artificial y ficticia como *Sikorsky*, (2011. Óleo sobre lienzo 80x110cm), y *Coma*, (2011-12. Óleo sobre lienzo., 70 x 100 cm.) siempre nos sorprende desde el gran conocimiento de las técnicas pictóricas.

Ana Ciscar (n 1993) y Roslim Dew (n 1991) jóvenes artistas españolas tienen en común haber trabajado con el bosque desde perspectivas diversas a través de la pintura. Ciscar como podemos ver en el detalle del Políptico *And her shoes were number nine*, (2015. Óleo sobre tela, 32 x 34 cm) a partir de fotografías encontradas dentro de un discurso disruptivo en polípticos. Y Dew en la obra *Sehnsucht II* (2017. Óleo sobre tabla. 25x20cm.) desde la Geografía emocional sobre la que investiga, desplazándose a lugares concretos con una especial significación personal. Como argumenta Richter partir de la fotografía como base para la construcción de una imagen pictórica diferente con otra significación y poética.

Paulo Brighenti (n 1968) en el vídeo *Impulso e controlo* (*Paulobrighenti o proceso*. [Imagen]. Instagram) realizado en los montes que rodean la aldea de Maceira en colaboración con Francisco Bonifácio y David Correia Gonçalves para *Cinco minutos de sedenho,* Faculdade de Belas Artes, Lisboa está cercano a la intención de nuestra obra, de una naturaleza experimentada en la noche, partir de un contacto con el paisaje nocturno.

Enrique Martínez Celaya (n 1964) a través del paisaje plantea cuestiones sobre la inmutabilidad, la lejanía y las pérdidas humanas. A través de finas capas de óleo y cera, en su pintura aplicada con rudeza muestra un momento cargado de desconcierto. Parece haber pasado algo, donde la atmósfera juega un papel importante acentuando la sensación de misterio como podemos ver en la obra *The Orchard Path*, (2020. Óleo y cera sobre lienzo.190,5x208,28cm).

Para finalizar este texto y como conclusión presentamos la creación artística personal (fig 8-9) dos de las obras de esta serie *Cartografías nocturnas* en proceso de realización. Además se está desarrollando una investigación sobre el proyecto expositivo y el espacio. Como la aplicación en la sala de exposiciones de *Vantablack 3.0 (*Vertically Aligned NanoTube Arrays) el negro más negro que imposibilita ver matices de profundidad. Después de que Diemut Strebe y Brian Wardle en el MIT consiguieran convertir una gema brillante con múltiples facetas en el negro más absoluto de apariencia plana y negra al aplicar el *Vantablack 3.0,* es una línea exploratoria para que el espectador pueda en el espacio expositivo activar todos los sentidos, como yo misma hice al transitar el bosque y el paisaje nocturno, porque será incapaz de ver más allá de los propios paisajes en las obras, prescindiendo así de la idea de espacio al no poder percibir la profundidad.

Figura 8 Victoria Chezner. *Nocturno I*. 2021.
Acrílico sobre madera. 120x120cm

Figura 9. Victoria Chezner. *Nocturno II*. 2021.
Acrílico sobre madera. 120x120cm.

Referências bibliográficas

Aguiló, M., (1984).Identificación de tramos de la carretera con interés paisajístico. *Revista de Obras Públicas* n. 131, (3225). 29-344.

Armengaud, M., Armengaud, M.,Cianchetta, A. (2009). *Nightscapes: paisajes nocturnos: nocturnal landscapes*. Ed. Gustavo Gili.

Bal, M. (2019). El tiempo que se toma. *Revista Contra-narrativas nº #0. Temporalidades reconstruidas y especialidades desbordadas/Reconstructed temporalities and overflowed spatialities.* CENDEAC.

Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidos.

Berleant, A.(2013). *The Art in Knowing a Landscape.* Diogenes 59 (1-2): 52-62

Berleant, A. (2017). What is Environmental Aesthetics?.

Boisbaudran, L. (1911). *The training of the memory in Art and the education of artist*. Ed. McMillan and Co.

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Práctica e investigación*. Cairon: revista de ciencias de la danza. 13. 25-46. Ed. Universidad de Alcalá.

Guerra, S., Doreste , A.,Mata, P. (2009). Recuperando el valor de lo sagrado en el bosque: Arte y acción de grupo en el Parque Garajonay. En AAVV *Ciudades (Im) Propias: La tensión entre lo Global y lo Local*. 263-272 (CIAE) Universitat Politècnica de València.

García, D. (2011). Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar. En AAVV (Ed). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. *p.59-65.* Universitat Autònoma de Barcelona.

Guerra, S., Doreste , A.,Mata, P. (2009). Recuperando el valor de lo sagrado en el bosque: Arte y acción de grupo en el Parque Garajonay. En AAVV (Ed).*Ciudades (Im) Propias: La tensión entre lo Global y lo Local*. pag 263-272 (CIAE) Universitat Politècnica de València.

Hernández Navarro, MA (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Cendeac.

Martínez de Pisón, E. (2017). *La montaña y el arte: Miradas desde la pintura, la música y la literatura.* Ed. Forcola.

Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva.

Morris, N.J. (2011) Night walking: darkness and sensory perception in a night-time landscape installation, Cultural Geographies 18(3), pp.315-342.

Muñoz-Pedreros, A. (2017). El paisaje visual: Un recurso importante y pobremente conservado. *Ambient*. soc. vol.20 no.1 São Paulo Jan./Mar.

http://dx.doi.org/10.1590/1809-4422asoc20150088r1v2012017

Litvak. L. (2009). La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música, 1870-1915.

QUINTANA Nº8. pp. 95-111. The University of Texas at Austin

Loureiro, D., Meira, L. (2020). Projeto artístico e identidade: o territorio de origen e o desenvolvimento autoral no percurso de Luis Fortunato Lima. *ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras*. Volumen 11, nº 31. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. Universidade de Lisboa.

http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v11_iss31.pdf

Parga, P. (2018). Investicreación artística. Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior.

http://2018congressathens.cid-world.org/cloud/Mr.%20Pablo%20Parga_Mexico_22813/VERSI%C3%93N%20RECIENTE%20INVESTICREACI%C3%93N%20ART%C3%8DSTICA.pdf

Pérez Igualada, J. (2018). Los nombres de los lugares sin nombre: *ACE: Architecture, City and Environment*, Octubre, 38. 129-150

Piteira, S. (2017). Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro On landscape, time and deception in the work of Domingos Loureiro. *Revista Gama*. https://docplayer.com.br/62636486-Revista-gama-estudos-artisticos-janeiro-junho-2017-semestral-issn-e-issn-cieba-fbaul.html

Richter, G. (1995). *The daily practice of painting. Writings 1962-1993*. Cambridge: The MIT Press.

Roger, A. (2009). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.

Sánchez Muniáin, J.M. (1945). *Estética del Paisaje Natural*. Arbor. Volumen II. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Tanizaki, J. (2019). *El elogio de la sombra*. Ed. Siruela.

Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. De bolsillo.

UK Arts and Humanities Research Board, 2003, p. 1 https://ahrc.ukri.org/

Webs

Arts Center for Art, Science & Technology At MIT. https://arts.mit.edu/artists/diemut-strebe/

Victoria Chezner. www.chezner.es

RESISTIR À CHANTAGEM... AINDA. FAZER ARTE ENTRE A PRÁTICA E A POLÍTICA DA INVESTIGAÇÃO

Paulo Luís Almeida

Introdução

Passaram quase três décadas desde a publicação do texto seminal de Christopher Frayling (1993) sobre a Investigação em Arte e Design no contexto universitário; mais de 15 anos desde que Brad Haseman publicou *A Manifest for a Performative Research* (2006), em resposta à necessidade de enquadrar os novos modelos que surgiam em alternativa aos paradigmas qualitativos e quantitativos da investigação. No mesmo ano em que foi editado *Artists with PhDs* (Elkins, 2009) – dando conta das transformações porque passavam as escolas de Arte com a criação de doutoramentos com prática artística – foi aprovado o Decreto-lei 230/2009. Este Decreto instituiu na universidade portuguesa o grau de Doutor no domínio das Artes obtido através de "uma obra, conjunto de obras ou realizações com carácter inovador". Em 2019, foi publicada a Declaração de Viena Sobre Investigação Artística.

Entre estes quatro momentos e até hoje, são incontáveis as edições, simpósios, manifestos e exposições que, como um batimento cardíaco, estenderam e contraíram os limites da discussão. No momento em que escrevo, estas questões estão solidamente enraizadas na estrutura universitária. Na verdade, elas só tiveram impacto dentro da Universidade. Foram pouco significativas fora do tecido académico.

Este texto é uma reflexão aberta e circunstancial sobre o estado desta discussão na Universidade. É, por isso, uma visão necessariamente parcial, em que o signatário é também o destinatário. Foi escrito a partir de uma posição duplamente instável: a do trabalho artístico e a da gestão da investigação numa Faculdade de Belas Artes. Este contexto instável é familiar a muitos de nós. Por um lado, reconhecemos que a coexistência entre a prática artística

e a investigação recodificou, como uma ação diferida, o trabalho sistemático do pensamento artístico; deu visibilidade a novas temáticas e metodologias; contribuiu para situar o discurso artístico dentro de um campo alargado de conhecimento, comparando aquilo em que coincide e em que se afasta de outros discursos no mesmo campo. Mas esta coexistência teve outro lado: introduziu procedimentos e critérios de validação que refletem decisões políticas exteriores, ao alinhar a arte e o design com outras áreas do Ensino Superior, desvinculando-as de um vocabulário próprio e, por vezes, de uma história anterior à Universidade.

Não podemos compreender a discussão atual em torno da investigação artística sem a interação entre estes dois polos: um debilmente institucionalizado, como é o caso do campo artístico; o outro fortemente institucionalizado, como são as estruturas da Universidade e do sistema da investigação.

Dividi esta reflexão, por isso, em dois pontos:

Um procura compreender as pressões que hoje se exercem sobre o campo da investigação artística. O outro ponto reflete sobre a estrutura organizativa e funcional das unidades de investigação artística.

Estes dois pontos não esgotam o mapa de relações de força que hoje estruturam as unidades de investigação artística. Outros poderiam ser equacionados. Tomados em si mesmos, não são nem um desígnio, nem uma fatalidade. São alguns dos vetores que asseguram a continuidade do próprio campo em que nos movemos. Reconhecê-los à partida é a melhor forma de não perder de vista o essencial: que os processos investigativos devem ser construídos a partir do objeto artístico ou adaptados de acordo com as características singulares desse objeto, e não ao contrário.

O campo

Por 'campo da investigação artística' não me refiro ao domínio genérico de uma prática – a arte – feita hoje entre o estúdio/comunidade, a Universidade e o mercado. O 'campo' é entendido na aceção de Pierre Bourdieu (1995, p.231): um espaço social no qual vários atores interagem para reivindicar a autoridade de definir o que tem valor artístico, a legitimidade sobre o que conta como investigação artística ou a ortodoxia sobre o que deve ser ensinado e como deve ser ensinado. Há uma cumplicidade funcional nestas

interações – estejam elas carregadas de afinidades ou conflitos – que se revela na crença partilhada na existência do próprio campo. É esta crença partilhada, à margem das posições contraditórias que o campo comporta, que assegura a sua continuidade. Na verdade, é a própria existência de posições contraditórias que faz o campo da investigação artística como o conhecemos.

Este campo é uma rede de relações de forças objetivas – de complementaridade e antagonismo – entre posições. Exemplos destas posições são os documentos institucionais como o Manual Frascatti (OECD, 2015) ou a vertente de investigação/mérito artístico nos regulamentos de avaliação docente de cada Universidade. Outros exemplos são os documentos coletivos que procuram influenciar as decisões políticas sobre esta matéria, como a recente Declaração de Viena sobre Investigação Artística (2020), a que regressaremos mais adiante, ou as reações por ela desencadeadas, como a Carta para Práticas Avançadas (EFAP, 2021). Na dinâmica do campo, a diferentes posições correspondem tomadas-de-posição homólogas, como argumenta Bordieu (1995, p. 232). Estas tomadas de posição incluem as decisões políticas, manifestos e polémicas, mas também, obviamente, o trabalho artístico e os seus discursos. Cada posição é definida em relação a outra posição dentro do campo. O campo da investigação artística, que foi crescendo como um espaço de tomada-de-posições dentro do campo artístico – pelo menos desde que as Faculdades de Belas Artes começaram a oferecer doutoramentos – é um campo de forças que atua em todos aqueles que hoje participam no ensino superior artístico.

As pressões do campo

Resistir à chantagem – esta é a expressão com que Yve-Alain Bois abriu '*Painting as Model*', um conjunto de ensaios publicados em 1990 sobre as formas de pensar com a pintura e o seu papel como prática teórica. Os ensaios foram uma reação ao que Bois qualificava de textos predatórios, textos que confundiam a pintura com o conceito sufocante de imagem, transformando-a em ilustrações a serem legendadas (p. 246). Se estes ensaios são, ainda hoje, significativos para quem pinta e investiga pintura, as chantagens contra as quais – e com as quais – '*Painting as Model*' foi escrito, são um campo de forças em constante mutação. O termo chantagem, com todas as suas conotações, é um aviso que torna visível o mapa das

pressões que moldam o nosso próprio discurso como artistas e investigadores. 'Chantagem' representa um imperativo de exclusão que se impõe ao artista-investigador: ou fazes assim, ou estás fora.

Assimbolia

Teorismo, anti-teoria, moda, anti-formalismo, exigência sociopolítica e assimbolia eram as pressões intelectuais reconhecidas por Yve-Alain Bois no seu processo crítico. Algumas destas forças mantêm a sua influência no discurso e prática da investigação artística. A pressão da '*moda*', que trata as ideias como mercadorias a serem usadas e substituídas rapidamente por outras com maior impacto mediático, é uma constante: "a obrigação de seguir a última tendência no mercado das ideias, seja teórica, a-, ou antiteórica" (Bois, 1992, p.xiii) encontrou certamente outras ideias a que dar corpo, mas nem por isso perdeu a sua influência. Outra forma de chantagem é a *assimbolia*, uma atrofia identificada por Roland Barthes que afeta a capacidade humana em perceber e aceitar significados coexistentes (p.xxiv), o que leva à fantasia do significado único ou, na sua impossibilidade, à invisibilidade da significação como um problema da investigação. Compreende-se que, num documento oficial como o Manual Frascatti – em que os critérios para identificar a investigação são fixados numa base comum às ciências naturais, sociais e às artes – a assimbolia tenha encontrado um território fértil, com efeitos nefastos na forma como as motivações e os resultados da investigação artística são valorizados. Mesmo na dimensão política que a Declaração de Viena assumiu na sua tomada-de-posição em relação ao Manual Frascati, não foi possível evitar os efeitos desta pressão: o impacto da investigação artística, refere, vê-se na "conexão (...) às indústrias culturais e criativas, assim como ao sector social e educativo. (...) Está capacitada para inspirar desenvolvimentos criativos e inovadores em sectores como a saúde e o bem-estar".

Utilitarismo e visão-túnel

As pressões que atuam no campo da investigação artística hoje são, naturalmente, outras. A citação anterior reflete um argumento que está no centro de outro tipo de chantagem: as indústrias criativas. Uma busca pelo google combinando os termos "*creative industries*" e "*research*", feita em janeiro de 2010, contabilizava cerca de 575.000 entradas (Kälvemark, 2011, p.10). Hoje, a mesma busca ultrapassa as 8.800.000 entradas. Este é um indicador da crescente importância que as indústrias criativas ou culturais – um termo guarda-chuva que vai da arquitetura às artes plásticas, da moda aos videojogos – têm na economia e criação de emprego. Consequentemente, são usadas como o principal argumento para financiar a investigação em arte. A ligação entre as artes e outros sectores da economia criativa não surgiu, obviamente, com o campo da investigação artística. A história da arte é também a história destas ligações. Elas constituem um fator de mútua provocação entre disciplinas e são uma forma de questionar ortodoxias instaladas. O problema, como tal, não reside nas ligações que naturalmente se estabelecem por via de preocupações sociais, ambientais, lúdicas, educativas ou tecnológicas comuns. O problema, parece-me, nasce na abordagem puramente utilitária feita à investigação artística por esta via, que nivela, pelo uso do termo cultura, práticas muito divergentes nas suas intenções e metodologias. Nuccio Ordine, no incontornável oxímoro de "A utilidade do inútil" (2016), expôs a falácia que persiste na tentação do utilitarismo, ou o impulso em definir as atividades humanas pelo critério indefinido da utilidade que, não raras vezes, esconde um critério económico. Nesta falácia terminológica, a investigação define-se como uma atividade que tem sempre em mira uma utilidade concreta, por oposição ao estudo, que é uma condição permanente e uma forma de vida (Agamben, 2018). Os efeitos desta abordagem utilitária são diversos. Ao fazer eco da distinção canónica entre investigação *para* a arte, investigação *sobre* arte e expressão artística, o Manual Frascatti (OECD, 2015, p.64) amplifica esta visão puramente utilitária da investigação: os dois primeiros vértices são vistos como formas de investigação, porque desenvolvem bens e serviços dirigidos a artistas e intérpretes, contribuem para os estudos sobre a arte ou são aplicações úteis às áreas do restauro e conservação. A expressão artística é normalmente excluída da equação. O argumento é que falha os critérios da inovação e da transferência ou reprodutibili-

dade. E, de facto, não é possível aferir qual é o novo conhecimento que uma obra produz, quando comparada com outras obras, ou de que modo o sentido e a experiência que a informam é transferível para outros artistas e audiências, sem que a obra caia numa paródia de si própria. Nas suas apreensões, a obra artística não se transfere. Transforma-se. Uma vez mais, o problema não reside nos critérios em si mesmos, mas na visão utilitarista com que estes critérios - o conhecimento ou a transferibilidade – são caracterizados. A chave, argumentava Mark Johnson (2011, p.147), é deixar de pensar no conhecimento como um corpo fixo de proposições e focarmos, em alternativa, no conhecimento como a "transformação inteligente da experiência". Passar do nome 'conhecimento' para a forma verbal 'conhecendo'.

A Declaração de Viena sobre investigação artística foi um dos documentos com mais relevo político numa tomada-de-posição perante as posições da OCDE, apesar do perigo de instrumentalização em que ela própria se enreda. Na sua definição de investigação artística, a declaração demonstra o alinhamento que a prática e reflexão artística têm com os cinco critérios que definem a investigação e o desenvolvimento no Manual Frascati: inovação, criatividade, incerteza, sistematicidade e tranferabilidade. Mas a pressão utilitária está lá: "historicamente, a IA manteve um foco no impacto que a sua investigação tem numa variedade de contextos fora da academia - seja na sociedade, na cultura, na economia ou no ambiente". É a presença da prática artística nestes contextos que, involuntariamente, a legitima como investigação, não o potencial de "transformação inteligente da experiência" que a arte transporta para estas situações. O problema, uma vez mais, não reside nos contextos de intervenção da investigação artística ou nas prioridades das agendas de investigação. Iniciativas como a S+T+ARTS demonstraram o potencial transformador que o encontro de metodologias diferentes comporta quer na arte, quer na ciência. E nos grandes planos de ação que o Horizonte Europa estabeleceu – como o *cluster* Cultura, Criatividade e Sociedade Inclusiva – é visível o reconhecimento da arte como gesto social, enquanto fator de coesão, inclusão e crítica. O problema está na visão-túnel que é gerada pelo impulso utilitário das agendas. Esta visão-túnel tende a mudar o seu foco em função do horizonte temporal de cada agenda. Na vertigem destes reenquadramentos de foco, pouco tempo existe para aprofundar e acompanhar as transformações da experiência que a investigação artística provoca.

Quando os programas das agendas são acompanhados por limites temporais precisos, dentro dos quais se concentram as oportunidades de financiamento, desfocam-se os temas que estão na periferia do campo. Este é o problema da visão-túnel: o que ela desfoca. É como forma de resistir à pressão acelerada da visão-túnel, seja ela determinada por agendas políticas, económicas ou curatoriais, que outros modelos de investigação artística são necessários.

Arte vs Investigação Artística

Em 1974, Allan Kaprow publicou a terceira parte do seu ensaio "*The Education of the Un-Artist*." Neste texto, o artista dá conta de uma transformação nos modelos experimentais da arte na sua geração. Dos cincos modelos identificados por Kaprow para intersectar a arte com o quotidiano, os ciclos naturais e as profissões não-artísticas, os modelos de aprendizagem (*learning models*) são já o sintoma de uma afinidade eletiva entre arte e investigação. Estes modelos incluem "alegorias da investigação filosófica", "rituais de treino da sensibilidade" ou "demonstrações académicas" (2003, p.130). Para Kaprow, eram meios de criar laços com o mundo "real", mais do que com o mundo da arte (p.131). Alguns exemplos podem ser encontrados nas conferências-performance de Joseph Beuys ou, mais recentemente, de Hito Steyerl. *Un-Art* (an-arte ou des-arte, numa tradução impossível) refere-se a tudo o que ainda não foi aceite como arte, mas que chamou a atenção do artista com essa possibilidade em mente. Como modelo experimental, tratava-se de levar a cabo uma prática artística recorrendo a modelos da investigação, mais do que fazer investigação através da prática artística. A ordem em que estes dois fatores interagiram desde então é determinante para compreendermos a institucionalização do campo e os perigos que ela comporta. Para a educação do an-artista, os dois termos refletiam-se mutuamente, como espelhos de um espelho. Mas nem sempre é assim.

Noções como "pensamento material" (Carter, 2004), "investigação performativa" (Haseman, 2006) ou "Práticas Avançadas" (EFAP, 2021) são hoje naturalmente aceites como sinónimos de uma investigação artística onde métodos e tradições investigativas se intersectam≤. Englobam a produção de artefactos, exposições, performances, situações construídas e colaborações. O hibridismo terminológico que as informa, condensando palavras

oriundas da prática artística – como materialidade, incorporação e *performance* – com os termos da investigação, é um sintoma das transformações mútuas que ocorreram nos dois campos. Não foram apenas os modelos da prática artística que se alteraram como consequência de um número cada vez maior de artistas produzirem o seu trabalho num ambiente de investigação. Os procedimentos de investigação e a própria definição de conhecimento no seio da Universidade foram reformulados, pressionados pela crítica ao ideal de objetividade que resulta de um realismo científico desincorporado.

Contudo, para qualquer pessoa que trabalhe no ensino superior artístico, a dicotomia entre arte e investigação artística ressurge ciclicamente, como uma das pressões mais constantes no campo. Esta dicotomia tem várias formas. Como todas as dicotomias, pressiona em duas direções. Onde ela se revela mais intensamente é na retórica do discurso. Na sua reação à Declaração de Viena, Cramer e Terpsma (2021) davam conta das pressões de um documento político que, no esforço para reconhecer a autonomia da investigação artística, deixa na sombra os artistas, o seu vocabulário e os seus métodos:

> Com as instituições educativas a reclamar agora a posse da investigação artística, e a introduzirem a sua própria escala de qualidade e validação, elas factualmente criam o seu próprio sistema artístico (...) Como resultado, a investigação artística será separada em duas formas e sistemas. 'IA' nas escolas de arte por oposição à investigação artística na prática artística e no mundo da arte em geral. (...) Ao invés de criar um espaço de hospitalidade [para]. iniciativas de investigação lideradas por artistas, a 'IA' corre o perigo de se fechar no seu próprio sistema autorreferencial, com investigadores artísticos e projetos (...) a servir o único propósito de preservar [o próprio sistema].

A reação crítica de Cramer e Terpsma à tentação de institucionalizar a investigação artística por parte da Declaração de Viena é compreensível. O perigo de uma definição vertical quanto ao que constitui a investigação artística, a ser formulada pelas instituições académicas, contribuiria de forma nefasta para a visão-túnel que atrás referi. As suas consequências já se verificam, tacitamente, nos limites organizativos dos doutoramentos com prática artística na Universidade.

Saber se a dicotomia também faz sentido como crítica às construções da crença que atravessam o campo artístico é outra discussão. Para ser provocador, não a podemos deixar de fora. Po-

demos, sim, tentar compreender as suas causas para melhor perceber os seus efeitos.

O reaparecimento desta dicotomia coincidiu com um momento em que a expressão 'investigação artística" se tornou ubíqua, e deixou de estar circunscrita aos manifestos artísticos que, desde início do século XX, qualificavam o seu trabalho como investigação (e.g. *Bureau des Recerches Surréalistes*). Podemos ver, nesta ubiquidade, a normalização da atividade artística nos campos da investigação, com a oferta de cursos de Doutoramento e o aparecimento dos centros de investigação nas escolas de arte. Ao mesmo tempo, esta ubiquidade é o reflexo de decisões políticas que adotam uma abordagem institucional à prática artística realizada em Instituições de Ensino Superior, acompanhada, por isso, de alguma desconfiança por parte dos próprios artistas. Não sendo a investigação artística apenas um outro nome para "prática," como também não é o reflexo das orientações políticas da investigação, a expressão encontra-se ainda suspensa na sua indefinição, como reconhecia o primeiro editorial do *Journal of Artistic Research* (Schwab, 2011).

Esta indefinição é, em parte, intrínseca à própria condição artística: a arte, como a democracia ou a justiça social, é um conceito essencialmente contestado. É nesta condição que também se encontra a investigação artística. 'Conceito essencialmente contestado' é uma expressão popularizada por W.B. Gallie (1956) para identificar situações problemáticas em que há vários sentidos contraditórios nos termos com que se argumenta. Nestas discussões, fica-se com a sensação de que as situações não podem ser resolvidas com dogmatismo (esta definição é a correta, todas as outras estão erradas), ceticismo (qualquer definição é igualmente verdadeira ou falsa) ou ecletismo (cada definição é uma visão parcelar; logo, quanto mais definições, melhor). Estes conceitos, inevitavelmente, envolvem disputas intermináveis sobre qual o sentido apropriado, que não se resolvem pelo apelo à evidência empírica, aos usos linguísticos ou à lógica. Reconhecer a investigação artística como "essencialmente contestada" implica assumir que a contradição e a contestação são parte intrínseca da sua dinâmica.

Este discurso "essencialmente contestado" requer que saibamos lidar com as pressões externas a que estamos sujeitos – a excessiva institucionalização, as avaliações e candidaturas a financiamentos baseados em processos cada vez mais complexos e sempre cambiáveis, os indicadores mensuráveis. Ao mesmo tempo, leva-nos a reconhecer também as pressões internas que subsistem nas crenças

coletivas do sistema artístico, onde a arte também se define. Como todas as crenças, também estas são suportadas pelo desconhecimento coletivo de como as coisas são feitas (Bourdieu, 1995, p.169).

A análise feita por Pierre Bourdieu em "As Regras da Arte", para expor os mecanismos da crença sobre os quais se constrói a autonomia do campo artístico, é uma poderosa aliada para lidar com a complexa dicotomia arte/investigação artística. Cada campo (artístico, científico, universitário, etc.) oferece aos seus participantes uma forma de realização dos seus desejos, através da regulamentação das práticas e das representações que elas impõem (p.228). Nas lutas pelo monopólio para definir os modos legítimos de produção cultural que o caracteriza, cada campo produz a sua forma particular de *illusio*. *Illusio* é a crença partilhada no jogo. Pressupõe uma adesão ao jogo, aceitar estar preso no jogo e pelo jogo (p.333). Nas regras do campo artístico, dificilmente o artista é, individualmente, o responsável pelo valor do seu trabalho. É o próprio campo de produção, como um universo de crenças, que produz o valor da obra de arte como fetiche, ao produzir a crença no capital simbólico do artista (p.229). Mas os campos não são espaços fixos. São continuamente atualizados por indivíduos e organizações que partilham interesses, mas que também concorrem para alterar o espaço das posições. A forma como atuamos no campo tem um efeito no modo como o campo é formado. É como uma lente crítica sobre os mecanismos da crença do campo artístico que o campo da investigação artística também pode atuar.

Uma última história ilustra as pressões com que a dicotomia arte/investigação artística ainda se manifesta. Em dezembro de 1934, Roger Caillois escreveu uma carta a André Breton desvinculando-se do movimento Surrealista. A carta foi motivada pelo desentendimento sobre o que fazer com um feijão saltitante mexicano que encontraram. Nenhum deles se tinha deparado antes com um fenómeno semelhante, ainda que ambos suspeitassem que o movimento fosse causado por uma larva ou inseto no interior. À sugestão de Caillois em cortar o feijão para confirmar, Breton reagiu com críticas à monótona abordagem empírica que iria anular o mistério e anestesiar o potencial poético que ele poderia suscitar na mente de quem observava.

Na carta que lhe dirigiu no dia seguinte, Caillois descreveu a disputa como um confronto entre dois impulsos, a investigação e a poesia. Para Caillois, e ao contrário do que Breton afirmava, estes dois impulsos são compatíveis: "é possível encontrar um equilíbrio

entre a satisfação oferecida pela primeira [a investigação] e o prazer (*jouissance*) oferecido pela segunda [a poesia]" (cit. in Najafi, 2008, p.138). E continua: "Aqui temos uma forma do maravilhoso que não teme o conhecimento, mas, ao contrário, prospera nele." Como Caillois, também acredito que o conhecimento é capaz de exercitar a perplexidade e alimentar o compromisso poético com o mundo. Acredito que devemos cortar o feijão.

Como um conceito essencialmente contestado, a dicotomia arte/investigação artística não se resolve. Ela obriga-nos a uma permanente atenção sobre as ortodoxias e crenças que, involuntariamente, construímos com a nossa prática artística e investigativa.

A organização do campo

A criatividade humana, em todas as suas formas, encontrou na estrutura da Universidade e dos centros de investigação um campo de possibilidades, de questionamentos e constantes provocações. A institucionalização da investigação artística, contudo, comporta uma oportunidade e um risco. Por um lado, como sugerem Cramer e Terpsma, é importante que os artistas possam conduzir a sua investigação com apoio institucional e investimento público. Mas os modelos organizativos atuam também como pressões invisíveis dentro do campo, que formatam as respostas possíveis e condicionam o que pode ou não ser aceite como investigação artística.

Estas pressões sentem-se em diversas instâncias: nos formulários das candidaturas a financiamento ou, de forma menos ostensiva, nos padrões académicos e critérios de acreditação dos doutoramentos, que são o núcleo da investigação artística na Universidade. E, de facto, os atuais doutoramentos – assentes numa contribuição original individual – são estruturalmente incompatíveis com práticas coletivas de investigação artística, mais ainda com práticas anónimas. Este modelo, como advertem Cramer e Terpsma (2021), pode, no seu extremo, reforçar o culto do artista hiper individualista, deixando de fora muitas práticas que, de forma sistemática, redefinem as posições do campo artístico na contemporaneidade. Nem toda as práticas podem, neste modelo, ser consideradas a nível doutoral, não pela exigência reflexiva que as sustenta, mas pelo modelo institucional criado. Esta incompatibilidade é um terreno fértil para que a dicotomia arte *versus* investigação artística cresça e para que a visão-túnel se acentue.

Este problema deve também ser pensado a partir das unidades de investigação no campo artístico. Em Portugal, existiam 14 unidades de I&D no campo da "Arte e Design, Desenvolvimento Artístico e Musical", por ocasião da última avaliação institucional da Fundação para a Ciência e Tecnologia, em 2018. Destas, três estão especificamente ligadas às artes performativas e duas à história da arte. A maioria inscreve-se nas áreas da arte visuais e plásticas e do design, com diferentes focos e graus de interação entre as disciplinas que as integram. De assinalar que o termo que as enquadra – desenvolvimento artístico – resulta de um documento político que, evitando a palavra "investigação", define este conceito como um meio de desenvolver experimentações com formas de expressão artística. Algumas destas experimentações podem ser vistas como investigação, ainda que a demarcação nunca tenha sido enunciada (Kälvemark, 2011, p.35). O próprio Manual Frascatti – a documentação da OCDE para a definição institucional das atividades investigativas – relega para as instituições de ensino superior a definição casuística do que pode ser considerado investigação, e quais as evidências que a sustentam.

Estas 14 unidades incorporavam, à altura, 701 investigadores integrados. Os concursos de estímulo ao emprego científico abertos pela FCT, de carácter individual ou institucional, têm vindo a contribuir, desde 2018, para o início de um corpo de investigadores nas áreas artísticas. Ainda que de forma embrionária e residual, estes casos reconfiguram o modelo atual de inscrição de artistas e designers na investigação. A sua atividade principal já não é o ensino artístico. Ainda não é claro se poderá ser a prática da investigação artística.

A generalidade dos centros de investigação depende diretamente de uma Universidade. Embora incorporem investigadores independentes – sem vínculo laboral com a Instituição – a maioria é composta por docentes universitários. Na prática, o trabalho de investigação que realizam nas unidades de I&D não contribui apenas para a avaliação dos centros em que desenvolvem a sua atividade. É também parte da sua avaliação docente na Universidade. Esta coincidência, tirando partido das zonas cinzentas que a investigação artística na Universidade comporta, está na origem de muitas pressões para que o trabalho de ensino artístico e a transferência de conhecimento à comunidade se reconfigurem como investigação, retirando-lhe com isto a capacidade de correr riscos e ensaiar novas formas de "transformação inteligente da experiência".

O desafio que se coloca hoje aos centros de investigação artística é a capacidade de articular os três eixos sobre os quais a investigação se desenvolve: uma prática criativa de experimentação sensível; um pensamento artístico aberto à perplexidade e à não-linearidade; estratégias curatoriais capazes de reinventar modos de imaginação política e espaços de encontro transformadores. Ao mesmo tempo, serem capazes de representar este triângulo dentro das restrições que a crescente institucionalização da investigação lhes impõe.

Notas finais

Estas são algumas das pressões que, agindo como um campo de forças, estruturam a investigação artística. O fundamental, por agora, não é rotular com precisão o seu nome, mas procurar os seus efeitos e estar atento às suas limitações. O que as qualifica como chantagem, para retomar a expressão provocatória de Yve-Alain Bois, é o imperativo de exclusão com que nos confrontam no trabalho artístico e investigativo. É a estrutura do 'isto' ou 'aquilo'. Algumas pressões são endógenas: têm origem tanto na dinâmica do campo artístico como no campo universitário. Outras pressões são exogéneas: refletem decisões políticas de largo espetro que se materializam nas agendas temáticas, nos objetivos de desenvolvimento sustentável ou nos desafios societais, como áreas prioritárias de atuação, criando assim uma visão-túnel que desfoca o que está nas suas margens. E é justamente nas margens, no que é imprevisto, negligenciado ou pouco aproveitado, "no que a ciência não quer saber," que o pensamento artístico encontra os seus territórios mais férteis.

Referências bibliográficas

AEC et al (2020). *The Vienna Declaration on Artistic Research*. Disponível em: *https://cultureactioneurope.org/files/2020/06/Vienna-Declaration-on-AR_corrected-version_24-June-20-1.pdf*

Agamben, Giorgio (2018). "Estudantes". *Revista Punkto*. Ex-curso, seria a #1. Disponível em: *https://www.revistapunkto.com/2018/04/ex-curso1.html*

Bois, Yve-Alain (1990). "Introduction: Resisting Blackmail". In *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press, pp. xi-xxx.

Bourdieu, Pierre (1995). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, California: Stanford University Press.

Carter, Paul (2004). *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne: Melbourne University Press.

Cramer, Florian; Terpsma, Nienke (2021). "What is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?" *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain*. Disponível em: *https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research*

EFAP – European Forum for Advanced Practices (2021*). Charter for Advanced Practices*. Disponível em: https://advanced-practices.net/charter

Gallie, W. B. (1956). "Art as an essentially contested concept". *The Philosophical Quarterly*. 6, pp.97–114.

Haseman, Brad (2006). "Manifesto for Performative Research". In *Media International Australia Oncorporating Culture and Policy*: quarterly journal of media research and resources, 118, pp.98-106

Johnson, Mark (2010). "Embodied Knowing Through Art". In Biggs, Michael; Karlsson, Henrik (2010). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge.

Kälvemark, Torsten (2011). "University politics and practice-based research". In Biggs, M.; Karlsson, H. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, pp.3-23.

Kaprow, Allan (2003). "The Education of the Un-Artist – Part III (1974)". In *Essays on the Blurring of Art and Life*. Edited by Jeff Kelley. Berkley and Los Angeles, California: The University of California Press, pp.130-147.

OECD (2015), *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities. Paris: OECD Publishing, *https://doi.org/10.1787/9789264239012-en*.

Ordine, Nuccio (2016). A utilidade do inútil. Matosinhos: Faktoria de Livros.

Schwab, Michael (2011). "Editorial". *Journal of Artistic Research*. 0. Disponível em: *https://www.jar-online.net/en/issues/0*

Najafi, Sina (2008). "Cut the Bean: Curiosity and Research in the Pages of Cabinet Magazine". In *What is Research in the Visual Arts? – Obsession, Archive, Encounter*. Edited by Michael Ann Holly and Marquard Smith. Willimston, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, pp.138-157.

(IN)DISPENSÁVEL OU A EXPERIÊNCIA DA INSTALAÇÃO PICTÓRICA *SITE-SPECIFIC* NO MNAC

Rui Macedo

Preâmbulo

Este artigo foca-se na instalação pictórica *site-specific* intitulada *(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu* para a caracterizar num contexto de relação com o museu e, neste movimento, encontrar as bases conceptuais para investigação em pintura na contemporaneidade. Concebida por mim, esta instalação para o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado esteve exposta ao público de 19 de maio a 30 de setembro de 2019. Foi documentada num livro/catálogo com ensaios de José Luís Porfírio, Raphael Fonseca e da curadora Emília Ferreira.

Introdução

(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu é uma instalação pictórica que se relaciona directa e simultaneamente com:

a) a colecção exposta do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC); b) com o circuito de visita; c) com os procedimentos próprios da museologia e museografia e d) indirectamente com o acervo/arquivo.

Esta relação perturba a narrativa histórica, factual, jornalística (relato dos factos reais, acontecimentos e evidências) própria do discurso deste museu ao (con)fundi-la com uma narrativa ficcional que introduz um imaginário e uma visão artísticas na experiência da visita. (Neste caso, a minha visão e imaginário são introduzidos neste museu.)

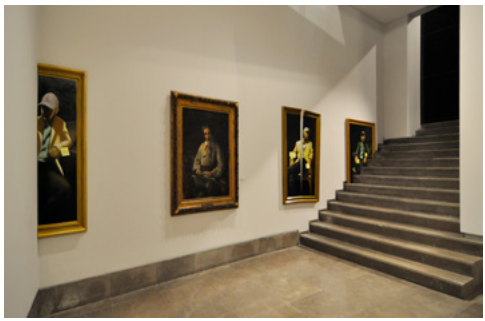


Figura 1. Vista da instalação *(In)dispensável. Pintura-Retrato (*a partir de *Retrato do Poeta Raimundo Bulhão Pato*, 1880-82 por Miguel Ângelo Lupi*)* na Sala dos Retratos, MNAC, 2019.

Figura 2. Vista da instalação *(In)dispensável. Pintura-Retrato* (a partir de *Retrato do Poeta Raimundo Bulhão Pato*, 1880-82 por Miguel Ângelo Lupi*)* na Sala dos Retratos, MNAC, 2019.

Figura 3. À esquerda: *(In)dispensável. Pintura-Retrato #3*, 2019, óleo s/madeira + moldura, 100x100 cm.
Figura 4. À direita: Detalhe de *(In)dispensável. Pintura-Retrato #3*.

O exercício de ficção proposto por esta instalação pictórica estabelece uma perturbação no discurso temporal, cronológico, implícito nas lógicas de mostrar e dar a ver do museu, pois acresce um tempo diegético que, por sua vez, amálgama passado, presente e futuro. Este tempo (diegético), que deriva da ficção enquanto ope-

ração sobre a pintura – no seu fazer e no seu instalar – é distinto do tempo cronológico, linear a que a colecção exposta é obediente. A perturbação que o tempo diegético exerce sobre o tempo histórico manifesta-se, por exemplo, assim: 1) dificuldade em atribuir uma data específica às obras de *(In)dispensável* instaladas junto às peças da colecção exposta e cujas afinidades são evidentes na medida em que são reflexo de práticas da pintura enquadradas nos regimes intertextuais; 2) dado o posicionamento específico das "novas" pinturas instaladas no espaço de exposição, abre-se a possibilidade, ao visitante, de encontrar uma outra lógica museal, alterada e alternativa, que entra em ruptura com a norma vigente (e previsível).

Figura 5. *(In)dispensável. Pintura-Retrato #2* (a partir de *Retrato do Poeta Raimundo Bulhão Pato*, 1880-82 por Miguel Ângelo Lupi), óleo s/madeira + moldura, 160x100 cm.

Figura 6. Detalhe de *(In)dispensável. Pintura-Retrato #2*.

Assim, se por um lado o museu instaura um discurso narrativo sobre o real, o verdadeiro e o factual, assente numa temporalidade cronológica e linear, por outro lado, a pintura contemporânea (tal como aqui é concebida e instalada) instaura um discurso narrativo

ficcional que gera um tempo próprio partir da ficção, ou seja, é da ordem da diegese. Neste sentido, a perturbação causada pelas pinturas instaladas, altera o museu e o seu discurso: ficciona-o (acrescentando, também, algum humor na sua abordagem crítica).

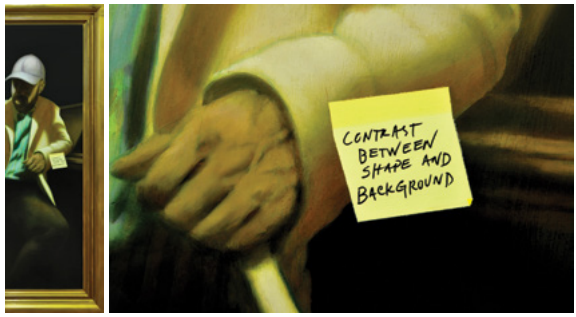


Figura 7. À esquerda: *(In)dispensável. Pintura-Retrato #1 (*a partir de *Retrato do Poeta Raimundo Bulhão Pato*, 1880-82 por Miguel Ângelo Lupi*)*, óleo s/madeira + moldura, 160x50 cm. À direita: Detalhe de *(In)dispensável. Pintura-Retrato #1*.

O conceito site-specific aplicado à pintura

Neste artigo tomo a liberdade de falar na primeira pessoa, na medida em que sou o autor de *(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu*. Tomo, ainda, a liberdade de não ancorar, de forma convencional, as imagens ao texto. Justamente, as imagens são apresentadas para alimentar o imaginário do leitor, recusando a sua função ilustrativa, quer das ideias, quer dos conceitos teóricos. Neste artigo, as imagens são o veículo que materializa as ideias contaminadas por conceitos, transversais a todas as pinturas da exposição.

Esta instalação, concebida e produzida, para dialogar *in loco* com a colecção exposta do MNAC é composta por vinte e sete pinturas, que se agrupam em sete instalações, distintas entre si. A chave desta produção é o conceito *site-specific* aplicado à pintura e que reclama graus de pertinência, de conformidade e de performatividade relativos ao posicionamento da pintura no lugar para o qual é concebida.

O presente artigo começa por reflectir sobre questões na génese desta instalação pictórica até incidir, como exemplificação, nos procedimentos teórico-práticos adoptados para criar e instalar uma das sete instalações, a saber: *(In)dispensável. Pintura-embala-*

gem. Desta forma, pretende-se mapear o caminho para a criação pictórica, individualizado na especificidade conceptual e formal deste trabalho artístico e com ele, pensar as bases conceptuais para a pintura contemporânea.

Começa-se por esclarecer o que aqui se denomina e caracteriza como instalação pictórica, ou seja, o que é a pintura *site-specific* no âmbito da instalação. Como resposta, e, em primeiro lugar, é a Pintura que circunscreve, informa e enforma, exclusivamente, estas instalações: a Pintura é a sua matéria-prima. Em segundo lugar, é a sua disposição e o posicionamento no espaço de exposição – que ultrapassam em muito o simples colocar na parede pois dependem de um conjunto de pré-existências – que tornam a pintura da ordem da performatividade ao exigir do observador mais do que um mero contemplar, mais do que uma atitude de recepção passiva.

São as singularidades e especificidades dos espaços onde as pinturas se instalam que enformam e informam o seu fazer, *a priori*, durante o (meu) processo criativo, e, antecipam e preveem o seu posicionamento no espaço de exposição que, em rigor, relaciona a posição e a localização relativamente ao lugar, em contexto. Este modo de instalar antecipa propostas de leitura no campo do previsível, fruto de uma relação aliada às pré-existências, e pretende, relativamente ao visitante, alterar o seu horizonte de expectativa, provocando-o pelo inesperado. Esta antecipação é uma acção projectual que permite construir, com rigor, a especificidade do acto de instalar pintura. Assim, este projecto demonstra múltiplas possibilidades de relação que o objecto pictórico pode despertar através do seu posicionamento no espaço de exposição, consequente de vários factores, a saber: a) a relação que estabelece com a morfologia arquitectónica do edifício; b) a relação/diálogo que estabelece com as pré-existências, presentes e/ou latentes (a colecção exposta, o arquivo, o património material e imaterial); c) a relação com o circuito de visita; d) a relação com a museologia e a museografia e e) a relação com os dispositivos e procedimentos regulamentados no e pelo museu como espaço de institucionalização das obras. Estão, assim, detalhados os elementos preponderantes que são tomados em conta no princípio deste processo criativo e que vão delimitar e circunscrever o campo de acção da obra a instalar.

Figura 8. *(In)dispensável. S/título* (a partir de *A chávena de chá* e *A luva cinzenta* de Columbano Bordalo Pinheiro), óleo s/madeira + molduras, 70x85 cm + 90x90 cm.

Figura 9. Vista parcial da instalação *(In)dispensável. S/título*, MNAC, 2019.

Todas as obras que constituem *(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu* convocam, de forma crítica, à vez ou em simultâneo, procedimentos próprios ao museu enquanto estrutura de armazenamento, classificação, conservação, catalogação e divulgação, enquanto espaço arquitectónico e respectiva morfologia e como mecanismo de institucionalização das obras que estão sob a sua tutela (a colecção) e, por inerência, lugar legitimador dos objectos artísticos que nele se mostram, inclusivamente os que são apresentados temporariamente. Relacionadas directamente com a colecção musealizada, as pinturas *site-specific* que constituem *(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu*, instaladas no seio da colecção do MNAC, levantam ainda cinco questões que importam dar a conhecer: 1) de que modo, imersa num contexto expositivo pré-determinado, esta instalação pictórica *site-specific*, nas

suas sete variantes de acção (obras/peças), dialoga com a colecção exposta? 2) De que modo esta instalação dialogante participa, medeia e interfere na experiência de visita ao museu? 3) De que modo a pintura instalada no museu é um "corpo estranho" que transfigura a experiência da visita tornando-a da ordem da ficção? 4) De que modo se experiencia o simulacro e/ou a simulação no confronto com este "corpo estranho" instalado? 5) De que modo participam os regimes intertextuais na ficção do museu (ficção que revem da estranheza/familiaridade dos conteúdos – da instalação na colecção) para abrir um campo diegético? Estas questões estão intimamente relacionadas entre si, são interdependentes e derivam, sem excepção, da pergunta estrutural deste artigo, a saber: o que é uma instalação pictórica *site-specific*? E em que medida a sua análise contribui para encontrar as bases conceptuais da pintura contemporânea?

Embora as respostas às questões identificadas possam ser teoricamente ensaiadas *a priori*, neste artigo o enfoque é advém do teste *in* loco (produção e montagem / instalação) e, consequentemente, na expectativa do que pode ser a experiência da visita às obras instaladas. No processo de criar uma pintura de carácter *site-specific*, os critérios do pintor oscilam constantemente entre a antecipação da experiência do visitante e a produção laboriosa da obra (na experiência em atelier), no que ela é como potência, como objecto que pode abrir um determinado campo da perceptivo, tendencialmente circunscrito, *a* priori, pelo autor. (O domínio das interpretações é insondável e impossível de abarcar ou prever na sua totalidade.)

Justamente, se a instalação de pintura contemporânea *site-specific* se evidencia como *cosa mentale*, para citar Leonardo Da Vinci no *Tratado de Pintura*, é porque a prática laboratorial de Pintura, mais do que ilustrar um discurso teórico, permite a instauração de um discurso próprio – o da disciplina e do autor/pintor.

De uma forma que escapa à previsível fórmula "pergunta-resposta", dar-se-á início ao exercício para responder ao desafio conceptual proposto pelas questões levantadas neste artigo. Este exercício está balizado por uma qualidade intrínseca à instalação – qualidade indispensável, estruturante e estrutural –, a saber: *(In) dispensável* não ocupa o espaço físico do MNAC destinado às exposições de Arte Contemporânea e, deste modo, foge à regra da programação regular e previsível própria das exposições temporárias. *(In)dispensável* posiciona-se, propositadamente, à margem do espaço dessa calendarização, e integra-se no seio da mostra per-

manente, contaminando-a como um *corpo estranho*. *(In)dispensável* afirma a sua condição "temporária" para se posicionar num espaço que mostra a colecção em permanência, e, por isso, desde logo concilia dois tempos de difícil convivência – o temporário e o permanente. É deste modo que se começa a perceber como *(In)dispensável* destabiliza a lógica normalizada desta instituição museológica. Justamente, fá-lo de forma cirúrgica, pela via da intromissão de novas pinturas, cuja configuração, representação e posicionamento no espaço do museu e, em simultâneo, com a colecção exposta, altera os acordos museológicos instituídos. Articulados, estes acordos museológicos caracterizam o Museu enquanto dispositivo de armazenamento, de classificação, de catalogação e de divulgação; caracterizam, também, o edifício quer como espaço arquitectónico (atentando à sua morfologia), quer como instituição (como um espaço institucional legitimador com regras próprias).

Figura 10. *(In)dispensável. Você está aqui (*a partir de *Paisagem Auvers-sur-Oise* de Artur Loureiro, c. 1883*)*, óleo s/madeira + moldura, 64x75 cm.

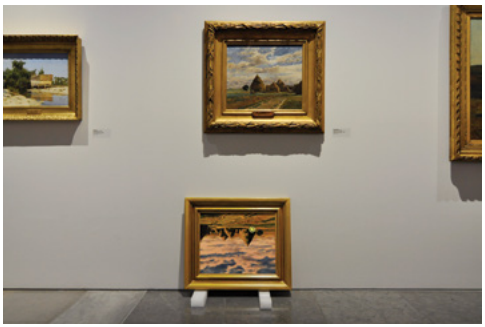
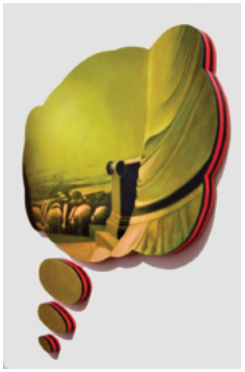


Figura 11. *(In)dispensável*. Vista parcial da instalação *Você está aqui* (a partir de *Paisagem Auvers-sur-Oise* de Artur Loureiro, c. 1883*)*, MNAC, 2019.

(In)dispensável insere-se, assim, numa linhagem discursiva artística e contemporânea onde o museu é tomado pelas diversas partes que o constituem, onde é questionada a sua importância efectiva, institucionalizada e culturalmente naturalizada de modo a que se possa subverter o modelo museológico "tradicional"– que se estabelece por afinidades e semelhanças estruturadas. O que está em questionamento permanente é o recurso dos seguintes tropos: 1) a metáfora como figura de retórica com função comparativa; 2) a metonímia como figura de retórica com função não-comparativa, nas suas variantes 2.1) metalepse, que toma a causa por consequência; 2.2) antonomásia, que substitui um nome por outro; 2.3) sinédoque, que toma a parte pelo todo. Os discursos museológicos usam a metonímia aplicando-a, por exemplo, a uma imagem fora do seu contexto imagético usual por ter uma significação com uma relação objectiva de contiguidade, material ou conceptual, com o conteúdo ou com o referente que a constitui. Usada nas suas variantes em *(In)dispensável*, pode aferir-se como a metonímia aplicada às imagens pictóricas construídas para esta instalação permite a utilização intertextual pertinente e em contexto com a história e a vocação da colecção do MNAC, por exemplo, através de jogos estruturados na paródia e a ironia, ou seja, que integram o humor.

(In)dispensável pensa o MNAC como impulsionador do processo criativo. Deste modo, a função passiva do museu, como repositório de objectos – o museu como mausoléu –, é deslocada para uma função atuante, potenciadora da criatividade artística onde é tomado como referente. O ensaio artístico – a concretização de *(In)dispensável* – abre a uma anatomização do museu a partir de todas as suas facetas. Ou seja, o museu como organismo ou como corpo incorpora a obra artística contemporânea e, tomando o exemplo de *(In)dispensável*, esta incorporação é excepcional, quer dizer, está à margem, no sentido da excepção à regra da sua programação. O raciocínio pictórico (quer seja considerado o que está na origem deste projecto artístico, quer seja considerado o que, posteriormente, permite a sua formalização plástica) tem uma relação umbilical com as pré-existências arquitectónicas do edifício, da colecção exposta, dos percursos, da sinalética, etc. e, por isso, a obra artística torna-se corpo com e no museu. Integra-o, participa e pertence-lhe, mesmo que temporariamente.

Figura 12. *(In)dispensável*. Vista da instalação *A Jorge Pinheiro,* MNAC, 2019.



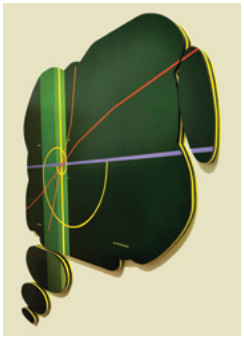


Figura 13. À esquerda: *(In)dispensável*. A partir de Jorge Pinheiro *(A Comédia da Arte, 1998,* óleo s/ tela, *130x195 cm)*, 2019, óleo s/ madeira, 150x 100cm, aprox.

Figura 14. À direita: *(In)dispensável*. A partir de Jorge Pinheiro *(Ulisses contra Polifemo – da série Ulisses, 1981, acrílico s7tela. 120x190 cm)*, 2019, óleo s/ madeira, 150x 100cm, aprox.

(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu trata, portanto, de alterar expectativas e previsibilidades que revêm da naturalização da experiência de visita ao MNAC. A colecção exposta, maioritariamente de pintura, está balizada entre meados do séc. XIX e a década de setenta do séc. XX, e distribui-se de modo cronológico, seguindo a lógica imposta pela arquitectura de um "museu-corredor". Neste sentido, as salas sucedem-se e, à medida que avançamos no edifício e na exposição propriamente dita, as datas das obras expostas aproximam-se da contemporaneidade, não sendo possível escolher um percurso alternativo. Há, um caminho único de circulação, uma linha sem ramificações que é assumida pelos museógrafos como uma linha temporal, crono-

lógica, linear, que vem do passado longínquo (início da visita) em direcção ao passado recente (fim da visita). Através da integração de *(In)dispensável* no MNAC, o presente – o contemporâneo – é uma experiência do tempo acrescentada à visita. Seja através da ficção ou da sugestão, implica-se um tempo no futuro que é, paradoxalmente, antecipado. Esta antecipação temporal é aferida de imediato, por exemplo, através da instalação *Pintura-embalagem*.

Esta é uma das estratégias da arte contemporânea que retira o museu-mausoléu do domínio das coisas fixas no tempo histórico: permite que o museu se actualize e se dinamize. A instalação que nele se imiscui, amplia a dimensão temporal da experiência da visita – ainda que através de uma estratégia que é, evidentemente, de ordem ficcional e onde o tempo é diegésico. Assim, do ponto de vista operativo, a experiência proporcionada por *(In)dispensável* resulta da relação de duas narrativas distintas e em conjugação: a) a do museu que é factual, histórica e jornalística, e b) a da instalação pictórica que é ficcional e constitui o seu tempo próprio, diegético.

(In)dispensável, com a sua narrativa específica da ordem do ficcional e, por isso, do imaginário (e da imagem), enleia-se na narrativa particular, histórica e factual, ancorada à realidade própria do museu. São várias as artimanhas conceptuais, teóricas, visuais, icónicas, plásticas e pictóricas (técnicas e formais) usadas na concepção deste enleio entre as duas narrativas, a saber: 1) o *trompe-l'œil*; 2) o *mise-en-scène*; 3) a ficção; 4) o conceito *site-specific*; 5) a composição pictórica.

De que modo operam estas estratégias?

1. *Trompe-L'oeil*

O *trompe-l'œil* é utilizado como técnica de pintura que abre a possibilidade de simular um *excesso de presença* na representação pictórica e põe em prática uma armadilha visual, uma camuflagem da representação que faz tomar o representado pelo modelo. Ao fazer o representado passar por real, funda um engano visual, cria uma armadilha para a percepção e para a consciência (o reconhecimento do que é visto e a sua identificação ora como real, ora como representação). Através deste exercício de camuflagem, toma-se o representado pelo modelo.

> (...) o *trompe-l'œil* contribui para a perda de efeito da alienação do real através do próprio excesso da aparência da realidade.[1]

2. *Mise-en-Scène*

O *mise-en-scène* resulta da consequência da aliança entre a colecção permanente exposta e a instalação pictórica temporária. É a encenação propriamente dita que permite cria um enredo – ficcional – ancorado à colecção exposta. O cenário e o contexto museológico prefiguram a abordagem da pintura instalada (o modo do seu instalar, o seu posicionamento) que se transfigura em cada sala; o enredo gera-se, por sua vez, no corpo composto pelas pinturas adicionadas à colecção, que, com esta nova configuração, interpela o visitante como um *corpo estranho* de ordem ficcional.

3. Ficção

A *ficção* remete, directamente, para a sua função dentro da narrativa: activar o imaginário e a imaginação. A ficcionalidade exerce, aqui, a função de criar uma indecibilidade própria quanto à sua ancoragem no real e ao seu valor de verdade no que respeita à sua referência e, por isso, permite uma ampliação de leituras, abre mundos, alimenta imaginários. O conceito de *ficção* que interessa a *(In)dispensável* deriva da relação de mútua afectação entre o presente e o passado, entre a imaginação e a realidade e, ainda, na manutenção de duas ordens significantes em convergência: a pintura contemporânea instalada e a colecção histórica que a recebe. Nesta duplicidade encerra-se a possibilidade de ficcionar um diálogo entre as duas narrativas: a narrativa histórica, linear, factual, cronológica e a narrativa ficcional, diegética. Por exemplo, numa das salas do MNAC, instala-se a obra intitulada *"(In)dispensável. A partir de Jorge Pinheiro*". Pela sua composição, técnica e temática, esta obra camufla-se na cenografia, assim: a composição e técnica são trabalhadas dentro das lógicas de *pastiche* (com apropriação e transposição) o que permite que se articule, conceptual e historicamente, com a obra a que presta homenagem e que se integre no conjunto das obras expostas – obras vizinhas – naquela sala. Mas a confusão dos tempos – diegético e histórico – que provoca uma perturbação na narrativa museológica, tornando-a ficcional na experiência de visita ao museu, acontece pelo posicionamento pertinente e apropriado. Num outro caso – as

1 BAUDRILLARD, Jean, *Le trompe-l'œil*, Documents de travail et pré-publication, Urbino, Università di Urbino – Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, nº62, série F, Março 1977, p. 4.

Pinturas-embalagem – a adequação deste posicionamento obedece às lógicas contemporâneas de contaminação: a pintura objectualiza-se (deixa de ser bidimensional e torna-se tridimensional) e desloca-se (apoia-se no chão) para se instalar numa outra sala, assumindo outra vizinhança. Camufla-se em contexto, embora cada uma das *Pinturas-embalagem* seja um objecto estranho naquelas salas e o observador leve para casa o *enredo* de um museu ficcionado. A sua experiência, no entanto, pode situar-se *dentro* ou *fora* da ficção.

Está *dentro da ficção* se:

a) se deixa iludir, se entra no jogo imbuído da lógica da instalação;

b) se divorciado desta lógica, mas ainda no espaço museológico, é levado pelo engano dos sentidos (*trompe-l'œil*).

Está fora da ficção se:

c) a sua experiência for da ordem do simulacro (engano da consciência).[2]

4. *Site-Specific*

O conceito *site-specific*, ao especificar e pré-determinar o posicionamento das pinturas no espaço de exposição, acentua um sentido de pertença (na experiência de um sentimento de familiaridade ou, ao contrário, de estranheza) relativamente ao lugar da sua instalação. Este conceito releva do sentido de pertença pacificada, ou seja, sem conflito, sem confronto. No caso da instalação *(In) dispensável*, o conceito é aplicado à pintura e considera a posição e localização, ou seja, as vizinhanças, as cronologias, as temáticas, os artistas expostos da colecção do MNAC. Cada pintura é cuidadosamente predeterminada considerando decisões museológicas prévias (feitas por outros) patentes nas pré-existências, a saber: modo como a colecção é exposta, os percursos ditados pelo edifício e as suas particularidades morfológicas, o espaço entre as peças exibidas, os acessos, a iluminação, etc... Quando se instala pintura contemporânea numa colecção histórica, num museu, está-se a trabalhar numa lógica de contaminação.

2 De acordo com a análise de Hernández sobre o conceito de simulacro em Baudrillard «O simulacro desdobra-se em 4 sentidos fundamentais que parcialmente podem sobrepor-se e são os seguintes: a) O simulacro como engano e como manipulação; b) o simulacro como teste ou ensaio; c) o simulacro como jogo ou divertimento; e d) o simulacro como criação artística.» (tradução livremente minha) HERNÁNDEZ, Antonio M. Bañón, *El simulacro y su aplicación al análisis crítico del discurso a propósito de la representación televisiva de las personas emigradas*, in *Comunicación y Simulacro*, Sevilha, Arcibel editores, Colección, Comunicación & Sociedad, 2007, p. 213.

Neste caso, a contaminação não é violenta nem agressiva, não procura o conflito nem o choque como experiência estética da visita; pelo contrário: procura ser produtiva e estender esta experiência, quer do ponto de vista de uma ficção que se instala como visão artística, quer ampliando a linha de tempo a que o museu está dedicado. Neste movimento, contaminar é abrir à surpresa e à criação de novos horizontes de expectativa.

5. Composição

A composição pictórica pode ser estruturalmente determinante para a relação com o lugar onde a pintura se instala, no sentido de melhor se integrar e/ou camuflar e, neste movimento, de acentuar uma pertinência.

Neste caso, a composição pictórica alia-se a duas lógicas: uma interna e outra externa, mas sempre em articulação com um pensamento *site-specific.* A lógica interna considera os elementos pictóricos/plásticos, visuais/icónicos num acordo formal e conceptual da obra – que se estabelece dentro dos limites físicos do suporte pictórico, naquilo que é a *representação*, propriamente dita; a lógica externa abre a obra a uma incorporação contextual, *in loco*, através da *encenação* que deriva do modo como é instalada, ou seja, a obra articula-se com o que lhe é exterior (em termos conceptuais, fazendo do contexto o seu *parergon*).

A composição da imagem pictórica é determinada pelos elementos que a integram e o modo como estes se organizam no suporte atendendo aos seus limites e, no caso destas pinturas *site-specific*, considera os regimes intertextuais de apropriação das imagens baseando-se, justamente, no imaginário que sustenta toda a colecção exposta do MNAC (obras, artistas, épocas históricas, estilos e afinidades estéticas, etc.). Mas esta concepção da imagem só está completa quando torna patente a lógica de concordância entre o campo da representação (Pintura) e o espaço real (envolvente, cenário, contexto), ou seja, quando a pintura se considera como imagem (representação) e como objecto (assumindo uma posição em contexto). É assim que se concebem as sete instalações pictóricas que constituem *(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu*, em referência e interação directa – *in loco* – com a colecção exposta, com os seus procedimentos e dispositivos para a mostrar e dar a ver, com a morfologia arquitectónica deste museu e, de forma indireta, com o seu acervo.

2. A Instalação pictórica

O conceito de instalação pictórica na arte contemporânea vem actualizar a relação original da pintura com o contexto da sua visibilidade. Originalmente, este contexto é o natural – a Natureza – onde o espaço pictórico é o que define a separação entre a superfície de inscrição (pictórica) e o real. Esta separação instaura-se como relação que é, por sua vez, adaptada para o contexto arquitectónico – nas edificações –, numa lógica, entretanto perdida, de conformidade, encaixe e pertença à morfologia dos espaços edificados.[3] A autonomização do objecto pictórico face a um contexto fixo, natural ou arquitectónico, deve-se às lógicas mercantis de troca e transporte e remete para o nomadismo dos proprietários e, consequentemente, da obra enquanto propriedade privada. A invenção da pintura de cavalete vem colmatar a necessidade de transportar e deslocar as obras. Esta pintura vive por si própria, independente de lugares e finalidades. No contexto da instalação pictórica *site-specific*, a recuperação do sentido primeiro, original (da pintura em contexto), vem ampliar as suas possibilidades no campo aberto pela actualidade, questionando os limites e as contingências que a portabilidade do objecto pictórico impôs,[4] a saber: a sua criação (pelo artista), independente e autónoma, relativamente a um contexto de mostração, seja qual for, mas ao qual não é indiferente a sua visualização. Toda a pintura mostra-se num lugar e este serve-lhe de paratexto, inevitavelmente, associando um contexto circunstancial e/ou casual

3 A relação da arquitectura com as artes tendia para a obra de arte total, nomeadamente nos edifícios de função religiosa. A encenação, por exemplo, de momentos litúrgicos, dependia de um uso inteligente e, de certo modo, manipulador, de todas as artes para fazer desses momentos acontecimentos de grande importância na vida dos que neles colaboravam. Stephen Farthing afirma: «Ao longo dos tempos aprendemos a compreender a Caverna de El Castillo, em Puente Viesgi, o Vale dos Reis, perto de Luxor no Egipto, e a Capela Sistina, na cidade do Vaticano, como sítios onde a arquitectura não se limitou a albergar a imagem pintada, onde a incorporou de tal forma que arquitectura e imagem pintada deixaram de ser entidades distintas para passarem a ser colaboradoras.» FARTHING, Stephen, *Não é uma competição, mas uma conversa, in Memorabilia. Replay. Artimanhas do Escondimento*, Almada, CMA, 2014, folha 6.

4 Qualquer instalação pictórica *site-specific* que se relaciona com um museu e se instala na sua colecção aberta ao público tem, inevitavelmente, um carácter temporário que depende da duração estipulada pela calendarização do Museu. Contudo, o objecto pictórico, após esse tempo, pode tornar-se portátil e independente porque é destituído do seu contexto (excepto no caso óbvio dos *frescos* cujo suporte de pintura coincide com o muro onde se dão a ver).

(outras obras, outros objectos, isto é, as pré-existências) à sua visualização. O observador não é indiferente a este fenómeno, na medida em que a obra fica afecta a uma contaminação de contexto que interfere na experiência estética, condicionando-a. Por sua vez, e ao contrário da pintura de cavalete, toda a pintura com instalação *site-specific* procura radicalmente controlar as circunstâncias inerentes à sua experiência estética e faz do contexto um *parergon*.

Figura 15. *(In)dispensável*. Vista da instalação *Pintura-muro* (ao Carlos Correia) na escadaria da entrada do museu (Rua Capelo), MNAC, 2019.

De um ponto de vista estritamente formal, esta instalação pictórica depende, *a priori,* do lugar onde é dada a ver (morfologia do espaço arquitectónico, contexto e vizinhança) e por isso é *site-specific*, ou seja, determina-se pela posição que ocupa nesse espaço, relativamente a outros objectos que ele contém (as pré-existências)[5] e, este posicionamento (encenação) é cúmplice quer da composição pictórica, quer do que está representado.

> A instalação é um termo que tem vindo da ser usado em arte em dois sentidos; ou seja, referindo-se à forma de colocação das obras de arte no espaço expositivo, mas também a uma determinada forma de escultura que consiste na construção de situações que confrontam o espectador e o envolvem.

5 O escultor Richard Serra circunscreve o seu trabalho site-specific deste modo: «As I pointed out, *Tilted Arc* was conceived from the start as a site-specific sculpture and was not meant to be "site-adjusted" or ... "relocated." Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site.» SERRA, Richard, "*Tilted Arc Destroyed*", in *Art in America* 77, no. 5 (May 1989), pp. 34–47.

(...) A instalação, pela forma como insere o espectador num contexto artístico envolvente tem vindo a questionar os paradigmas tradicionais da estética contemplativa, propondo situações nas quais o espectador vê o seu estatuto reconfigurado.
(...) Por vezes, a instalação adquire contornos específicos dependendo do lugar de exposição e apresentação, ou é mesmo concebida para um determinado contexto expositivo – e neste sentido, diz-se *site-specific*.[6]

Figura 16. *(In)dispensável. Pintura-muro #2* (ao Carlos Correia), 2019, óleo s/madeira, 250x370 cm instalada na escadaria da entrada do museu (Rua Capelo), MNAC, 2019.

A especificidade da instalação pictórica como é concebida em *(In)dispensável* está imbuída da ideia de museu. Do posicionamento de cada pintura no espaço expositivo (*site-specific* e no seio da colecção exposta) resulta uma instalação intertextual, ou seja, a disposição das obras integra regimes de copresença, coabitação e de mútua afectação. Cria-se, assim, uma reticula de referências e propõe-se um discurso poético (criativo) que abre ao inesperado a experiência de visita ao museu. *(In)dispensável* constrói uma imagética própria com recurso aos regimes da citação, da apropriação, da alusão, da repetição e do *pastiche*. Tomados como estratégias de camuflagem, aliam-se ao dispositivo de *mise-en-scène*: primeiro porque se repetem os elementos figurativos e os temas da pintura, numa lógica de *leitmotiv,* reenviando, a cada momento, para o museu (obras, artistas, estratégias museológicas de mostrar e dar a ver, etc.); segundo porque *(In)dispensável* tem um duplo sentido, o de integração e o de estranhamento. Consequentemente, a experiência estética da visita ao museu abre a possibilidade de compreender

6 SARDO, Delfim, *Instalação*, www.arte-coa.pt (consultado a 09-10-2016).

estas obras como peças da colecção musealizada (camufladas que estão através de técnicas de representação e temas afins aos da colecção exposta) e, exactamente pelas mesmas razões e utilizando os mesmos recursos, estas obras podem ser entendidas como corpos invasores, estranhos, contaminantes. Esta percepção, de familiaridade ou estranhamento, depende da intenção com que é feita a instalação e do representado nas pinturas: se é pacífica, conivente, dialogante, reflexiva e de crítica positiva relativamente ao museu, torna-se familiar, camuflada e cúmplice; se é violenta e conflituosa num sentido crítico negativo, vai ser percepcionada pelo observador como um corpo estranho e hostil, interventivo no sentido da divergência. Por esta razão, a interacção formal e conceptual entre as pinturas instaladas e as obras da colecção do MNAC é crucial na constituição de *(In)dispensável*. Por exemplo: as temáticas, as técnicas, as dimensões, os formatos (*shaped canvas*) são tidos em consideração, caso a caso, e reflectem-se no imaginário que sustenta a imagem pintada. E porque a colecção do MNAC é tomada como hipertexto, intertexto, metatexto, contexto e arquitexto é despoletada uma ficção que faz apelo à memória e ao reconhecimento (de temas, de figuras, de épocas, de movimentos artísticos, de estilos, de técnicas, etc.) e, ainda, permite a projecção de um imaginário (o do artista) na imaginação do observador/visitante. É por isto que *(In)dispensável* é, igualmente, uma experiência da ordem do *Unheimich* – põe em acção o conceito de "estranhamente familiar" – e pode ser entendida enquanto "corpo estranho". *(In)dispensável* é um corpo estranhado de modo distinto por cada observador. Ou seja, cada visitante, na sua particular forma de experienciar a visita ao museu, cria uma imagética nítida, variável ou heterogénea (que é dissemelhante para cada observador).[7] No levantamento criativo de expectativas e reacções pode pensar-se no efeito Pigmalião no sentido de haver camuflagem, efeitos de *trompe-l'oeil*, de simulação e simulacro. O visitante, na experiência da visita, leva consigo o museu ficcionado pelo artista.[8]

7 ISER, W., *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*, Bruxelas, Pierre Mardaga Editeur, 1976.

8 STOICHITA, Vítor, *O Efeito Pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*, trad. Renata C. Botelho e R. P. Cabral, Lisboa, KKYM, 2008.

3. Caso de estudo: (in)dispensável: Pintura-embalagem

As treze pinturas que constituem a instalação intitulada *(In)dispensável*: *Pintura-embalagem* são instaladas, especificamente, nas duas salas dedicadas à pintura portuguesa do séc. XX, que cronologicamente chega a meados dos anos 50. São várias as características que indicam que estas *Pinturas-embalagem* estão intrinsecamente ligadas ao lugar que ocupam. Simultânea e paradoxalmente, estranha-se a sua presença. Quais são os indicadores desta "estranha familiaridade" entre pertença e não-pertença relativamente ao lugar? Destaca-se o mais relevante: a representação pictórica. Trata-se da representação de várias embalagens em *trompe-l´oeil* nas quais surgem (também representadas) legendas com informações, identificações e indicações técnicas das pinturas. Estas representações de pedaços de papel fazem referência a outras coleções e a uma proveniência. Respondem às questões: o que é isto? O que contém? De onde vem? Quem autorizou? Quem transportou? – questões que são da ordem das trocas museológicas e das relações institucionalizadas entre museus.

Cada *Pintura-embalagem* é uma representação em *trompe-l'oeil* de uma embalagem de cartão canelado envolta em cintas de fita-cola castanha, numa estratégia pouco usual de fazer embalagens apropriadas para o transporte de obras de arte. Ao contrário, estas pinturas sugerem ser embalagens toscas, impróprias e ineficazes para preservar obras de arte. Esta representação pictórica tem como referente um material comum para proteger e embalar objectos de uso quotidiano, mas impróprio para o transporte especializado de obras de arte. Por isso, distingue-se das pinturas expostas no museu e não é compreendida, de imediato, como pintura porque passa a ser tomada como embalagem. Assim, é uma obra que se afasta do horizonte de expectativa do que "deve ser" uma pintura em contexto, no MNAC.

A dimensão (altura x largura x espessura) de cada *Pintura-embalagem* é a adequada para conter a pintura tomada como referente (aquela que está identificada na ficha técnica, nos papéis colados) e, por isso, tem uma relação de proporção directa e em conformidade com as medidas da pintura original que ficciona embalar.

Em exposição, posicionada no lugar pré-determinado, outro elemento alimenta uma subtil estranheza na presença da *Pintura-embalagem*: iluminação deficiente. A ausência de iluminação

direccionada para cada *pintura-embalagem* (a luz que as ilumina é a luz que resta da iluminação das obras da colecção permanente) retira-lhe o protagonismo como obra. Se, por um lado, esta iluminação alimenta a estranheza daquele objecto ali, por outro, a sua pertinência naquele lugar é justificada com três razões: 1) pela adequada integração na sequência de obras expostas da colecção considerando a pintura de referência (autor, obra e época); 2) pela posição (cartesiana) no espaço expositivo; 3) no modo de instalar (apoiadas no chão e encostadas à parede) que é indicador e sintomático de um lugar provisório (tal como uma embalagem assumiria no espaço de exposição).

Figura 17. Vista parcial de *(In)dispensável. Pintura-embalagem*, MNAC, 2019.

Figura 18. *(In)dispensável. Pintura-embalagem #8 ou A partir de Sarah Affonso* (Meninas, 1928, óleo s/tela, 92x77 cm, colecção do MNAC), 2019, óleo e acrílico s/madeira, 97x122 cm.

Figura 19. Detalhe de *(In)dispensável. Pintura-embalagem #8 ou A partir de Sarah Affonso.*

Na composição das *Pinturas-embalagem* a informação contida nas legendas pintadas leva a crer, por um lado, que há uma obra dentro da embalagem e que esta estabelece uma relação com a ordem

de obras em exposição no museu. Contudo, para o visitante, é impossível aferir a efectiva existência dessa obra. Esta embalagem é um exercício de *trompe-l'œil* e todo o seu propósito é estabelecer um efeito de simulacro, e levar ao engano o visitante que a tomará por um empacotamento verdadeiro.

Cria-se, ainda, no observador, uma outra dúvida gerada pela ficção proposta. Será que a (suposta) obra embalada retorna a este museu depois de ter sido temporariamente emprestada ou é proveniente de outro lugar? Esta ancora-se nas indicações explícitas das legendas pintadas e, para além do cartão canelado e das cintas de fita-cola, também se veem representados papéis (pedaços de papel rasgado) com inscrições que alimentam esta ficção. Estas inscrições são: a) indicativas de uma proveniência e um destinatário; b) de montagem da obra que cada embalagem contém, onde se incluí a posição relativa às obras do MNAC, ou seja, a localização que prevê a sua inclusão na sequência de obras em exposição; c) ficha técnica da pintura embalada e respectiva reprodução a cores, em formato A4; d) marcas de arrastamentos do volume, vestígios de sujidade e manchas de líquidos resultantes de um transporte descuidado; e) outras particularidades individuantes, como, por exemplo, a representação de um rasgo na embalagem.[9] Este rasgo pintado simula deixar ver uma pequena parte da pintura que está dentro da embalagem; ao mesmo tempo, permite questionar a função da embalagem (proteger, preservar) uma vez que esta demonstra ser ineficiente na preservação da obra, por se encontrar danificada.

Paradoxalmente, as inscrições nos papéis representados podem ser contraditórias, o que torna a informação pouco credível e instaura outras dúvidas, em vez de confirmar factos. As inscrições pintadas abrem a um jogo ficcional por diferentes estratégias: 1) as informações relativas a um remetente e a um destinatário indicam uma pertença e uma proveniência e, por isso, a obra, em cada caso, é ou não propriedade do museu onde se encontra. Tratando-se ser propriedade de um lugar distinto daquele que agora ocupa, remete

9 O rasgo insere-se na ordem dos três regimes «clássicos» da modernidade (pós-renascentista), a saber: o fragmento, o inacabado e a fissura. Justamente, o rasgo é sinónimo de fissura e esta «pode ser definida como fenda ou como um espaço/tempo "entre" (de carácter atópico) que, não especificando uma localização e um momento, aponta um movimento veloz que separa duas margens. Fragmento, incompletude ou fissura podem ser percepcionados em autonomia como categorias distintas, ou em conjunto, participando numa poética do inacabamento». Conforme PRIETO, Margarida P., *A Pintura que retém a palavra, Op. Cit*., p. 327.

para um lugar que não é seu actualmente, propondo um exercício que segue a lógica do fora-de-cena; 2) ao remeter (também literalmente, com a indicação de remetente e destinatário) para fora e para dentro do museu que agora as acolhe, temporariamente, convoca um trânsito, uma viagem, um deslocamento e, consequentemente, por implicação, um trabalho epistolar, protocolar e de relação entre instituições dentro do sistema artístico; 3) instaura a dúvida através do enredo criado: o observador fica indeciso quando faz a verificação de factores importantes para aferir a autenticidade da obra musealizada, nomeadamente, a proveniência, a exactidão das suas características técnicas, a autoria, as singularidades individualizantes.

Funda-se, com esta perturbação, um discurso museológico alterado nas suas lógicas normativas que vem afectar (infectar) a narrativa historicista e factual com uma narrativa ficcional – avessa à norma museológica – onde é testada a potência da imaginação e também o paradoxo como resultado do simulacro (é criada uma situação impossível).

Em resumo, a instalação *(In)dispensável: pintura-embalagem*, constituída por treze pinturas de formato rectangular, dimensões e proporções diversas, pintadas a óleo sobre madeira, instaladas individualmente e em grupos de duas, três ou quatro pinturas, representam embalagens com marcas de utilização, transporte, manuseamento descuidado, portanto, danificadas. No pintado representa-se, por semelhança, o material precário do qual iludem serem feitas: cartão canelado. Ficcionam envolver um objecto que é fechado com cintas de fita-cola castanha dispostas de uma forma incerta, irregular, criando uma quadrícula desordenada e não-ortogonal. Cada pintura aparenta ser uma embalagem inadequada e de robustez duvidosa para o seu propósito. O que imediatamente se mostra ao visitante é, também, que a (ilusória) embalagem não reúne os critérios necessários para uma adequada protecção no transporte de obras de arte musealizadas. Esta noção de precariedade é, ainda, acentuada pelas indicações sobre o que está embalado, a saber: uma pintura histórica, pertencente ao próprio museu ou a outra instituição museológica.

Figura 20. Vista da Instalação *(In)dispensável). Pintura-embalagem #9 ou A partir de Maria Helena Vieira da Silva*, MNAC, 2019.

Para a produção das *Pinturas-embalagem* recorre-se à madeira como suporte da pintura. Existe um cuidado na sua objectualização acrescentando espessura à planura do tampo. Um aro de madeira em pinho nórdico com quatro centímetros de espessura é adossado à face exterior do tampo em contraplacado de faia. A madeira é a matéria eleita para o corpo/suporte destas pinturas porque permite suaves modelações nas arestas que, desta forma, acentuam a sugestão criada na composição da imagem pictórica: deformações na embalagem visíveis em pontos específicos, precisamente, onde passam, apertam e vincam, as cintas de fita-cola (uma deformação por pressão). Este recurso formal (escultórico, de modelação do suporte pictórico) acentua a sua objectualidade e vem alimentar o poder da simulação provocado pelo exercício de representação em *trompe-l'œil.* Ainda a alimentar esta ilusão, a deformação criada nas arestas do suporte propõe-se como vinco gerado pela força exercida na aplicação das cintas de fita-cola sobre a estrutura, notoriamente frágil, da embalagem de cartão canelado. No limite, o propósito destas pinturas torna-se eficaz sob o efeito *shaped-canvas* (efeito que deriva da deformação do rectângulo tradicional).

O acerto cromático e a escala 1:1 da representação pictórica face à coloração e dimensão real dos objectos de referência são determinantes para a eficácia da concretização do *trompe-l´oeil*. No caso da representação das cintas de fita-cola acentua-se o efeito de verosimilhança pelo recurso ao excesso (são muitas), à sua sobreposição, numa composição desordenada que gera um jogo visual de semi-transparências (a cor da fita escurece de cada vez que acontece uma sobreposição). Este jogo cromático garante um efeito de presença, de real, de verosimilhança. Acentuado pelo

acabamento brilhante da tinta com que se pinta a fita-cola (aplicação de verniz de alto brilho) contrasta com a cor de acabamento mate (pintada a gesso acrílico colorido, sem verniz) com que se representa o cartão canelado. A relação mate/brilho articula-se com a relação fundo/forma feita entre o cartão (fundo) e a cinta de fita-cola (forma), respectivamente. Há ainda, no primeiro plano, como protagonistas da composição, papéis com indicações de remetente e destinatário, informação sobre o conteúdo, etc. Estes papéis colados, sobre os quais já analisámos o efeito e a função, aliam-se a uma inscrição identificadora de uma empresa internacional especializada em transporte de obras de arte, a saber: FINE ART – Transport Worldwide. Esta empresa inventada, fictícia, surge (apenas) pelo logótipo visível sobre uma cinta vermelha-alaranjada e cumpre a função de adensar a ficção do enredo ao ser conivente com a sugestão de transitoriedade destas pinturas. Cumpre igualmente com uma eficácia visual, interna à composição a que todas estas pinturas estão afectas.

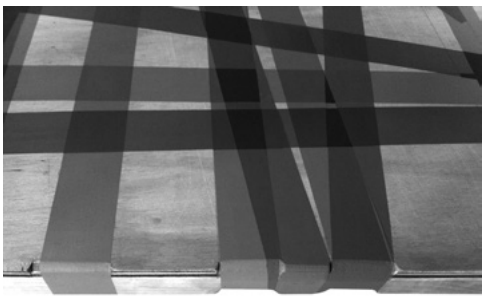


Figura 21. *(In)dispensável*: *Pintura-embalagem*, pintura em processo, outubro de 2018, óleo sobre madeira, 130x130 cm, colecção do artista (fonte própria).

Cada *pintura-embalagem* é independente, embora tenha nítidas afinidades formais com as restantes que compõem a instalação. O conjunto constitui-se dentro das lógicas contemporâneas para a produção de uma série. O que caracteriza e regula esta série é a posição: estão apoiadas no chão, colocadas na vertical, encostadas à parede e algumas parcialmente sobrepostas – uma estratégia pouco ortodoxa, do ponto de vista da museologia usada no MNAC para mostrar e dar a ver pintura. A sobreposição manifesta-se com outras *pinturas-embalagem*, com mobiliário museológico (plintos e vitrinas) e com outras obras (esculturas) da colecção. Esta opção instalativa reforça a ficção, como já referido, de uma ocupação for-

tuita, acidental, casual, como seria o caso de uma suposta montagem prestes a realizar-se ou uma desmontagem em processo, que, nesta ordem de ideias, propõe um trânsito, um prenúncio de movimento que é em tudo contrário à imobilidade que a proposta do museu apresenta, antes de *(in)dispensável*, deste o início da visita. Com este modo de instalar, as pinturas sugerem ocupar aleatoriamente e de forma descuidada um lugar provisório e, simultaneamente, dão a ver não-lugares museológicos (por exemplo: o espaço entre obras, as escadas e as passagens, os átrios, etc.).

Figura 22. Vista da Instalação *(In)dispensável. Pintura-embalagem #12* e *(In)dispensável. Pintura-embalagem #13*, MNAC, 2019.

(In)dispensável: *pintura-embalagem*, ao convocar obras que pertencem a outras instituições museológicas promove a ficção de uma exposição cuja imagética é ampliada através da inclusão de obras relevantes que raramente se encontram reunidas no mesmo lugar. Assim sendo, cria a expectativa ao visitante sobre uma exposição alargada, única na sua abrangência e excepcional pela sua singularidade. E, se por um lado, a presença destas supostas pinturas empacotadas, percebidas como embalagens, ilude a possibilidade da obra acondicionada ser mostrada ao público em breve (afinal, está ali, embalada, mesmo ao lado do visitante), por outro lado, logra-se esta expectativa ao deixar o visitante suspenso no campo dessa possibilidade (ilusória). Uma suspensão infinita porque sem dados, sem informação, sem data de inauguração.

Desta forma, *(In)dispensável*: *pintura-embalagem*, cria um confronto na experiência de visita que é da ordem da comparação com práticas museológicas e estratégias expositivas canónicas. A experiência de uma expectativa – a de uma situação indefinidamente por confirmar e concretizar – deriva activamente da ficção

proposta, é fruto do enredo criado pela pintura instalada. A eficácia desta ficção também depende da conformidade entre a representação pictórica e o modelo tomado, e considera 1) a escala da embalagem numa adequação à do suporte pictórico; 2) a escala da pintura no contexto expositivo que ficciona; 3) o enriquecimento da colecção do museu através do acréscimo de obras importantes, amplamente reconhecidas e estudadas pela história da arte.

Também a iluminação, como já foi referido, é determinante para a eficácia desta instalação[10]. Por se tratar de ficcionar embalagens em trânsito, que se posicionam em não-lugares (conceito usado aqui do ponto de vista da museologia protocolar do MNAC), opta-se por não iluminar directamente as *pinturas-embalagem*. Em semiobscuridade, contrastando com a vivacidade que a iluminação apropriada proporciona às obras da colecção exposta vivem da luz excedente, da que se dissemina, da que se espraia pelo espaço, da que deriva das obras expostas da colecção, indirectamente. É a luz que sobra. Não sendo feita uma iluminação de propósito para as pinturas instaladas, procura-se posicionar cada uma por forma a que fique contaminada pela iluminação remanescente da colecção. Esta luz afecta-as mas não as dá a ver com a mesma clareza. Não as destaca e colabora no seu contraste com a colecção. Ainda assim, como obra exposta (não deixam de o ser), a ausência de iluminação directa desvia-as do protagonismo e contribui para questionar a razão da sua presença naquele lugar, acentuando o efeito de obra em trânsito, adensando o enredo que se ficciona.

10 A regulação da iluminação nos museus segue tipologias distintas pois «a luz é responsável, em boa medida para que a visita ao museu possibilite que a contemplação se faça com deleite (...) vários estudos relacionam a quantidade de luz com a satisfação do visitante. (...) [a luz] requere um projecto específico dentro do programa museográfico apoiada em três critérios essenciais: a conservação das obras, o respeito e realce do espaço arquitectónico e a comodidade visual do observador. Toda a fonte de luz conta com cinco conceitos: iluminância, luminância, temperatura de cor da fonte de luz, índice de reprodução cromática da fonte de luz e contraste. A luz pode ser natural e artificial. A luz natural tem quatro tipos: directa lateral, zenital, diagonal e indirecta ou reflectida. A luz artificial tem três tipos: directa, indirecta e mista. Por seu lado, os objectos das colecções dos museus são classificados de acordo com a sua sensibilidade à radiação luminosa (são insensíveis, sensíveis e muito sensíveis). Conforme CARREÑO, Francisco Javier Zubiaur, *Curso de Museología*, Gijón, ediciones TREA, S.L., 2004, pp. 136-140.

Conclusão

No contexto da criação de *Bases Conceptuais para a Investigação em Pintura* é desenvolvido, neste artigo, um campo específico onde a prática pictórica compreende o lugar onde se instala a pintura, numa lógica *site-specific*.

Para esse efeito, é realizada uma análise a partir de um exemplo prático, teórico e artístico, a saber: a instalação intitulada *(In)dispensável ou A Pintura que inquieta a colecção do museu*. Concebida e produzida para o MNAC, esta instalação tem o objectivo de problematizar a experiência da visita ao museu, a partir do modo como o toma e o expande, no sentido de aprofundar e diversificar a sua fruição. A pintura instalada altera a narrativa proposta pelo museu introduzindo a ficção no seu discurso documental, histórico e factual e, por isso, pode ser experienciada como um *corpo estranho* na relação que estabelece com a colecção exposta. Como *corpo estranho* à colecção, a instalação propõe dois tipos de experiência: uma imersiva – o simulacro – e outra cúmplice – a simulação. Este envolvimento do observador na obra é uma premissa da arte ao longo dos tempos, mas tem aberto um campo de experimentação particularmente frutuoso na contemporaneidade.

Utilizar a ficção de um enredo, como meio de integração da pintura na narrativa de um museu, permite alterar a experiência da visita porque abre à criatividade, primeiro, de quem faz, isto é, do artista e, segundo, de quem vê, ou seja, do visitante. Neste movimento, a pintura *site-specific* potencia a imaginação e o imaginário em torno do museu. Num exercício onde a direcção é do particular para o geral, ou seja, no MNAC como em qualquer museu, se a visita é a experiência da ficção do enredo é porque a ficcionalidade exerce uma função em relação à sua referencialidade que é a de colocar a dúvida em permanência, numa lógica de indecibilidade onde a ancoragem ao real é (im)possível de aferir (por isso, também se trata de simulação e/ou simulacro). Neste sentido, a narrativa própria do discurso do museu (cronológica, histórica, factual) é perturbada no seu valor de verdade porque as pinturas instaladas, sendo da ordem do imaginário, instauram um tempo-espaço diegético na experiência da visita.

As estratégias da ficcionalidade narrativa resultam das técnicas intrínsecas à construção da *imagem* pictórica (que são da ordem da intertextualidade, *trompe-l'œil*, *mise-en-scène*, *pastiche*) e à instalação do *objecto* pictórico (mecanismos da ordem da

contaminação). As lógicas *site-specific* ampliam as possibilidades de considerar cada lugar como possível para instalar pintura. A obra intromete-se nos interstícios do espaço expositivo, toma-o, e neste movimento, altera-lhe o discurso e, subtilmente, cria, em conjunto com a colecção, um *corpo híbrido* que pode ser percebido pelo visitante como um *corpo estranho*, como uma simulação ou, no caso de não ser de todo percebido, como um simulacro. A hibridez deste corpo é o resultado da soma de dois corpos – o da obra pictórica contemporânea e o da colecção exposta. O corpo estranho resulta da experiência de intromissão de uma obra – *outra,* contemporânea, actual – numa coleção exposta que termina em 1970. Quer para o visitante inusitado, casual, esporádico, quer para o visitante regular, frequente, habitual, a experiência da colecção musealizada perturbada pela pintura contemporânea é sempre da ordem do enredo porque está impregnada de ficcionalidade e, eventualmente, cria a vontade de regressar ao museu para o assimilar ou rever na sua estabilidade convencional. É o imaginário do artista que se espelha no seu projecto instalativo.

Quando instalada num contexto museológico, a pintura *site-specific* acrescenta um carácter de inesperado e de surpresa. Permite ver mais, ou ver de outro modo, cada museu ao chamar a atenção para peças particulares que se destacam no contexto criado pela instalação. Renovar os pontos de vista sobre a colecção exposta na visita ao museu despende de estratégias como: desvios de atenção, acidentes visuais, imprevisibilidade do que pode acontecer ao longo do percurso da visita. Estas estratégias, que advêm intencionalmente da instalação pictórica que contamina a coleção exposta, dinamizam a experiência do visitante e evitam enfado perante a familiaridade, reabrem a expectativa, na medida em que as condições de mostrar e dar a ver se alteram, e como consequência, dá-se uma revitalização da experiência da visita.

Tal como são concebidas por mim e segundo o enquadramento e a delimitação conceptual proposta neste artigo, cada instalação de pintura *site-specific* depende do seu modo de instalar na relação imprescindível com o museu e a sua coleção. Podem propor soluções de relacionamento e de articulação infinitas e, de cada vez, adaptar, repensar, contrariar as lógicas que regem uma primeira concepção. Cada instalação é uma hipótese dentro de muitas e configura uma opção dentro de um enorme campo de possibilidades e, por isso, permite viabilizar uma multiplicidade de escolhas instalativas onde a pintura é protagonista. Permite,

igualmente, reflectir os olhares artísticos e criativos que mostram como se podem tecer relações entre o passado e o presente, como podem coexistir objectos artísticos que integram narrativas distintas (históricas e ficcionais) e como podem variar os procedimentos desta relação (arte contemporânea e museus históricos) de modo a torná-la profícua, interessante, inquietante, desafiante e artística, quer para quem a concebe, quer para quem dela usufrui. Esta é uma base de trabalho na arte contemporânea, e é também a minha base criativa para investigar sobre pintura, hoje.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean, Le *trompe-l'œil*, Documents de travail et pré-publication, Urbino, Università di Urbino – Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, nº62, série F, Março 1977.

CARREÑO, Francisco Javier Zubiaur, *Curso de Museología*, Gijón, ediciones TREA, S.L., 2004

FARTHING, Stephen, *Não é uma competição, mas uma conversa*, in *Memorabilia. Replay. Artimanhas do Escondimento,* Almada, CMA, 2014. ISBN: ISBN: 978-989-8668-07-3

HERNÁNDEZ, Antonio M. Bañón, *El simulacro y su aplicación al análisis crítico del discurso a propósito de la representación televisiva de las personas emigradas,* in *Comunicación y Simulacro,* Sevilha, ArCiBel editores, Colección, Comunicación & Sociedad, 2007

ISER, Wolfgand, *L' acte de lecture – théorie de l' effet esthétique,* Bruxelas, Pierre Mardaga Editeur, 1976

KWON, Miwon, *One Place After Another: site-specific art and locational identity*, Massachusetts; MIT, 2002

PRIETO, Margarida P., *A Pintura que retém a palavra*, Tese de Doutoramento apresentada à FBAUL em 2013

SARDO, Delfim, *Instalação,* www.arte-coa.pt

SERRA, Richard, "*Tilted Arc* Destroyed," *Art in America* 77, no. 5 (May 1989)

STOICHITA, Vítor, *O Efeito Pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*, trad. Renata C. Botelho e R. P. Cabral, Lisboa, KKYM, 2008

A ARTE ESTÁ OBSOLETA

Sofia Torres

A arte está obsoleta. Que nem um resquício ancestral, anacrónico e antediluviano, a arte teima em manter os seus problemas, paradigmas e metodologias, numa sociedade em crítico conflito com os seus princípios. Acompanhamos um progressivo "BASTA PUM BASTA!MORRA" a arte, "MORRA! PIM" (França, 1991, p.124) que paulatinamente e de forma sub-reptícia se instala nos mais variados campos mediativos.

Quando se refere aqui a obsolescência da arte, não se alude neste ponto à morte da arte no sentido Hegeliano do termo, mas sim, na medida em que arte exige - desde o seu fazer, pensar e observar – algo que na contemporaneidade está em estado critico de extinção – o tempo.

A arte necessita de tempo para ser elaborada e compreendida, quer pelo público, quer no processo de aprendizagem e desenvolvimento do próprio autor. Não há truques nem facilitismos, não há formulas mágicas que possam acelerar o processo do fazer e pensar em arte. No trabalho em atelier, para além do fazer técnico, que exige tempo para a sua aprendizagem e domínio, é necessário um tempo para a observação e reflexão, um tempo que não pode ser encurtado. Quantas vezes no processo de elaboração de uma pintura algo não funciona, e a explicação para tal, é impossível ser encontrada de imediato. Por vezes, só passado vários meses ou anos é que a resposta se apresenta finalmente, com uma claridade inesperada.

Uma verdadeira obra de arte, também nunca se revela de imediato, ao contrário do superficial pensamento disseminado, no qual se associa a arte figurativa a um nível mais imediato de leitura. Por exemplo uma pintura de Rembrandt, digamos um dos auto-retratos, para a sua assimilação e experiência, apesar de ser imediata a cognição do tema - um ser humano - as verdadeiras camadas de profundidade e interpretação apenas são reveladas numa observação mais cuidada e atenta, a cada forma, a cada gesto, a cada decisão tomada no seu processo, onde no fim, o auto-retrato já não é e nunca mais será - apenas um auto-retrato.

Actualmente, o tempo médio de observação de uma obra de arte é vinte e sete segundos. (Smith & Smith, 2016) Um pouco mais, se contarmos com a *selfie* que é tirada ao lado do quadro, em acto mnemónico da marcação territorial que acredita sintetizar toda a experiência da fruição artística.

Tudo é apenas visto e experimentado somente com a visão, levando naturalmente a uma desvalorização e descompreensão total da experiência estética. O actual ininterrupto jornalismo sensacionalista, as redes sociais como o Instagram, Facebook, Twitter, etc, resumem todo o conteúdo a um *meme* - mimesis e gene (Dawkins, 2018) - uma síntese forçada de forma caricaturista e de humor recalcado do estado da questão ou do *trendding* do momento.

Toda a informação é recebida a partir de scrolls de ecrã, com uma sobrecarga constante de dados dispersos, para serem absorvidos em segundos. A nossa atenção é dispersa e nunca focada, e a fragmentação do conhecimento leva ao conhecimento de coisa nenhuma, apenas uma gratificação imediata mas fugaz, e vazia de conteúdo.

A percepção do mundo é feita tão-somente pela imagem, imagem da televisão, ecrãs de telemóveis, computadores, etc., convertendo uma experiência meramente virtual, numa que é encarada e vivida (ilusoriamente) como verdadeira.

A velocidade do tempo aliada à predominância da visão tornam-se um problema ainda mais grave para a arte, pois esta para ser verdadeiramente apreendida, necessita de ser percepcionada com todos os sentidos. A vibração e reverberação da cor - no olhar e no corpo - o som do espaço, as texturas e os volumes, gesto, movimento, o olfacto, todos eles são elementos primordiais na experiência do conhecimento estético, numa "(...) relação estreita da vista, não só com o gosto, mas com todos os restantes sentidos, o que de resto é confirmado pela própria experiência." (Kandinsky, 2017, p. 29)

Por este ponto de vista, a arte está assim condenada a um relacionamento de si e sobre si, num pesaroso percurso de lento asfixiamento aufágico. Obviamente, a arte nunca irá deixar de existir, a sua existência está intrinsecamente ligada ao ser humano. No entanto, cada vez mais caminha numa direcção que a coloca como um resíduo inerte ao canto da sociedade, apenas para uns quantos que ainda têm paciência e tempo.

Esse imediatismo e dispersão fragmentada da informação, não consiste em nada mais do que um bloqueio ao conhecimento.

> A nossa academia está preparada desde há muitos séculos para quebrar o conhecimento em disciplinas, e, com isso, a síntese perdeu-

> -se. (...) Ficou tudo desligado, partiram o mundo aos bocados. Eu diria que é uma enorme resistência ao conhecimento, e diria que alguém está interessado na resistência ao conhecimento – o poder. (Dinis, 2021)

Pondo aqui de parte várias das possíveis razões pelas quais esta hierarquização do conhecimento predomina a um nível global (pelo menos dentro das sociedades e culturas auto-denominadas de civilizadas), e voltando ao cerne do tema em questão, de algum modo pode ser dito que a fragmentação do conhecimento impede o verdadeiro conhecimento. Os cursos são cada vez mais especializados, e a procura de um conhecimento global, a dita formação universal das capacidades humanas do "humanismo renascentista", o *sapere aude* do Iluminismo, são princípios preciosistas do passado, para o qual hoje em dia não há tempo.

Apesar de no contexto académico as ligações interdisciplinares serem uma tendência actual, são sempre experiências em entre áreas especificas, e que visam habitualmente o aprofundamento ainda maior do conhecimento num espaço ainda mais pequeno dessas mesmas áreas (por exemplo os inúmeros congressos que são organizados por disciplinas, sendo estas consecutivamente distribuídas em conteúdos ainda mais particulares.)

Salienta-se aqui todavia, que esse aprofundamento é evidentemente importante, só assim é possível o desenvolvimento da sapiência dentro de cada área, no entanto, essa especialização, obviamente tão necessária e que faz todo o sentido nos programas do Ensino Superior, leva também a uma integração apenas daquilo que nos é mais familiar, e tudo aquilo que não conhecemos, é diferente.

Ao ser diferente, todos temos um instinto genético para desconfiar e rejeitar. Tal como nos diz António Damásio: "O que eu quero é proteger-me a mim, aos meus e à minha família. E os outros que se tramem. (...) É preciso suplantar uma biologia muito forte (...)", para vencer este tipo de instintos (Gaudêncio, 2017). Por outras palavras, quanto mais nos especializamos, mais tendência temos para rejeitar a diferença.

É este instinto que alicerça a corrente interpretação binomial do mundo, (ou uma interpretação *Trumpiana*) numa leitura a preto e branco dos factos recebidos: o eu e o outro, o bom e o mau, vencemos/perdemos, os que cumprem e os que não cumprem, quem tem medo da pandemia (os bons) e quem não tem (os negacionistas), numa espécie de negação constante da extraordinária diversidade de ecossistemas – a vários níveis e campos – que compõe o mundo.

Esta tendência para a rejeição da diferença, é cada vez mais presente na sociedade contemporânea, com o ressurgimento por todo o mundo de movimentos ou partidos políticos neonazis, nacionalistas, e xenófobos. Veja-se por exemplo na Polónia, as novas políticas adoptadas sobre a proibição do aborto, no partido de extrema-direita ancorado ao discurso anti-refugiados de Matteo Salvini, ou mesmo o caótico ataque ao Capitólio a 6 de janeiro de 2021, em protesto contra o resultado das eleições presidenciais dos Estados Unidos da América.

Se não houver educação maciça, os seres humanos vão matar-se uns aos outros (...) (Gaudêncio, 2017), diz-nos Damásio, e, efectivamente, é isso que estamos a ver a acontecer.

A educação, leva ao conhecimento. O conhecimento trabalha a moral. A moral, leva à adaptação consciente e evolutiva do ser humano dentro do mundo que o rodeia. Como então, reverter este processo da perda do conhecimento? Como conciliar uma sociedade que se enraiza de forma crescente e periclitante num capitalismo tresvariado, sem "rei nem roque", na era da overdose informativa, que paradoxalmente sustenta o fenómeno da desinformação e da sectaridade (que leva ao fanatismo).

Damásio diz-nos que a solução é possível através da educação, no entanto, acredito que não poderá ser uma educação qualquer, deverá, tal como já dizia Platão no século IV a.C, ser uma educação cujo principio de base é a arte.

Em A Educação pela Arte (1943) essa mesma ideia, é apresentada, fundamentada e desenvolvida por Herbert Read. Para este, não existia uma

> (...) distinção entre a ciência e a arte, excepto no que respeita aos métodos, e julgo que a oposição criada entre elas no passado se deveu a uma visão limitada de ambas as actividades. A Arte é a representação, a ciência a explicação da mesma realidade.(...) Todas as faculdades, de pensamento, lógica, memória, sensibilidade e intelecto, estão envolvidas nestes processos, e nenhum aspecto da educação está aqui excluído. E todos eles são processos da boa produção de sons, imagens, etc. O objectivo da educação é por isso a criação de artistas - pessoas eficientes nos vários modos de expressão. (Read, 2010, 29).

Ao invés de uma formação indexada numa hierarquização de conhecimentos, onde as ciências e matemática são o alvo predominante de atenção nos programas do ensino básico e secundário, dentro desses próprios programas, todas as faculdades do intelecto humano deve-

riam ser integradas, pois só assim é possível formar seres-humanos completos e adaptados de forma integral ao mundo real.

Mas, transpondo à discussão de eventuais propostas de estruturação pedagógica, é indiscutível a importância da formação/educação dos indivíduos no seu reflexo em termos de civilização e cultura de um país. Tal como nos diz Ruskin, "(...) a arte de qualquer pais é o expoente das suas virtudes sociais e políticas. Com precisão matemática, sem qualquer erro ou excepção, a arte de uma nação é o expoente da sua situação ética." (Read, 2017, p. 309)

O objectivo da educação, é a produção de seres humanos eficientes nos vários aspectos da vida - social, moral, filosófico, científico e artístico. É através da educação, que o ser humano se afasta da sua condição de animal (mas sempre o é e será), superando os seus instintos mais básicos, "(...)que nos impelem a pensar primeiro na nossa sobrevivência(...)" (Gaudêncio, 2017).

Por exemplo, é exactamente isso a que assistimos na Pirâmide de Maslow. As nossas necessidades fisiológicas e de segurança são aquilo que consistem a base da pirâmide, mas, só no topo é que assistimos às capacidades de solução de problemas, ausência de preconceito, aceitação dos factos, e, da moralidade. No processo para se chegar a esse topo, a educação tem um papel crucial e nuclear.

É através da educação, que esses instintos mais básicos - aliados a uma condição de sobrevivência física - são ultrapassados e que elevam o homem para uma condição mais complexa, e a única que nos distingue efectivamente dos animais: a arte.

> Experienciar sensações: até os animais o fazem. Permitir que os teus desejos te controlem: até animais selvagens o fazem(...). Se tudo o resto é herança comum de tais espécies, qual é a singularidade do homem bom? (Aurélio, 2017, p. 35)

Sem a arte, somos apenas meros animais. Sem a arte, não existe uma verdadeira educação, e sem educação, paulatinamente o *homem sapiens sapiens* transmuta-se em h*omo sapiens sapiens demens*. (Morin, 2007)

A falta de tempo, ou, a aceleração do ritmo de vida com o qual nos deparamos actualmente, numa espécie de *Sociedade do Cansaço*, (Han, 2014) levam a esse esgotamento predominante da atenção, da dispersão da observação e consequentemente do raciocínio critico. Sem raciocínio critico não há arte, e sem arte, não haverá uma verdadeira sociedade.

A arte não pode assim estar obsoleta. Assim como Read defende, a arte deveria estruturar toda a educação, tendo como cerne a integração da percepção de todos os sentidos e da lógica com aquilo que é sentido/ experimentado com o que é conhecido, uma integração do pensamento como heterogénese, entre ciência, arte e filosofia, tal como defendem Deleuze e Guatarri. (Deleuze & Guattari, 1992)

No fundo, o objectivo prático de toda a educação, é o de "(...) de formar bons membros da sociedade. A sua arte é a arte da vida social, e a sua finalidade a adequação ao mundo." (Read, 2010, p.309)

Pensar a arte como estrutura fundadora de toda a educação, numa formação integrativa dos vários tipos de conhecimento, pensamento e acção humana, seria capital na formação do ser humano, e talvez, toda a crítica situação actual - económica, política e pandémica - poderia ser bem diferente.

> Por fim, a arte deveria dominar as nossas vidas de tal modo que poderíamos dizer: não há mais obras de arte, apenas arte. Porque a arte será então o nosso modo de viver. (Read, 2010, p. 317)

Referências bibliográficas

Aurélio, M. (2017) *Meditações*. Lisboa: Cultura Editora.

Dawkins, R. (2018) *O Gene Egoísta*, Lisboa: Gradiva.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença.

Dinis, C. (2021). *Pensar Freud como uma Teoria Geral da Acção Humana de Gabriel Pereira Bastos* [Video].

Edgar Morin (2007) *Cultura e barbárie europeias*. Lisboa: Edições Piaget.

F. Smith, L., K Smith, J., & P. L. Tinio, P. (2016). *Time Spent Viewing Art and Reading Labels. Psychology Of Aesthetics Creativity And The Arts.* Retrieved from https://www.researchgate.net/ publication/296475094_Time_Spent_Viewing_Art_and_Reading_Labels/stats

Gaudêncio, R. (2017). Sem educação, os homens "vão matar-se uns aos outros", diz António Damásio. *Publico*. Retrieved from https://www.publico.pt/2017/10/31/ciencia/noticia/sem- educacao-os-homens-vao-matarse-uns-aos-outros--diz-antonio-damasio-1791034

Han, B. (2014) *A Sociedade do Cansaço*, Relógio d'Água.

Hegel, F. (1985): *delo bello y sus formas*. Estetica. Madrid, Escapa-Calpe.

Kandinsky, W., (2017) *Do Espiritual na Arte*, Lisboa: Edições D. Quixote.

Read, H., *Educação pela Arte* (2010) Coimbra: Edições 70.

PINTURA SEM PIGMENTOS: MATÉRIA E LUZ

Teresa Almeida

Introdução

Em arte, por vezes considera-se que a investigação é um campo de atuação e a criação artística é outro campo oposto. No entanto estas premissas não são de todo verídicas, uma vez que a criação artista pode de facto implicar uma investigação prévia a ela associada, investigação essa que pode possuir um cariz teórico, critico e reflexivo, ou ainda ser de índole prática (Almeida, 2020).

No caso concreto que aqui se apresenta, a investigação possui uma forte relação entre arte e ciência na descoberta de novos e renovados materiais vítreos, aplicados à prática artística com uma notória componente experimental e oficinal, onde técnicas ancestrais são renovadas e aplicadas em arte contemporânea.

Com uma forte componente interdisciplinar, procura-se um estudo e aplicação desses materiais na prática artística.

Toda a atividade por mim desenvolvida não se encontra seccionada nem compartimentada. Esta é realizada como um todo. Professora/artista/investigadora; Artista/investigadora/professora; Investigadora/professora/artista... tudo está interligado. Neste pequeno texto procurarei abordar a minha prática artística e a investigação a ela associada que redize numa pintura realizada sem pigmentos e sem pinceis, trabalhos monocromáticos onde o incolor é uma constante. Pelas características de procedimentos será também aqui apresentado o intento do fazer da obra, nas suas componentes práticas e técnicas.

O desígnio de pensar

Umberto Eco escreveu que a arte refere sempre algo acerca do mundo no qual vivemos (Eco, 2008). Com os trabalhos que venho a realizar nos últimos anos existe uma preocupação ecológica relacionadas com o degelo, que decorre nas regiões polares e altas montanhas, visível nas fendas que surgem nas placas do manto de gelo, e nos glaciares a que chamávamos de "neves eternas". Procurar levantar questões, não só do ponto de vista tecnológico, estético, ou consciência ecológica é uma ambição pessoal. É certo que nem sempre conseguimos expor adequadamente as intenções que pretendemos transmitir nas obras de arte às pessoas que as visualizam, no entanto, desejar que o público desfrute das obras, proporcionando uma experiência pessoal e estética, é uma aspiração.

Utilizo o vidro porque este material é dotado de características especiais como a transparência, luminosidade, cor, translucidez e opacidade, que o tornam único e peculiar. A escolha partiu de uma procura e de uma estética singular, que neste específico caso e nos trabalhos desenvolvidos nesta investigação em particular, pretende focar as suas qualidades acima mencionadas e ainda a sua 'aparente' fragilidade. A ideia de fragilidade, produzida pelas pequenas partículas do vidro permanece iminente na aparência das peças. Contudo, na sua veracidade, elas são dotadas de uma sensibilidade subtil, de uma leveza pura, projetadas numa atmosfera idílica. No entanto, as obras possuem uma estrutura bem mais consistente do que a sua fragilidade aparente.

Nas obras realizadas em vidro foi pretendido criar uma harmonia através do incolor. Em algumas obras essa caraterística é assumida e realçada, e em outras a cor adota uma tonalidade esbranquiçada.

Tirando partido das particularidades que este material permite, como a transparência, é ambicionado apresentar obras de arte que transcendam a parte técnica e assumam um carácter conceptual e contemporâneo.

Neste sentido, procurou-se refletir sobre as questões ecológicas, centrando o foco nos mantos glaciares.

As fendas que surgem no manto gelado das calotes polares, são infelizmente cada vez mais uma constante. O quebrar de enormes placas emite um som profundo como que de agonia, para nós apelo pela ajuda que tarda a surgir. A obra **fendas que emergem nos glaciares** (Figura 1), constituída por três elementos, apresenta

essa preocupação: fendas que irrompem, partes que se quebram e levam à destruição. Fendas que aparecem nas placas de gelo. Na obra, uma das placas está partida, reportando-nos para as regiões polares onde a destruição se desenrola. Na obra, essa parte partida jaz no chão, como que dizendo que se ali está, todo o resto ainda resiste, pelo que a salvação é possível.

Outra possuiu impressões no vidro, como que pequenos organismos que ficaram congelados no tempo (Figura 2). Possuindo relevos através de rasgos nas formas, a obra foi pensada como um ato performativo, onde rachas interiores cresciam descontroladamente, até ao limite da forma, até ao desmoronamento final.

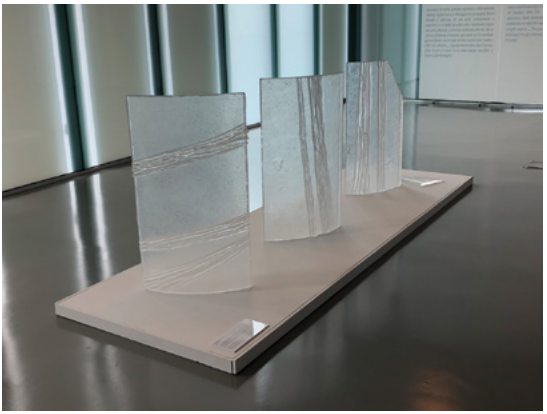


Figura 1. **fendas que emergem nos glaciares.**
Casting e *slumping*, 85x52xm, 2019

Figura 2. **fendas que emergem nos glaciares**.
Fotografia de Jorge Soares

A obra **rasgues no gelo**, (Figura 3), na qual se pretende transmitir a fragilidade das placas geladas. A expressividade nelas produzida é própria das emoções e linguagem por mim praticadas, e resultado do partido que se tira do material e técnicas utilizadas. A individualidade expressiva é essencial, no sentido em que possibilita conferir a forma e também o conteúdo, aos nossos sentimentos e ideias (Townsend, 1997). É através das qualidades expressivas que se torna possível compreender e interpretar as experiências que determinam os padrões formais criados pelo artista (Arnheim, 2006). Neste sentido podemos reforçar ainda mais a nossa ideia com duas citações: "A obra é definida pelo próprio artista como uma extensão de si próprio" (Ferry, 2003, 31) e ainda, "A arte é a expressão da personalidade do artista" (Venturi, 2002, 30).

Nestes trabalhos aspira-se criar reflexões sobre os espectadores, no entanto, considera-se que, para esse efeito, não é necessário recriar uma atmosfera lúbrica, os trabalhos podem ser considerados visualmente apelativos sem que a mensagem que se pretende transmitir seja assolada.

Sei que a interação das fraturas, bolhas, cortes, texturas, transparências e translucidez, cor e não cor, das obras apresentadas, transmitem mais fruição estética que impacto visual.

No entanto, subjacente, está a inquietação.

Não é preciso gritar. Importa é sentir, e na contemplação descobrir a essência da mensagem.

O alerta, o contributo para a reflexão, não tem que ser necessariamente levado a cabo com violência...O pacifismo tem alma.

Na leveza da matéria a inquietude do frágil.

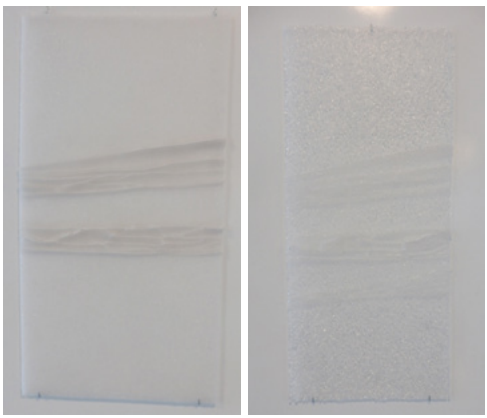


Figura 3. **rasgues no gelo.**
Pâte-de-verre. 95x50cm. 2019

O intento do dizer ao fazer

Denis Dutton refere que na realização de uma obra de arte é necessário conhecer determinadas técnicas e possuir determinadas perícias (Dutton, 2009). Isto acontece na elaboração das peças de vidro. Considero que neste caso em particular é necessário um conhecimento aprofundado da matéria com que se trabalha, para no final conseguir os resultados pretendidos, uma vez que qualquer técnica tem também limitações impostas pelos materiais. Assim, ciência, técnica e perícia são três fatores indispensáveis para a realização de uma obra feita com determinados processos e materiais. O trabalho de laboratório, a pesquisa e experimentações desenvolvidas foram fundamentais e imprescindíveis para a elaboração correta dos trabalhos efetuados. Realizaram-se diversos testes experimentais, que permitiram melhorar e explorar novas metodologias de produção, que se mostraram adequadas ao trabalho com fins artísticos.

Escolheu-se duas obras para exemplificar os processos, obras essas realizadas na técnica de *kilncasting* onde se encontram inseridas o *casting* e a de *pâte-de-verre*. As principais diferenças entre as duas técnicas estão relacionadas com a granulometria do vidro e a temperatura final. No *casting* utilizam-se fragmentos de vidro de médias e grandes dimensões e o vidro funde na sua totalidade, enquanto que em *pâte-de-verre* usam-se pequenas granolumetrias e ocorre apenas uma sinterização do vidro (Almeida, 2011).

Fendas que emergem nos glaciares é constituída por três peças onde o incolor predomina. A realização desta peça procede-se de várias etapas: primeiramente é realizado um molde de gesso cerâmico e sílica que deve ser deixado secar à temperatura ambiente por bastante tempo, neste caso específico ficaram um mês. Durante esse tempo foram realizados esboços com desenhos das composições das formas das linhas que depois foram desenhadas e escavas no molde de gesso/sílica por várias etapas (Figura 4). Após a secagem natural do molde este é colocado na mufla de vitrofusão para secar a uma temperatura de 200°C e 500°C processo esse que levou uma semana. Quando o molde se encontra devidamente seco, o vidro é colocado no interior do molde para fundir e adquirir a forma pretendida.

Figura 4. Processo de escavação do molde realização das fendas

Começa-se em seguida o processo de aquecimento e arrefecimento de acordo com um programa selecionado criteriosamente, onde a temperatura final foi de 850°C. Neste programa, à fase de arrefecimento atribui-se o nome de recozimento. O recozimento é um dos fatores determinantes no sucesso da execução de peças em vidro. Esta afirmação é válida para todas as peças executadas em vidro. O arrefecimento das peças deve ser realizado de forma controlada e contínua de modo a eliminar tensões internas, que no futuro podem provocar fraturas no interior das peças de vidro, como eventualmente conduzir à sua rutura. Após este processo, que nesta obra levou uma semana, o vidro é retirado da mufla e limpo. Como se pretendia uma peça com curvatura, o vidro foi colocado numa forma em metal e foi realizada novamente um recozimento da peça.

Rasgues de gelo enquadra-se como uma pintura monocromática incolor, realizada em diversas granulometrias de vidro meticulosamente reciclado de uma forma exaustiva, que com a reação do calor ficam aglomeradas. Uma analogia dicotómica, uma vez que estas obras se relacionam com o gelo, com o frio. Não basta apenas dizer, é necessário fazer, e nesse sentido foi utilizado o vidro reciclado onde cada granulometria era inserida cuidadosamente na matriz trabalhada (Figura 5), recorrendo aqui ao auxílio de pinceis que transportam as diferentes granulometrias na superfície do molde como se de uma tela se tratasse. Um labor de extrema paciência, demonstrando no entanto que, o ato de reciclagem é possível de ser concretizado. As diferentes granulometrias permitem distintas opacidades, como as volutaras realizadas com as tintas numa tela, aqui, pretende-se criar uma composição com estes fragmentos e também texturas dissimilares.

Figura 5. Colocação do vidro na mufla de vitrofusão.

Todos estes procedimentos técnicos têm como objetivo a realização correta da obra. Um labor ainda de conhecimentos *craft*, que parece hoje estar em desuso ou considerado não apto **à tarefa** artística.

Ezra Shales refere que no vidro o trabalho técnico parece ser fácil mesmo quando não o é. Os nossos órgãos sensoriais operam ao preencher informações em torno de pontos seletivos de absorção e não podemos preencher com precisão a textura e a compreensão espacial nas imagens, a menos que tenhamos uma experiência prévia (Shales, 2017). O processo construtivo de uma obra feita de matéria transparente, é bem mais complexo que a simplicidade que a mesma apresenta.

Conclusão

O vidro permite uma grande diversidade tanto técnica como plástica. No entanto é fundamental o/a artista conhecer e dominar a técnica que utiliza, no sentido de compreender as suas potencialidades e limitações e assim utilizá-las da maneira que considerar mais consentânea com a sua forma de se exprimir. O processo criativo está associado ao processo tecnológico, mas não subjacente a ele. O carater processual é importante, interessa transmitir uma chamada de atenção apelando no sujeito uma envolvência sobre a problemática que lhe está associada.

O vidro pode ser pintado como se de uma tela se tratasse, onde a luz é fator essencial para a projeção das cores e das sombras. Nesta investigação especifica pretendeu-se obter uma tridimensionalidade e nesse sentido a opção técnica foi a apre-

sentada. No entanto, noutras pesquisas outros serão os métodos e os processos escolhidos de acordo com as pretensões, que o ato criativo é dinâmico e evolutivo.

Referências bibliográticas

Almeida, Teresa. (2011). Almeida, Teresa. 2011. *O vidro como material plástico: transparência, luz cor e expressão*. Tese de Doutoramento em Estudos artísticos da Universidade de Aveiro.

Almeida, Teresa. (2020) *Entre Arte e Investigação, uma ténue transparência. Transparências Poéticas*. Almeida, Teresa (org). I2ads. ISBN: 978-989-54703-4-1

Arnheim, Rudolf. (2006). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Thomson Learning.

Dutton, Denis. (2009). *The Art instinct, beauty, pleasure, and human evolution.* First edition, Bloomsbury Press, p. 53.

Eco, Umberto. (2008). *A definição da arte*. Lisboa: edições 70, LDA

Ferry, Luc. (2003). *Homo Aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Livraria Almedina.

Shales, Ezra. 2017. *The Shape of Craft*. London: Reaktion Books Ltd.

Townsend; Dabney. (1997). *Introdução à Estética.* Lisboa: Edições 70.

Venturi, Lionello. (2002). *História da Critica de Arte*. Arte & Comunicação, Edições 10, Lisboa.

PINTURA COMO PENSAMENTO. SOBRE AS POSSIBILIDADES DO EXERCÍCIO DA PINTURA NA ATUALIDADE

Zalinda Cartaxo

I

Sobre a questão do pluralismo da arte atual, e aqui especificamente da pintura, tomaremos exemplarmente a exposição coletiva *Pintura como Pensamento* realizada entre novembro de 2019 e janeiro 2020 na Câmara Municipal de Torres Vedras, Portugal, quando assinei a curadoria. Esta exposição fez parte do Projeto de Pesquisa *Bases Conceptuais da Investigação em Pintura*, do Professor Doutor António Quadros Ferreira (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade - i2ADS / Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto - FBAUP), cuja investigação desenvolve-se a partir de quatro territórios: 1- *Investigação e criação*; 2- *Prática pictórica e reflexão teórica;* 3- *Estatuto do pintor e ideia de pintura;* e 4- *Ensino artístico na escola de arte*. Como coordenadora do segundo grupo - *Prática pictórica e reflexão teórica* – tive a oportunidade de trabalhar com seis pintores-investigadores, em sua maioria, vinculados a universidades: Ana Pais Oliveira, Ema M, Filipe Rocha da Silva, João Paulo Queiros, Rui Macedo e Sofia Torres.

A exposição *Pintura como Pensamento* será, aqui, recurso para reflexão sobre as diferentes possibilidades de desenvolvimento da pintura hoje, tendo em vista o seu caráter plural. Apesar de todos os sete pintores (participei como artista) apresentarem obras formalmente dissonantes, havia uma unidade conceitual-experimental relativa ao questionamento sobre o exercício da pintura hoje. As diferentes questões de cada artista serão destacadas e tomadas como indicadores estéticos da pintura atual que, aqui, serão objeto de análise. Na obra de cada artista destaca-se, dentre outras, as seguintes questões: da *representação arquitetônica* (Ana

Pais Oliveira); da *apropriação* (Ema M); da *artesania* (Filipe Rocha da Silva); do *olhar* (João Paulo Queiros); da *percepção* (Rui Macedo); dos *retratos* (Sofia Torres); e da *intervenção* (Zalinda Cartaxo).

1. Da representação arquitetônica

Dentro da História da Pintura a representação arquitetônica colaborou na construção da sua espacialidade em vários momentos e de diferentes formas. Através da perspectiva isométrica a pintura grega criou a ilusão de profundidade, em que a representação arquitetônica determinava distâncias (próximas, maiores; distantes, menores). Com o Renascimento e a perspectiva de ponto de fuga a pintura conseguiu construir um espaço coerente (frente ao modelo de realidade) mas, principalmente, construir um espaço (cúbico), onde o vazio (intervalo entre as figuras) era representado (*vácuo renascentista*). Deste modo, a representação arquitetônica colaborou na tectônica do espaço pictórico em alguns momentos específicos da Histórida da Pintura Ocidental. Com o surgimento da arte moderna e a *grid* cubista a pintura e a realidade estabeleceram um diálogo profícuo que culminou na dissolução da pintura na própria arquitetura, interventivamente (por exemplo, *Merzbeau*, de Kurt Schwitters). Desde os anos de 1960 que artistas como James Turrell, Daniel Buren, Keith Sonnier, Robert Irwin, Hélio Oiticica, dentre tantos outros, trabalham a pintura conceitualmente a partir da sua *distensão* espacial.

Apesar desta inserção *experimental*, *fenomenal* e *conceitual* da pintura na própria realidade, quando a arquitetura participa ativamente, especialmente a partir dos anos de 1960, alguns pintores dedicaram-se à representação da arquitetura a partir do seu modelo mais tradicional (tinta e tela). Se o ilusionismo da representação arquitetônica foi rejeitado por décadas (*trompe l'oeil*), no contexto moderno, dentro de uma discussão crítica sobre arte e realidade (*verdade*), hoje, a sua adoção increve-se dentro de novos parâmetros (filosóficos).

O artista alemão Eberhard Havekost (1967-2019), por exemplo, dentre os vários temas que abordou na sua figuração, utilizou a imagem das fachadas arquitetônicas. Seu universo imagético era decorrente dos meios midiáticos, fotográficos e videográficos, quando transmutava a sua banalidade para uma dimensão crítica. O protagonismo conferido às imagens que adotava é equivalente a operação promovida por Marcel Duchamp com seus *ready-mades*. Se historicamente a representação arquitetônica, através

da perspectiva de ponto de fuga, era veículo de construção do espaço pictórico, hoje, longe disso, constitui-se como metáfora da vida contemporânea e do *estar-no-mundo*. Ao adotar a perspectivação com suas vistas de baixo para cima, cinematrográfica (tal qual a abertura do filme *Play Time*, de Jacques Tati), Havekost afirma a presença do *sujeito* (*nós*) expulso do seu *abrigo*-arquitetura. Dentro de uma abordagem contemporânea sobre a cidade e seus problemas pode-se localizar uma série de questões inerentes: a hipervalorização do mercado imobiliário; a falta de habitação para todos; o concreto que invade e extermina a natureza etc. O uso da perspectivação em suas pinturas é *meio* de *presentificação* do sujeito, visto que revela um *lugar de observação* mas, principalmente, revela um *olhar*. Sua fatura converte a representação arquitetônica em imagem pictórica, ou seja, acima de tudo, o que se pretende tratar só pode ser feito por este *meio*. Suas pinceladas, visíveis, constituem-se, também, como afirmativa do *sujeito*, ou seja, aquele que pode, ainda, transformar o mundo (dimensão *político-filosófica*).

Recorrendo, também, a arquitetura e a perspectivação, localiza-se a artista brasileira Adriana Varejão (1964) com sua série *Saunas e Banhos*. Adriana utiliza a *grid* dos azulejos das saunas como estrutura construtiva das suas pinturas. Suas saunas, geralmente vazias, indicam a nossa presença do lado de fora da tela, tendo em vista que a perspectivação é um efeito ocular, portanto, depende de um observador (*nós*). Se Havekost utilizava a arquitetura como metáfora da experiência do sujeito no mundo a partir da ótica da cidade em sua dinâmica (*exterioridade*), Varejão aborda a realidade intimista do *sujeito*: a *grid*, de algum modo, pode aprisionar (*interioridade* / aspectos psicológicos). Seus espaços, algumas vezes, são labirínticos, em que feixes de luz externa adentra as saunas. Existe uma ênfase no interior da arquitetura (metáfora da interioridade do sujeito) que, contudo, vislumbra uma saída (através da luz externa).

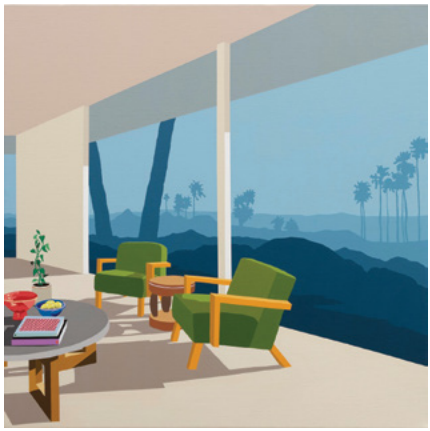


Figura 1. José Lourenço. *Sem título*, 2020.
Pintura. Acrílica & tela. 80 cm x 80 cm.

As novas pinturas do pintor português José Lourenço (1975) representam interiores de arquiteturas (Fig. 1), em que prevalece um sentido de total assepsia. Não existem texturas ou presenças. O artista pinta como se realizasse um projeto de interiores em seu computador. São ambientes inócuos e despersonalizados, em que a representação de mobiliário sofisticados e com design coloca a dúvida sobre a sua existência pública ou privada. Importante observar a sua filiação nas pinturas de David Hockney, como por exemplo, *Splash*. Interessante, também, localizar a filiação de ambos (Lourenço e Hockney) com a pintura *Metafísica* de De Chirico, em que a ausência de atmosfera é evidenciada nas superfícies *hard-edges* delimitadas pelos feixes intensos de luz. No caso de Lourenço, suas pinturas são, notoriamente, uma resposta aos meios digitais que tanto influenciam a visualidade na atualidade. Neste sentido, pode-se, também, relacionar a produção pictórica de Lourenço com a produção fotográfica do artista alemão Thomas Demand, quando recria *outra* realidade a partir de uma construção mimética feita totalmente com papéis, em que prevalece uma significativa assepsia. O depuro formal de Lourenço e de Demand é uma resposta às imperfeições, à impureza, ao hibridismo, do ser e do *estar-no-mundo*. A idealidade, de certo modo, amorfa de ambas, em que se exclui qualquer indício de subjetividade, novamente relacionamos à pintura Metafísica de De Chirico.

Finalmente, através dos exemplos apresentados (Havekost, Varejão e Lourenço), localizamos num segmento da pintura figurativa atual o uso (retomada?) da representação arquitetônica como metáfora de reflexão sobre as problemáticas do mundo atual.

2. Da apropriação

De acordo com Hal Foster (apud BOIS, 2009) a *apropriação* seria uma das duas alternativas para a sobrevivência da pintura abstrata hoje (a outra seria a adoção do novo). De qualquer forma, a *apropriação* já foi vista num passado recente (Romantismo), quando a arte, em crise, optou por três alternativas: o *revivalismo ou historicismo* (que possuem proximidades com o conceito de *apropriação*), o *orientalismo* e o *natualismo* (*volta à natureza* fundada nas categorias estéticas do *belo* e *sublime*).

Um dos exemplos mais emblemáticos da *apropriação* na pintura talvez seja a obra *L.H.O.O.Q.*, de 1919, de Marcel Duchamp. Significativa no âmbito da pintura ao utilizar uma imagem icônica (a *Monalisa*, de Leonardo) impressa num cartão barato (*objet trouvê*), quando insere barba e bigode, além de um título com conotações sexuais. A ressignificação da imagem pela sua descontextualização é questão aderente ao conceito de *ready-made*. A pintura de Leonardo (que nunca foi, visto trata-se de uma reprodução) é *banalizada* rompendo com a idéia (tradicional) de *obra-prima*. Com seu gesto, Duchamp introduz elementos significativamente conceituais no âmbito da pintura ocidental. Deve-se considerar, neste caso, as questões apresentadas por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, tendo em vista a *vontade* de Duchamp em negar a *originalidade* da obra.

De outra forma, a obra *Erased de Kooning*, de 1953, de Robert Rauschenberg, utiliza o conceito de *apropriação*. Ao contrário de Duchamp que utilizou uma cópia barata da obra, Rauschenberg utiliza o próprio *original*. O apagamento promovido pelo artista não minimizou o *peso* da obra, uma vez tratar-se, ainda, do *original*, em que seu conteúdo sobreviveu como memória, imanência (em que pesa também a questão aurática tratada por Benjamin). A ação de Rauschengerg dá continuidade àquela de Duchamp, sendo ainda mais radical na sua inserção (mesmo com o aval do artista Willem De Kooning).

Quando Sherrie Levine fotografa em preto e branco uma pintura de Van Gogh (seu auto-retrato), assinando-a, indubitavelmente, trata-se de uma obra de sua autoria. É uma foto e não uma pintura. As cores e a fatura de Van Gogh desaparecem numa escala tonal de cinzas. No discurso da artista está a questão da *mercantilização da arte* em que sua produção, de um modo geral, ganha contornos crítico-conceituais.

Também o artista Roy Lichtenstein utilizou recortes de pinturas tradicionais se apropriando e recontextualizando dentro da sua estética *pop*. O peixes ou os corpos de *La Danse,* de 1909-1910, ambos de Matisse transitaram de formas variadas em suas pinturas. Contudo, dentro da discussão sobre a *apropriação* em pintura, o mais interessante na sua produção foram as suas representações gráficas de piceladas. O gesto do pincel, a matéria, o escorrimento da tinta, tudo representado como imagem planificada numa espécie de *ready-made* duchampiano. O ato de isolar e dar protagonismo ao que seria a *técnica* (a *fatura*, *meio* de construção da pintura), a *pincelada*, confere grau de icônicidade à disciplina pintura.

A apropriação constitui-se como estratégia de reflexão crítica sobre a produção histórica no tempo presente. De acordo Com Clement Greenberg (1997, p. 109),

> nada poderia estar mais distante da arte autêntica de nosso tempo do que a idéia de uma ruptura de continuidade. A arte, entre outras coisas, é continuidade, sendo impensável sem ela. Sem o passado da arte, e a necessidade e compulsão de manter seus padrões de excelência, a arte modernista careceria tanto de substância quanto de justificativa.

Historicamente localizamos o exercício da *apropriação*, já acordado à sua abordagem conceitual, nas primeiras colagens cubistas, quando a representação é suplantada pelos fragmentos da realidade (e suas dimensões temporais). Passadas algumas décadas, a conciliação entre a *apropriação* e a colagem culminou nas *combine paintings* de Robert Rauschenberg, quando inseriu tridimensionalidade às suas pinturas. De um modo geral, a *apropriação* como linguagem estética aborda questões como a *originalidade* ou a *autenticidade*, mas principalmente, questiona a natureza da arte, assim como, a sua própria definição.

A *apropriação* remete à inserção de objetos extra-artísticos na obra livrando-a da limitação da superfície pictórica tradicional. É neste contexto que as *combine paintings* de Rauschenberg se insere. No âmbito da pintura, podemos destacar os trabalho de Alberto Burri (1915-1995) e de Antoni Tápies (1923-2012). À mesma época, enquanto o artista italiano pesquisava as qualidades expressivas dos materiais e matérias soldando, costurando e colando sacos, madeiras, papéis queimados, latas, plásticos etc, o artista espanhol emplorava o uso de cimento, argila, pó de mármore, restos diversos, além de pedaços de móveis velhos, em suas pinturas.

De forma diferenciada, a *Pop Art* valeu-se continuamente da apropriação de objetos do cotidiano. Não apenas os exemplos tridimensionais e icônicos, como as caixas de sabão *Brill*, de Andy Warhol (1928-1987), senão, no campo da pintura, as referências aos objetos da vida ordinária que, naquele contexto, constituiam-se como símbolos do imaginário de uma cultura de massa. A *apropriação* sígnica abrangia imagens de comerciais de publicidade, de filmes, de tiras de quadrinhos etc. A inserção destas imagens do mundo real funcionava como um canal de comunicação com o público em geral.

Como exemplo de produção atual, a pintura da artista brasileira Beatriz Milhazes (1960). A artista produz uma pintura com estrutura híbrida (Fig. 2), onde, muitas vezes, insere elementos de *colagem* (papéis metalizados e plásticos multicoloridos). O excesso de informação visual (cores e formas geométricas com alusão à figurações) é fruto de um rigor construtivo que em nada lembra as origens construtivistas, ao contrário, prevalece um certo barroquismo. Contudo, a artista constrói uma dinâmica, cujo *funcionamento* é lógico e faz par com os excessos e sujidade do mundo atual. As pinturas híbridas de Milhazes trazem resquícios da realidade (colagem) que, reordenados, refletem uma nova ordem, mais colorida e menos pesada.

Figura 2. Beatriz Milhazes.
Brinquelândia, 2008. Colagem.

De algum modo, a questão da *apropriação* surge em paralelo com a idéia de representação (*mímesis*). A cópia ou duplicação da realidade como vontade de apropriação do mundo marcou o surgimento da pintura. À medida que ganhou autonomia, rompendo com a idéia de cópia e investindo na sua própria realidade (pictórica), a questão da *apropriação* ganha novos contornos, especialmente a partir dos anos de 1960.

3. Da artesania

Em plena era tecnológica onde artistas de todo o mundo aproveitam as vantagens dos novos dispositivos que contribuem na realização das obras, um segmento significativo abdica destas facilidades em prol da *artesania* na realização de suas obras. Desde as revoluções industriais que a tecnologia tem participação positiva no âmbito das artes visuais, seja na produção das tintas ou nos novos meios de impressão de imagens com altíssima qualidade, que o contributo tecnológico tem sido de grande valia nos atelies.

Em meio ao desenvolvimento digital que passa a influenciar os mais variados segmentos da sociedade, utilizar as mãos e as técnicas prosaicas nas artes (como custurar ou bordar), de um modo geral e, mais especificamente na pintura, significa vontade de recuperar a s*ubjetividade* de algum modo perdida neste processo. O artista brasileiro Leonilson (1957-1993) pintava inserindo formas (coração, relógio, bússola etc) e palavras ("hipócrita", "confuso", "alegre", "ansioso" etc) bordadas em superfícies encontradas no cotidiano. Suas pinturas constituiam-se como uma espécie de diário, quando as imagens e as palavras ganham conotações filosóficas sobre a *existência* (o artista faleceu de SIDA). Os gestos do cotidiano, como bordar, por exemplo, conferem uma *factualidade* necessária às suas pinturas, quando o artista confronta as dimesões *estética* e ética.

Se a *artesania* de Leonilson está fundada numa subjetividade autobiográfica, em contraponto, a obra do artista ganês El Anatsui (1944) revela o *fazer* de uma cultura tradicional africana (tecelagem) associada a questões da atualidade, quando o artista utiliza pedaços de alumínio das latas de bebida alcólica recolhidas em estações de reciclagem. Suas obras, geralmente associadas à esculturas, estão mais próximas das questões da pintura, uma vez que prevalece a superfície bidimensional (dobrada, drapeada) suspensa em paredes. Também é notória a preocução com as cores e as formas, o que as aproxima da linguagem pictórica. A maleabilidade dos materiais utilizados contribui na dinâmica da superfície que, por sua vez, aproxima-se das tecelagens dos povos *primitivos* (no sentido de cultivo da vida natural). O tempo empreendido nestas grandes pinturas (ou esculturas) refere-se àquele do artesão que corta cada peça unindo-as a partir de uma escolha estética, tal qual um tecelão faria. A necessidade da recuperação da *experiência* do fazer é significativa, tendo em vista que determina a sua *dimensão temporal*.

A dimensão técnica é sempre visível nos trabalhos artesanais, em que a manufatura constitui-se relevante. De acordo com Martin Heidegger, a palavra *techné* era utilizada entre os gregos para referir-se tanto ao *artesanato* quanto a *arte*. Contudo, o filósofo alerta que seu significado no tempo atual não define nem o *artesanato*, nem a *arte* e muito menos a *técnica*. Para Heidegger, a palavra significa *um modo do saber* (*recepção do presente*, na *sua presença*). Assim sendo, a *techné* é, menos o *fazer* ou os *meios* para a realização, e mais o *modo* de criação desvelador daquilo que está oculto (*poiésis*). Heidegger aponta a indissocialibilidade entre a *techné,* a *poiésis* e a *epistéme* (conhecimento verdadeiro).

A operação manual realizada pelo artista através de procedimentos *artesanais*, além de constituir-se como um *modo de saber* (uma espécie de materialização do conhecimento verdadeiro), revela, também, vontade de valorização do sentido do *tato*. Segundo Jean Luc-Nancy (2014, p- 7-8),

> tocar implica sempre mais e menos do que o que é evocado pela palavra "contato". Mais? Porque o contato é reduzido a uma configuração em relação - é por isso que o termo pode ter um sentido técnico e funcional - enquanto o toque compromete ou pelo menos evoca uma intimidade, mas menos na medida em que o contato garante uma transmissão (de informação ou de energia), enquanto o toque não comunica nada determinado: ele se aproxima, experimenta, apalpa. Esse verbo significa ambos, "experimentar pelo toque" e o "tocar suavemente", ao passo que "tatear" [*tâtonner*] indica o tocar meio hesitante de alguém que procura orientar-se sem ver.

A *artesania* no contexto da arte atual, significa vontade de *concretização*, uma vez que existe a necessidade de costurar, bordar, colar, juntar, atravessar, enfim, criar uma trama, *em si*, real. Se a tecnologia alimenta uma espécie de *mimesis* contemporânea, em que nada é real, em que tudo é um *simulacro* disposto num ecrã, as obras criadas a partir de uma artesania, ou seja, aquelas cujo *modus operandi* sobrepõe-se aos ditames estéticos, constituem-se como uma reação em que a conciliação entre a *experiência* e o *fazer* resgatam o sentido de *existência*.

Figura 3. Gerhard Richter em processo.

Um exemplo claro para esta questão é a série de pinturas de Gehard Richter (Fig. 3) realizada com uma grande espátula acrílica. O excesso de tinta a óleo utilizada nesta série faz com que, muitas vezes, a espátula mantenha-se presa à pintura sem se descolar (quando o artista faz uma pausa). Isso significa que ao retomar o trabalho ele necessita depreender muito esforço dada a resistência do material. Não há nenhum tipo de imagem ou representação nesta série, senão a manipulação da matéria-cor pela espátula. É notório o interesse, por parte do artista, pela manipulação, pela condução, pela técnica, enfim, pelo fazer. Contudo, não se trata de valorização da técnica no sentido do *virtuosismo*, senão, de uma *subjetividade. A* idéia de contrução pelo fazer, pela *experiência*, pela *artesania*, de algum modo, reflete a tentativa de reação à automação da vida atual.

4. Do olhar

A questão do *olhar* nas práticas estéticas atuais volta-se mais para a sua *recepção* (o público em geral) e menos para a *subjetividade* do artista. Contudo, um segmento expressivo de artistas utilizam-na como recurso conceitual de reflexão sobre a realidade. Henrich Wolfflin, em sua introdução ao *Conceitos Fundamentais da História da Arte,* narra o episódio de quatro pintores diante do mesmo cenário, cujas respostas estéticas diferenciam-se entre si. O autor recorre a este exemplo para tratar da questão do *estilo* (individual, nacional, de época). Apesar desta questão não pesar nas práticas estéticas atuais, localizam-se outras (*culturais*) que trazem respostas diferenciadas à mesma realidade.

Um dos exemplos mais notórios refere-se à pintura de Gerhard Richter quando reproduz paisagens a partir de imagens fotográficas. Apesar do artista intermediar com a fotografia a *paisagem real* e a *pintura*, de qualquer modo, é o seu *olhar* que define, também, a imagem fotográfica referencial. De acordo com Rosalind Krauss (2002, p. 127), o *olhar fotográfico* é um "prolongamento ex-

traordimário da visão normal, que supre e completa a visão do olho nu",[1] em que o *aparato fotográfico* "atua como uma espécie de prótese ao aumentar as capacidades do corpo humano".[2] De qualquer modo, prevalece nesta série a conciliação entre o seu *modus operandi* e a sua *poética*. Não se trata de um *olhar* meramente *perceptivo*, senão, *factual* (o que se refere ao verdadeiro, real, palpável ou ocorrido, de existência ou veracidade constatada ou constatável), ou seja, um *olhar* tomado pela *consciência*. Desta forma, seu *olhar* acorda-se à fala de Régis Debray (1993, p. 42) ao afirmar que "olhar não é receber, mas colocar em ordem o visível, organizar a experiência". O olhar crítico de Richter, certamente, não está interessado na reprodução do real segundo os ditames da tradição, senão, na promoção de uma reflexão sobre os *modos de olhar* o mundo, especiamente, na atual cultural da imagem digital. O artista utiliza a pintura (com toda a sua história) crítica e conceitualmente para o seu exercício na atualidade, em que o seu *virtuosismo* é recurso para refletir sobre a realidade.

Interessante abordar, dentro da questão do *olhar* no âmbito da pintura, o vídeo *A Little Death*, de 2002, de Sam Taylor-Wood. Apesar de não se tratar de uma pintura, o vídeo é uma citação às *pinturas de gênero* barrocas, especificamente, às naturezas-mortas. O vídeo acelerado mostra a decomposição de um animal sobre uma mesa com frutas. O *tempo* da decomposição não corresponde à realidade, visto a sua aceleração, portanto, o *olhar* encontra-se em descompasso com a realidade. A analogia entre o tema das "naturezas-mortas" e a *contemplação* literal da morte, é recurso de reflexão sobre o *tempo* e a *realidade*, em que a cena "congelada" (a morte) das pinturas tradicionais é sobreposta pela temporalização do *olhar*. Neste sentido, agrega-se ao tema a questão da *abjeção* através do *olhar*. A representação da morte é tema recorrente na História da Pintura, contudo, ao acompanhar a desintegração física do corpo (aqui, animal), rompe-se definitivamente com os seus parâmetros estéticos tradicionais como, por exemplo, o *belo* (aquilo que apraz os sentidos).

Interessante tomar como questão a experiência repetitiva de Cèzanne ao representar o *Mont Sainte-Victoire*. De acordo com Merleau –Ponty (1980, p. 114), a "atenção extrema à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (dizia que se deve pintar um ros-

1 *"La mirada fotográfica constituye, pues, una extraordinaria prolongación de la visión normal, que suple y completa las deficiencias del ojo desnudo."*

2 "*Actúa como una espécie de prótesis al aumentar las capacidades del corpo humano*".

to como um objeto), a devoção pelo mundo visível seriam apenas uma fuga do mundo humano, a alienação de sua humanidade". Seu *olhar*, corretivo, abriu as portas para, posteriormente, a *poética* de Mondrian, que seguindo o pensamento desenvolvido pelo teósofo Dr. Schoenmaekers, que reduzia a Natureza às ortogonais e às cores primárias como estrutura sintética do mundo, acreditava que "a arte é apenas um substituto enquanto a beleza da vida ainda for deficiente. Desaparecerá proporcionalmente, à medida que a vida adquirir equilíbrio" (Mondrian *apud* STANGOS, 1991, p. 103). Assim, o olhar cezanniano não se refere à *reprodução* de dada realidade, senão, a sua *re-construção*. Se a subjetividade do *olhar* interfere naquilo que é visto, conclui-se que a apropriação do real é tarefa inglória. De acordo com Joseph Kosuth, com o surgimento do *ready-made*, a arte deixou de focar a forma da linguagem (problema de *morfologia*) para se concentrar no que seria dito (problema de *função*), ou seja, na transferência da ênfase da *aparência* para a *concepção*.

A questão do *olhar* nas práticas pictóricas atuais constitui-se, muitas vezes, como questão central da obra. É o caso das pinturas geométricas do pintor brasileiro Eduardo Sued (1925). Ao confrontar cores extremamente luminosas e pulsantes o artista privilegia os seus efeitos ópticos afirmando que sua pintura "é o outro que ela não é" (Fig. 4). Ao encontro de cada dois planos coloridos uma terceira cor "flutuante" surge no espaço real descolada da superfície pictórica. Interessa ao artista a fenomenologia da pintura, em que a cor, como *substância*, ganha autonomia frente ao seu *suporte* tradicional. Sua pesquisa, de certa forma, difere daquela de Mark Rothko (1903-1970), visto que, de acordo com Giulio Carlo Argan (1994), suas pinturas são, em si, um *ambiente*. De outro modo, Sued não pretende "tomar o espaço", senão, simplesmente, dar autonomia à pintura *no* espaço. Nos dois casos, observa-se a ênfase num exercício crítico da pintura que concilia questões referentes ao *espaço* a partir do *olhar*.

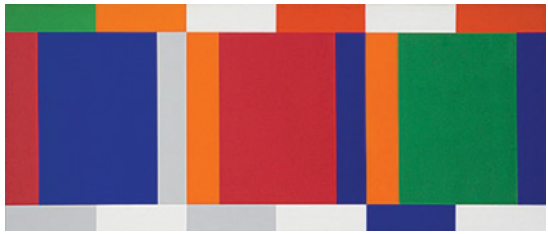


Figura 4. Eduardo Sued. *Sem título*, 1984.
Pintura. Óleo & tela. 65 cm x 165 cm.

5. Da percepção

Abordar o tema da percepçãp no âmbito da pintura traz à tona, consequentemente, a disputa entre *Zêuxis* e *Parrásio*.[3] Por muito tempo questões como o *virtuosismo*, o *trompe-l'oeil* ou a *genialidade*, caminhavam alinhadas. Importante destacar que estes foram subterfúgios técnicos para tratar de uma questão que sempre esteve presente na pintura: a sua relação com o mundo real, que a cada século ganhou contornos diferenciados.

Se com o início da chamada Arte Moderna, quando prevaleceu na pintura o sentido de *realidade pictórica,* a *re(a)presentação* perdeu a sua função inaugural, não significa que ao longo do seu desenvolvimento no período contemporâneo tenha se extinguido. Podemos, de imediato, citar a pintura hiperrealista americana dos anos de 1960, ou, mais especificamente, um pintor como Richard Estes. Certamente, as motivações e interesses estéticos no uso do *trompe-l'oeil*, por Estes, estão descoladas do seu passado histórico. Prevalecem questões próximas à disciplina filosofia, quando o *duplicar a realidade* constitui-se como estratégia crítico-reflexiva sobre uma nova sociedade que estava se desenhando naquela década. Os reflexos das pinturas de Estes aproxima-se, por um lado, daqueles espelhamentos da pintura barroca. Nos dois casos (anos sessenta e a cultura barroca), a visão de um mundo abrindo-se expansivamente sem limites.

3 Segundo a narrativa de Plínio, o Velho, *Zêuxis* pintou um cacho de uvas que, imediatamente, iludiu passarinhos que tentaram bicá-lo; por outro lado, *Parrásio* pediu ao pintor que desembrulhasse a sua obra, quando percebeu que na verdade era uma pintura. Assim, o artista que enganou os olhos de outro teve a sua superioridade reconhecida na disputa.

Figura 5. James Turrell. *End Around*. Série *Ganzfelds*, 2006. Intervenção pictórica com luz.

Alguns artistas como James Turrell, Robert Irwin ou Olafur Eliasson, tomaram as questões da percepção como base para o desenvolvimento dos seus trabalhos. Turrell (1943) utiliza a luz e a cor para criar ambientes controlados que alteram a percepção humana usual. Seus *Skyspaces* são construções arquitetônicas com uma abertura ortogonal (geralmente quadrados) no teto e assentos embutidos nas próprias paredes que contornam o ambiente. As transformações da luminosidade e da cor do céu durante o dia, destacadas pela abertura ortogonal, promovem uma transitoriedade pictural, em que sugem, ora monocromias, ora abstrações (quando surgem as nuvens). As experiências promovidas pelos *Skyspaces* de Turrell, de algum modo, relacionam-se com as pinturas de teto ilusionistas barrocas, quando os fiéis tinham o seu olhar direcionado ao céu. Apesar da obra de Turrel não abordar questões espiritualistas, existe a resposta individualizada de cada experiência perceptiva e suas abrangências particulares.

Turrel (Fig 5) também utiliza projeção de luz sobre a superfície da parede (lugar da tradição) criando cores luminosas num formato ortogonal que alude as telas históricas conciliadas, contudo, a escala da arquitetura. A ausência do objeto-tela e a presença de uma pintura que é, silmultaneamente, luz, arquitetura (a parede) e vazio, cria uma estrutura entrópica que exige o *sujeito* uma permanente *experiência* perceptivo-espacial. O artista utiliza nesta série o chamado efeito *Ganzfelds* (palavra alemã utilizada para descrever o fenômeno da perda total da percepção de profundidade, tal qual a experiência de um *apagão*. O artista, com formação em pintura, transfere para o espaço real questões de picturalidade e espacialidade.

Outro artista que tomou a percepção como questão motora do seu trabalho foi o artista indiano Anish Kapoor. Apesar da sua obra transitar pela esfera da tridimensionalidade, locali-

zamos questões da pintura que o artista associa à percepção. Sua obra *Cloud Gate* (apelidade como *"The Bean"*), situada *Millennium Park*, em Chicago, E.U.A., de 2004-2006, é uma escultura, cuja superfície reflete e distorce o entorno. Apesar de se tratar de uma escultura, sua superfície reflexiva minimiza a sua tridimensionalidade. A obra constitui-se mais pela sua superfície com imagens espelhadas (a cidade, as pessoas) e menos pela sua volumetria. Tal qual as pinturas de Richard Estes, a superfície de Kapoor expõe aquilo que, historicamente, fica do lado de fora da pintura: a própria realidade ao qual ela está inserida.

Sobre as relações entre a pintura e a percepção, no âmbito da pintura contemporânea, a *Op Art* representa seu exemplo mais emblemático. As pinturas vinculadas a esta estética promoviam, através das cores e das formas geométricas, a dinâmica da superfície pictórica fundadas no engano do olhar. Paralelamente, de outro modo, a *Pop Art* abordou a questão da percepção da realidade. De acordo com Hal Foster[4], os temas sócio-traumáticos apresentados por Andy Warhol (acidentes e carro ou as cadeiras elétricas, por exemplo), com suas imagens repetidas, estavam acordadas às pesquisas de Lacan sobre o trauma freudiano. Portanto, considera-se, aqui, pertinente abordar a percepção que existe além do *olhar*, aquela apreendida pelos outros sentidos. Sob este aspecto, especialmente dentro das pesquisas estéticas contemporâneas, há de se considerrar como *percepções*: a forma como o artista percebe o mundo; a forma como o público percebe as obras; as experiências variadas (arte experimental) que a arte promove nas suas inserções com o real (visual, tátil, olfativa, sonora etc).

Especialmente no âmbito da pintura contemporânea, em que as obras definitivamente constituem-se como um *aberto*, inconclusas, o aspecto *perceptivo* contribui na sua leitura.

6. Do retrato

Abordar o tema do retrato na pintura atual certamente traz novas questões. Se, num passado histórico os retratos tinham implicações sociais, políticas ou religiosas, hoje, a sua prática representa, menos, o privilégio de um estrato social e, mais, uma crítica à uma sociedade que não consegue enxergar as suas idiossincrasias. No primeiro caso, no exercício do retrato de encomenda, prevalecia, quase sempre, além das qualidades estéticas da obra, a expressão

4 Em seu livro *O Retorno do Real*.

de certa interioridade do representado que correspondesse a sua situação (social, política ou religiosa). Com o início da arte moderna algumas destas questões foram colocadas em xeque. Quando Picasso finalizou o retrato da escritora norte-americana Gertrude Stein, em 1905-06, ela o considerou nada parecido ao que o artista respondeu que no futuro se pareceria. O rosto de Gertrude foi pintado a partir de uma estrutura proto-cubista, extremamente angulosa, que não reproduzia em nada as suas feições reais. A conciliação entre o retrato e a idealização não é tema recente neste contexto. A *Monalisa* de Leonardo é uma idealização do artista. Com a arte moderna, contudo, passou a prevalecer os aspectos *simbólicos* frente aos miméticos.

Outro exemplo clássico de retrato que foi rejeitado pelo modelo é a pintura do, então primeiro-ministro do Reino Unido da Inglaterra, Winston Churchill. Por ocasião das comemorações do seu octagésimo aniversário, a Câmara dos Comuns e Câmara dos Lordes encomendou o seu retrato ao pintor britânico Graham Sutherland (1903-1980). Depois de algumas sessões do artista com Churchill, a obra foi concluída. O primeiro-ministro, dentre outros, consideraram a obra repugnante, motivo pelo qual foi destruído depois de algum tempo. O artista considerou um ato de vandalismo restado apenas os seus esboços. A rejeição deste retrato, certamente, refere-se ao anseio da manutenção de antigos parâmentros da tradição que conciliavam a representação mimética, a beleza e altivez que um chefe de Estado deveria merecer. Contudo, especialmente, desde o *Fauvismo* francês e o Expressionimo alemão que os aspectos interiores e subjetivos do representado passaram a prevalecer no âmbito do segmento dos retratos. Desde então, e culminando na contemporâneidade, o retratos embuíram-se de elementos conceituais alinhados à mais variadas abordagens críticas (socio-econômicas, sexuais, raciais, ideológico-culturais etc.). É o caso, por exemplo, das pinturas do artista brasileiro Éder Oliveira (1983). Seus retratos assumem (Fig. 6), muitas vezes, dimensões interventivas, acordadas a escala arquitetônica. O agigantamento das faces pintadas ganham contornos críticos, visto que, notariamente, tratam-se de pessoas atingidas pela desigualdade social e pelo preconceito. Sua pintura, desta forma, possui notória dimensão política. Seus retratos são quase *ready-mades*, cujo destaque (pelas dimensões) é uma tentativa de denúncia social. A questão da identidade está associada à questão da marginalidade, quando o artista recorre às imagens fotográficas para realizar a suas pinturas. Na

maioria das suas pinturas os retratados estão ou sem camisas, ou atrás das grades, ou com o rosto pixelado (quando menor de idade), revelando, sempre, uma situação de precariedade social.

Figura 6. Éder Oliveira. *Pintura interventiva.*
Exposição "Malerei - oder die Fotografie als Gewaltakt",
Kunsthalle Lingen, Alemanha.

De outro modo, o artista norte-americano Chuck Close (1940-2021) recorre aos retratos para hiper valorizar aquilo que não é visível a olho nu. O artista também utiliza imagens fotográficas de seus modelos para, contudo, e através de filtros específicos, captar todos os detalhes imperceptíveis (poros, fios de barba ou cabelo etc). Sua pintura hiperrealista busca redimensionar a realidade de cada modelo representado (geralmente ícones da cultura pop) atravessando, assim, a sua mera aparência. Depois que o artista perdeu parte da sua função motora, abdicou do hiperrealismo passando a utilizar uma estrutura reticular nas suas pinturas. Desde então, seus retratos ganharam novos contornos, quando a conjunção retrato/retícula converteu-se numa espécie de radiografia da imagem pop (aquela vinculada aos meios de impressão e divulgação). As pinturas de Close também se desenvolvem em grandes escalas potencializando, assim, o "conteúdo" da imagem (tal qual as de Éder Oliveira).

Se o retrato, como categoria estética, desenvolveu-se no âmbito da pintura, dentro de um contexto contemporâneo híbrido mais amplo, localizamos um segmento significativo da fotografia dedicada a esta questão. Contudo, destaca-se, aqui, a fotografia que utiliza pintura como referência. É o caso de um segmento da produção fotográfica da artista americana Cindy Sherman, sua série *History Portrait* ou *Old Masters*, quando se apropria das pinturas dos grandes mestres do Renascimento e do Barroco. Apesar da artista residir em Roma durante a realização desta série, confessa

que não visitou igrejas ou museus, apenas consultou livros com reproduções. Para uma artista que utiliza a máquina fotográfica como dipositivo, a referência das pinturas como imagens impressas constitui-se relevante. Nesta série, a artista utiliza como referência pinturas (retratos) que alinha às questões, sempre presentes na sua produção (identidade, sexualidade, gênero etc.). Ao se apropriar de imagens históricas a artista as repotencializa ao hibridiza-las com novos conteúdos.

A retomada (se é que houve uma pausa) do retrato na atualidade constitui-se como meio de reflexão crítica sobre o papel do *sujeito* no mundo atual, quando as questões que envolvem a sexualidade, a religião, a política, a cultura etc, determinam a sua condição de *ser* e *estar-no-mundo*. Importante destacar que a questão da identidade, sempre presente nos retratos tradicionais, tornou-se uma questão relevante no contexto atual no âmbito da fotografia. O fotógrafo holandês Hendrik Kersten (1956) utiliza como referência para os seus retratos as pinturas de Vermeer ou Van Eyck, contudo, para alertar de que se trata de uma imagem atual, o artista utiliza elementos do mundo contemporâneo (um turbante que é uma toalha de mesa ou algum acessório feito de papel higiênico). A ambiguidade temporal dos seus retratos é uma tentativa, na verdade, de *atemporalidade*.

De outro modo, a fotógrafa, também holandesa, Rineke Dijkstra (1959) concilia a fotografia com elementos da pintura. Seus retratos, muitas vezes de corpo inteiro, possuem um equilíbrio entre luz e cor, ao contrário dos fundos negros (barrocos) das fotografias de Hendrik Kersten. Seus retratos estão fundados na potencialização da identidade dos seus modelos. A artista fotografa pessoas comuns, contudo, em situações de vida banais que impregnam a essencia de cada um, ao contrário da prática dos retratos na sua origem, quando imortalizavam personalidades da época.

A prática do retrato na atualidade, seja através da pintura ou da fotografia, revela a vontade de resgate do sujeito, da sua identidade, de algum modo perdida desde o início da Modernidade e seu culto à coletividade.

7. Da intervenção

É inerente à disciplina pintura considerar os seus aspectos espaciais. Ao longo da sua história, muitas vezes, a reflexão crítica sobre a sua espacialidade protagonizou os seus resultados. Desde o advento da *grid* cubista e, especialmente, durante o período mo-

derno, o espaço da pintura metamorfoseou-se incessantemente. Relevante considerar a proximidade da pintura com as questões da *realidade*, quando a sua ruptura com o suporte tradicional e a sua inserção na vida foi um caminho consequente.

Desde os anos de 1960 que as intervenções pictóricas tornaram-se recorrentes. Claro está que imbuídas de discurso crítico sobre as suas possibilidades de existência. A realidade *em si* tornou-se *locus* para um segmento significativo de pintores que pensam a pintura a partir de um viés *conceitual*. Sob este aspecto, vale lembrar a fala de Joseph Kosuth (*in* HARRISON & WOOD, 1997, p. 921) quando afirma que toda arte depois de Duchamp é, por natureza, conceitual, visto que, "a arte só existe conceitualmente".[5] De certa forma, as *intervenções* superaram, tecnicamente, as *instalações*, uma vez que assumem o espaço (a galeria, a arquitetura e outros) entropicamente. As *instalações* constituem-se como estruturas autonomas inseridas, colocadas, no espaço. Assim, o diálogo entre a *pintura* e a *intervenção* constitue-se, filosoficamente falando, coerente ao afirmar o seu sentido pleno de realidade (ruptura com a representação histórica).

Neste processo, os materiais utilizados para a construção de uma pintura *no espaço* (cujo histórico contempla as pesquisas pictóricas de Malevitch, de Mondrian, dos Tableaux, de Robert Raushenberg, de Helio Oiticica etc.) converteram-se em múltiplas possiblidades (terra, luz, objetos do cotidiano etc.), assim como, o conceito de *suporte*, que, neste contexto, passa a ser a própria realidade (a arquitetura, a galeria ou outros espaços). Artistas como James Turrell, Robert Irwin, Daniel Buren, Keith Sonnier, dentre tantos outros, utilizam a luz e a cor como matéria pictórica e a realidade como suporte.

Vale destacar a contribuição do artista brasileiro Helio Oiticica (1937-1980), com seus *Bólides*, no que se refere à distensão da pintura no espaço. O termo *bólide* refere-se aos meteoros que explodem quando entram em contato com a atmosfera. Os *Bólides* de Oiticica operam com a luz-cor estática, isto é, são estruturas *contidas* de cor (caixas, sacos, latas ou bacias), que guardam matérias (areia, terra, carvão, brita, anilina, água etc.) para experiências de cor-luz. A corporificação da cor não está relacionada, aqui, a uma experiência plástica, senão, existencial. Os *Bólides* são a recusa do objeto-obra: endossam o sentido de construção e vivência, acordando o *conceitual* e o *fenomenal*.

5 Versão da autora. *"l'art n'existe que conceptuallement."*

Em 1977, o artista norte-americano James Turrell (1943), com o auxílio da firma de arquitetura *Becker Gewers Kuhn & Kuhn*, desenvolveu projeto para o *Central Headquarters of the Affiliated Gas Companies Network*. Utilizando-se de um sistema *inteligente* que captura automaticamente fatores como clima e temperatura, que, por sua vez, ativava o sistema de luz, o artista iluminou a fachada de vidro do prédio, trazendo à tona, o diálogo entre o *dentro/fora*, uma vez que as luzes do seu interior eram determinadas pelas condições do seu exterior. A picturalização da arquitetura condicionada às questões climáticas (e não à abordagens estéticas do seu autor), amplia as questões sobre a intervenção, visto que, opera em um *aberto*. De acordo com Martin Heidegger (2001), *coisas que são lugares* geram *espaços*. Espaço, numa acepção antiga (*Raum, Rum*), significa o *lugar arrumado*. Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado num *limite*. O *limite*, segundo os gregos, não é o término de algo, mas o lugar onde se dá início a sua essência. O espaço é fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite. O espaçado é o que reúne de forma integradora através de um *lugar*, através de uma *coisa*. Os espaços recebem a sua essência dos *lugares* e não do próprio espaço. A falta de controle de Turrell sobre o clima (*aberto*) faz remeter ao conceito de *limite* (lugar onde se dá início a sua essência), ou, de outro modo, esta intervenção pictórica do artista faz par com o conceito de *Bólide* de Oiticica, à medida que ambas operam no seu *deslimite*.

Se as primeiras investigações construtivistas sobre a luz tinham uma abordagem extremamente cientificista, a partir de um aporte tecnológico (ainda *low tech*), em que se destacam as experiências de László Moholy-Nagy, hoje, as inserções estéticas de luz/cor direcionam-se, mais, para os aspectos fenomenais que tais meios podem oferecer ao *sujeito*. O artista francês Daniel Buren (1938) vem utilizando há alguns anos os filtros coloridos (nos vidros e clarabóias das instituiçãoes) que projetam as cores na arquitetura através do sol (Fig. 7). A picturalização do espaço ganha novos parâmentros temporais, uma vez que, trata-se de uma obra aberta sujeitas às variações de incidência de luz e cor. Dependendo da luminosidade do dia e da hora novos resultados vão se revelando e desenhando um novo espaço híbrido-estético, entrópico, entre a arquitetura e a pintura. Os visitantes tornam-se parte da pintura, quando recebem, em seus próprios corpos, projeções cromáticas. Conclui-se, portanto, que a pintura distendida é um caminho natural desde o surgimento da *grid* cubista, quando promoveu a cociliação entre a pintura e a realidade.

Figura 7. Daniel Buren. *Incubé*, 2015.
Intervenção pictórica. Obra permanente,
Centre Pompidou Malaga, Espanha.

Outra questão relevante que faz parte da disciplina intervenção, de um modo geral, é o conceito de *site-specific*, ou seja, se a pintura, historicamente, era realizada aprioristicamente no atelier do artista (ou ao ar livre etc.) e o espaço expositivo era considerado à posteriori, com o surgimento das intervenções o *site* torna-se condição essencialmente preliminar ao desenvolvimento da obra. Neste trajeto, a *intervenção pictórica* aderere a tudo aquilo que está no site: portais, janelas, design no piso, do teto, ornamentos, caixas de luz, extintores de incêndio, arestas e tudo e qualquer ruído). Longe do purismo da galeria *cubo branco* moderna toda e qualquer imperfeição é benvinda, uma vez que reflete as imperfeições próprias do mundo atual. Mais do que uma consequencia natural das inserções espaciais modernas da pintura, as intervenções trazem, em si, questões mais amplas inscritas numa *dimensão filosófica*.

II

Relevante considerar as teorias desenvolvidas, especialmente a partir dos anos de 1960, sobre os novos rumos das artes visuais e, especificamente, da pintura. Donald Judd, com seu *Objetos Específicos*; Leo Steinberg, com seu *Outros Critérios*; o poeta brasileiro Ferreira Gullar, com o *Manifesto Neoconcreto* e a compreensão da arte como *deslimite*; Arthur Danto, e o desenvolvimento da teoria da arte *pós-histórica*; dentre outros. Em comum, a observação de uma prática pictórica híbrida vinculada entropicamente com a realidade. Se a arte moderna inaugurou a idéia *realidade pictórica* (quando a pintura existia, ainda, objetualmente), conclui-se que a partir dos anos sessenta prevaleceu o sentido de *picturalização do real* (dissolução do

objeto em prol do espaço). Portanto, se no primeiro caso o sentido de realidade existia *na obra*, na contemporâneidade, observa-se seu deslocamente para o *sujeito* através de uma experiência fenomenal.

De acordo com Arthur Danto, o grande contributo de Clement Greenberg refere-se à percepção da história pós-vasariana como uma história de auto-exame e a identificação do modernismo à vontade de localizar a pintura (e as demais artes) de acordo com um fundamento derivado da consciência da sua própria essência filosófica. A partir de então, a pintura torna-se consciente de si e o ato de pintar investe-se de um questionamento filosófico sobre a sua própria natureza. Para Danto, a passagem da narrativa vasariana à greenbergiana pode ser definida como a transição da obra vista sob sua dimensão de *uso* àquela considerada pela sua capacidade de *funcionamento*, ou seja, pela passagem da sua *significação* (semântica) para o seu *ser* (sintaxe). No momento em que a pintura deixou de ser o eixo principal do desenvolvimento histórico da arte, passou a dividir seu espaço com outros meios assimilando-os (instalação, performance, vídeo, fotografia, *land art*, *body art*, *object art* etc.). A constatação deste hibridismo trouxe à tona a questão da *morte da pintura*.

Danto apresenta a tese do *fim da arte* relacionada ao fim da história, em que a produção atual configura-se a partir do modelo de uma nova época – *pós-histórica*. A ruptura com a representação da tradição e a adoção de um modelo de representação filosófica, deixa claro, para o autor, a conclusão de dado segmento da História. Finalmente, o autor conclui que a idéia da prática de uma arte pura faz par com o pintor - aquele que somente pinta -, afirmando que *"o pluralismo do mundo da arte atual define o artista ideal como pluralista"*.[6]

A pluralidade da arte atual não se limita, apenas, aos seus próprios meios e categorias (pintura, fotografia, interveção, performance etc.), senão, inscrita dentro de cada uma destas categorias. De outro modo, dentro do desenvolvimento da pintura na atualidade localizam-se várias frentes investigativas e estéticas, que tornam a *disciplina pintura* tecnicamente e poeticamente ampla (conforme apresentado nestas sete possibilidades da exposição *Pintura como Pensamento*, mas que são ainda mais amplas saindo deste caso particular). No âmbito da pintura, pode-se, também, destacar outras formas de desenvolvimento através do exercício da *figuração*, da *geometria*, da *picturalidade*, do *conceitualismo* e, finalmente, da *intervenção*.

6 DANTO, Arthur, *op. cit.,* p. 175. *"Le pluralism du monde de l'art actuel définit l'artiste ideal comme pluraliste".*

A pintura *figurativa*, na atualidade, desenvolve-se, menos, como *meio* de representação e, mais, como discurso crítico-reflexivo das questões mais problemáticas do mundo atual. A fatura e as dimensões poéticas da pintura continuam relevantes, contudo, acordadas a um discurso político-filosófico. Ao contrário das manifestações ocidentais de pintura realizadas entre os séculos XV e primeira metade do XX, não existe uma unidade estrutural-formal (Escolas ou estilos). Tudo é possível e camadas da História da Pintura fazem-se incessantemente presentes. Os temas abordados são tão amplos quanto as possiblidades técnicas da pintura hoje.

A pintura *geométrica* desenvolvida atualmente traz em si, de algum modo, todas as experiências e ensinamentos das pinturas realizadas no início do século XX e seus desdobramentos até fins dos anos de 1960. Apesar da notória referência são obras com respostas a questões atuais (referências às imagens tecnológicas, por exemplo), quando torna-se um equívoco definí-las com *abstrações*. Não apenas as pinturas geométricas, senão, todas as possibilidades de pintura na atualidade, constituem-se como respostas às factualidades do mundo. De algum modo, o exercício da pintura geométrica hoje possui similitudes com os seus modelos precedentes, especialmente, no que se refere à *vontade* de re-organizar o mundo.

A pintura referida, aqui, como *pictórica* equivale àquela historicamente definida como *abstração informal*, ou seja, a pintura cuja estrutura está fundada na entropia de manchas e cores disformes. A rejeição ao termo *abstração informal* deve-se, fundamentalmente, à enfase à sua constituição *material* que sobrepõe-se à abstrata. As obras *pictóricas*, tal qual as geométricas, hoje, são respostas aos acontecimentos da vida, quando, muitas vezes, seus títulos são esclarecedores. Se as duas vertentes, *geométrica* e *pictórica*, constituiam-se historicamente pela polaridade *razão x emoção*, seus desenvolvimentos na contemporâneidade dissolveram tais limitações. A pintura fundada numa estrutura de picturalidade desenvolve-se a partir de uma *hipótese pictural*, cujo alicerces estão na fatura e nas cores.

A pintura fundada no conceitualismo refere-se àquelas obras, cuja reflexão crítica sobre a *discilplina pintura* prevalece a outras temáticas e técnicas. A partir do *conceito de pintura* o artista aborda a *pintura como conceito*. Neste contexto, as suas mais variadas instâncias são questionadas (os seus meios e os seus discursos). O suporte da pintura torna-se um dos alvos da crítica conceitual promovida pelos artistas, em que novos meios e materiais passam a

ser experimentados. Neste processo, *conceitualismo* e *processualismo* fazem par levando a pintura a novas respostas e desenvolvimentos.

As experiências interventivas promovidas por diversos pintores na atualidade refere-se, certamente, aos desenvolvimentos e caminhos tomados pela pintura, especialmente, a partir dos anos de 1960. Se desde o início do século XX a pintura já dava mostras do seu "salto" para a realidade, especialmente a partir do Cubismo, a sua *ocupação* da realidade é consequência direta. As *intervenções pictóricas* constituem-se como a ruptura com a *representação* da tradição. As arquiteturas tornaram-se o "suporte" de uma experiência pictural *aberta* e *inconclusa* (visto que a resposta da obra varia para cada experiência do *sujeito*). Importante destacar que a grande maioria dos artistas que trabalham com *intervenção pictórica* tiveram formação em pintura e atuaram como pintores, portanto, tais intervenções constituem-se como resposta crítica ao exercício da pintura na atualidade.

Finalmente, em suas múltiplas possibilidades, a pintura sobrevive.

Referências bibliográficas

ARGAN, G.C. *Arte Moderna. S*ão Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOIS, Y-A. A Pintura como Modelo. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2009.

DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

FERREIRA, G. & CONTRIM, C. *Clement Greenberg e o debate crítico.* Rio de Janeirso: Funarte / Jorge Zahar Editor, 1997.

FOSTER, H. *O Retorno do Real. São Paulo: ed. Ubu, 2018.*

HARRISON, Charles & WOOD, Paul. Art en Théorie 1900-1990. Paris: Éditions Hazan, 1997.

HEIDEGGER, Martin. Ensaios e Conferências. Martin Heidegger. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 2001.

KRAUSS, R. Lo Fotográfico. Por una teoria de los desplazamientos. Barcelona: Editorial Gustavo Gille, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

NANCY. J.L. *Pele Essencial. O Percevejo On Line. Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas UNIRIO/PPGAC,* vol. 06, número 01, jan.-Jun. 2014, p. 01-12.

STANGOS, N. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1991.

Albuquerque Mendes

Natural de Trancoso (1953). Frequentou o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra entre 1970 e 1975. Vive e trabalha em Leça da Palmeira.

Ana Pais Oliveira

Nasceu em 1982. Vive e trabalha em Espinho. É licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela FBAUP (2005) e doutorada em Arte e Design – Pintura pela mesma Faculdade (2015), com o projeto *A cor entre o espaço pictórico e o espaço arquitetónico: processos relacionais nas práticas artísticas contemporâneas.* É artista residente no Fórum de Arte e Cultura de Espinho. Foi bolseira da FCT entre 2011 e 2015. Venceu o 1º Prémio no XLIX Concurso Internacional de Pintura Homenaje a Rafael Zabaleta, Quesada, Jaén, Espanha (2019), o Kunstpreis Young Art Award <33 [colour] da Galeria Art Forum Ute Barth em Zurique, Suíça, o Prémio Aquisição dos Amigos da Biblioteca-Museu de Amarante na 9ª Edição do Prémio Amadeo de Souza-Cardoso (2013), o 1º Prémio Eixo Atlântico na VIII Bienal Eixo Atlântico do Noroeste Peninsular (2008), entre outros prémios e menções honrosas de pintura e artes plásticas.

António Quadros Ferreira

Professor Emérito da FBAUP (desde 2014). Académico Correspondente da ANBA (desde 2017) e Delegado na Região Norte (desde 2022). Investigador Integrado do i2ADS (desde 2011). Investigador do i2ADS (desde 2011). Enquanto artista, realiza exposições, e enquanto investigador realiza estudos em torno de questões associadas à investigação artística. Últimas exposições individuais: *Alfabeto Modulable* (Casa da Galeria, Santo Tirso, 2011), *Cosmogonies* (Lugar do Desenho / Fundação Júlio Resende, 2013). Últimas publicações científicas: *Pensar o Fazer da Pintura* (coordenação, co-edição i2ADS/FBAUP e Afrontamento, Porto, 2017; *Nadir, Mestre de Si Mesmo* (U.Porto Press, Porto, 2020); *Henrique Silva, A Arte em Estado de Acção* (Afrontamento, Porto, 2022), e *Nadir, A Arte Em Diáspora* – coordenação (Afrontamento, Porto, 2022). Últimas curadorias: *Nadir, Subjectum*, MACNA, Chaves, 2020, e *100 Anos Nadir, Inéditos*, Casa Comum, Universidade do Porto, 2020.

Domingos Loureiro

Artista, professor na FBAUP e investigador integrado no i2ADS. Coordenador da Secção da Pintura, responsável por diversas publicações de âmbito académico sobre paisagem, pintura e arte, tem realizado diversos eventos nacionais e internacionais sobre a investigação e prática artísticas. Realizou inúmeras exposições em Portugal e no estrangeiro, estando representado em coleções públicas e privadas em países como EUA, Espanha, Alemanha, Irlanda, Inglaterra, Japão, França, Bélgica, Brasil, entre outros.

Filipe Rocha da Silva

Professor Catedrático da Universidade de Évora e artista visual com uma longa carreira, tendo durante a última década usado sobretudo o fio de lã como material plástico. As mais recentes exposições individuais foram organizadas na Fundação Arpad Szenes Vieira da Silva em 2016, no Centro de Artes de Tavira em 2017 e no Art Projects International em 2018, sendo a sua obra plástica atualmente representada por esta galeria. Em 2021 foi coordenador principal de *Ponto – Textile Arts in Perspective*, que aconteceu em Arraiolos durante o mês de Junho, na sequência do qual foi editado pela Documenta o *Livro do Ponto*.

Ilídio Salteiro

Natural de Alpedriz, Alcobaça (1953). Atualmente é professor associado de Pintura, artista plástico e investigador. Na Faculdade de Belas-Artes de Universidade de Lisboa exerce os cargos de presidente do Conselho Científico e presidente do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. É licenciado em Artes Plásticas Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, doutor em Belas-Artes na especialidade da Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Tem sido responsável por unidades curriculares de Pintura, de Composição e de unidades optativas complementares da formação artística. Expõe com regularidade o seu trabalho artístico, com algumas dezenas de exposições individuais e muitas coletivas.

Isabel Sabino

Natural de Lisboa (1955). Formada em Artes Plásticas-Pintura (ESBAL, 1978). Leciona desde 1977. É professora catedrática na Faculdade de Belas Artes da Univ. de Lisboa. Em exposições desde 1997, são recentes: Drawing Room (Madrid, 2022); em 2021, parceria *Azul* na Biblioteca da FCT da Univ. Nova, e individuais *sobre Tela* (G. Diferença, Lisboa) e *Isabel Sabino* (Abreu Advogados, Lisboa). É autora de dezenas de textos sobre pintura e arte contemporânea, entre os quais os livros *A Pintura Depois da Pintura* (FBAUL, 2000) e *Grupo Acre fez, 1974-77: Arte e dinâmicas coletivas em Portugal* (Cieba, 2021), e a coordenação de *Com ou sem tintas: composição, ainda?* (Cieba, 2013) e de *And Painting? A pintura contemporânea em questão/Questioning Contemporary Painting* (Cieba, 2014). Mais: http://umbrapicturae.blogspot.pt https://orcid.org/0000-0002-9514-5952 https://www.cienciavitae.pt/AD10-DE48-BFC5

João Paulo Queiroz

Natural de Aveiro (1966). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, ISCTE. Doutor em Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Educação Artística da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO Criadores Sobre outras Obras (anual, desde 2010) e das revistas académicas Estúdio, Gama, e Croma. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Atualmente Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.

José Aja

Reinosa, España (1966). Actualmente es profesor de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense y Máster en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Autónoma de Madrid. En 1995 obtuvo la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Botín y al año siguiente expuso en el Espai13 de la Fundación Miró. Licenciado por la Universidad de Barcelona en 1989. Entre sus exposiciones se pueden destacar: *Itinerarios*, Academia de España e Instituto Cervantes, Roma (2003); *Quien más rendido*, X Bienal de la Habana (2009); Éros c'est la vie (2015); *Intemperies,* Torre de Don Borja, Fundación Santillana (2018). Su obra forma parte, entre otras, de las siguientes colecciones: La Caixa, Centro Botín, UNED, Colección Ernesto Ventós, Colección Norte,

Palau Solleric, Ministerio de Industria, Colección Robayera y Fundación Caja Cantabria.

José Quaresma

Natural de Santarém (1965). Docente da FBAUL, artista plástico e investigador. Entre 1982 e 2021 realizou um conjunto significativo de exposições. Nos últimos quinze anos coordenou muitas publicações (livros e catálogos) com inúmeros autores, portugueses e estrangeiros. Desenvolveu múltiplas experiências de curadoria, ciclos internacionais de conferências, entre outras manifestações artísticas. Tem explorado de forma persistente a investigação em pintura, a investigação em artes, a reprodutibilidade gráfica, a noção de imagem, e a arte pública. Publicou em junho de 2021 o livro *A pintura contemporânea e o rio do esquecimento. O elemento pictural, a instalação e a fotografia*, Vol. I. É coordenador da Revista internacional de investigação artística, RIACT, edição da FBAUL.

José R. Vaz

Pintor pela ESBAP (Porto; 1976-1981) e ESAV (Genebra; 1989-1991). Dá aulas de pintura na FBAUP.

Manuel Botelho

Natural de Lisboa (1950). Professor Associado jubilado da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Vive e trabalha em S. Pedro do Estoril. Licenciatura em Arquitetura, ESBAL (1976). Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian na Byam Shaw School of Art e na Slade School of Fine Art, Londres (1983-85 e 1985-87). Doutoramento em Belas Artes/Pintura, FBAUL (2006). Participou em mostras coletivas. Entre as suas exposições individuais podem destacar-se as seguintes: Fundação Calouste Gulbenkian (1994); Museu Nacional de Arte Antiga (2019-20); Centro de Arte Moderna Gulbenkian (2005); Museu de Arte Contemporânea de Elvas (2008); Fundação EDP (2008); Centro Cultural de Lagos (2005; 2009); Fundação PLMJ (2012); Pavilhão Preto, Museu da Cidade, C. M. Lisboa (2014); Galeria do Parque, V. N. Barquinha (2014-15); e Convento dos Capuchos, C. Caparica (2019-2020).

Margarida Prieto (Ema M)

Margarida Prieto assina como Ema M o seu trabalho artístico. Natural de Torres Vedras (1976), atualmente vive e trabalha em Lisboa. Como artista visual tem desenvolvido o seu projecto artístico desde 2000, data em que começa a expor com regularidade. É Professora na Licenciatura em Artes Visuais do Departamento de Cinema e Arte dos Media da Escola de Comunicação, Arte, Arquitectura e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Lisboa e colabora com a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa na Licenciatura em Pintura e no Mestrado em Pintura. Dirige a Escola de Comunicação, Inovação e Artes do Instituto Politécnico da Lusofonia. É investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

Maria de Fátima Lambert

Doutoramento Filosofia/Estética (1998), Faculdade de Filosofia de Braga – UCP: *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros.* Coordenadora da *Comissão para o Ensino Estética e Educação* - Escola Superior de Educação/Politécnico do Porto. Presidente Conselho Científico ESE/P.Porto [1998/2005]. Bolseira FCT projeto *Writing and Seeing* [2000/2004]. Coordenadora da *Comissão para o Ensino Artístico* – Ministério da Educação/Lisboa [1996/1997]. Diretora INED

(FCT) *Centro de Investigação e Inovação em Educação* (ESE) e Revista Sensos [2014/2016], sendo Investigadora Integrada e coordenando vários projetos. Membro de Comissões Científicas/ Editoriais: Revista MIDAS (POR), Revista *Visuais* – UNICAMP (BR), *Asparkía* – Universitat Jaume I, Castellón (ES), *Revista de História da Sociedade e da Cultura* – Universidade Coimbra (POR). Curadora Independente e membro da AICA (Portugal).

Mauricius Farina

Professor Livre-Docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Artista visual, participou de diversas exposições no Brasil e no exterior. Graduado em Jornalismo, Mestre em Multimeios (UNICAMP) e Doutor em Ciências da Comunicação (ECA/USP), com pós-doutorado em Artes realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

M. Victoria Sánchez Giner

ProfesoraTitular en la Universidad de Murcia (España), doctora en Bellas Artes con Mención Europea por la Universitat Politècnica de València, Máster en Educación y Museos, Patrimonio, identidad y mediación por la UM, y artista visual. Pertenece al grupo de investigación ECCE HOMO de la UM. Su línea de investigación la constituyen los Fundamentos éticos y estéticos del paisaje, tanto en el ámbito de la producción científica, como de la producción artística. Fruto de la reflexión continua en el punto donde convergen pintura y paisaje, a lo largo de estos años, su producción pictórica se ha visto respaldada por más de cuarenta exposiciones colectivas y más de una veintena de exposiciones individuales, tanto nacionales como internacionales.

Paulo Luís Almeida

Natural de Moçambique. Professor associado na FBAUP e investigador no i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, onde exerce atualmente funções de Diretor. O seu trabalho artístico e investigativo decorre de intersecções entre processos performativos e práticas pictóricas. Colabora no projeto DRAWinU com um estudo do uso do desenho no desporto para compreender e potenciar o movimento do corpo, individual e coletivo, no confronto com as regras do jogo. O seu trabalho artístico resulta de noções muito simples: a noção narrativa de prova; a transferência de acções; o desenho como gesto social. Alguns trabalhos podem ser encontrados no "Blind Cabinet," nem sempre atualizado com a periodicidade que devia: pauloluisalmeida.com

Rui Macedo

Natural de Évora (1975). Doutor em Pintura pela FBAUL (bolsa I&D atribuída pela FCT). Investigador no CIEBA. Expõe com regularidade desde 2000 e recebeu as Bolsas de Apoio ao Projecto Artístico/Artes Visuais, atribuídas pela Fundação Calouste Gulbenkian para as exposições *Caleidoscópio* (2012, Viseu, Portugal), *Mnemosyne* (2013, Rio de Janeiro, Brasil), *Piège* (2017, Porto Alegre, Brasil), *Sfumato* (2019, Madrid, Espanha), pela Promoción del Arte/ Ministerio de Cultura y Deporte para a instalação *Un cuerpo extraño* (2013, Madrid, Espanha) e a Bolsa de Residência Artística para Investigação em Pintura atribuída pela FCT/CIEBA em 2011. É professor de Pintura na Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona em Lisboa.

Sofia Torres

Nasceu em 1984, vive e trabalha no Porto. Pós-Doutoramento na Faculdade de Belas Artes da

Universidade de Barcelona, (2019), Doutoramento em Arte e Design na FBAUP, 2013/2017, Mestrado em Pintura na FBAUP, 2008/2010, estudos na Accademia di Belle Arti di Bologna, em Itália, 2006/2007. Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura, pela FBAUP, 2003/2008. Professora Auxiliar na FBAUP e membro integrado no i2ADS. Desde 2005 participa em várias exposições individuais e colectivas em território nacional (Galeria João Lagoa, Fórum da Maia, Centro Cultural S. Mamede, Silo-Espaço Cultural), e internacional, em países como Brasil (Galeria Mckenzie University, São Paulo), Japão (Nagasaki Brick Hall), Itália (Galeria Altrebates), Espanha (JUSTMAD, Madrid) e Austrália (Peanut Gallery).

Teresa Almeida

Artista plástica e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Possui uma Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura da FBAUP. Realizou duas pós-graduações em "Vidro e a Arquitectura" e "Vidro e as Artes Plásticas" na Central Saint Martins College of Art and Design, Londres; Mestrado em Arte/Vidro na Universidade de Sunderland, Inglaterra; Doutoramento em Estudos de Arte na Universidade de Aveiro e Pós-Doutoramento na VICARTE, ambos com bolsa da FCT. Desde 2006 integra a Unidade de Investigação VICARTE (Vidro e Cerâmica para as Artes), onde participa em vários projetos de investigação, colabora com o i2ADS, desde 2011. Possui publicações em revistas internacionais, capítulos de livros e trabalhos de curadoria. Membro editorial da revista Éter e do comité Internacional do ICOM Glass. O seu trabalho artístico foca o vidro como material plástico.

Zalinda Cartaxo

Artista visual e Professora Titular na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) onde integra o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC). É Pós-Doutora pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP), Portugal; Doutora em Artes Visuais (EBA-UFRJ); Doutora em Artes (ECA-USP). É autora dos livros *Pintura em Distensão* (2006); *Pintura e Realidade. Realismo arquitetônico na pintura contemporânea. Adriana Varejão e José Lourenço* (2012); e *RevelAções. A obra-manifestação de Adriana Barreto* (2019).

O livro que agora se edita – *A Pintura É Uma Lição, sciencia potentia est* – dá sequência à publicação anterior do projecto *Bases Conceptuais da Investigação em Pintura (Pensar o Fazer da Pintura, 31 teses sobre investigar e criar em pintura*, i2ADS/Afrontamento, 2017) e, reunindo 21 ensaios (Albuquerque Mendes, Ana Pais Oliveira, António Quadros Ferreira, Domingos Loureiro, Filipe Rocha da Silva, Ilídio Salteiro, Isabel Sabino, João Paulo Queiroz, José Aja, José Quaresma, José R. Vaz, Manuel Botelho, Margarida Prieto (Ema M), Maria de Fátima Lambert, Mauricius Farina, M. Victoria Sánchez-Giner, Paulo Luís Almeida, Rui Macedo, Sofia Torres, Teresa Almeida, e Zalinda Cartaxo) aspira a importar uma reflexão activa sobre a investigação em pintura. Isto é, a uma compreensão da ideia do poder da arte em pintura, como *lição de conhecimento,* através da tríade *pensar, fazer, e dizer*.

A presente publicação deseja indagar, então, a investigação artística associada à prática da pintura, e procura o sentido da reflexão que pode acontecer em torno de uma mecânica de acção que faz emergir o acto de pensar a pintura como pensamento primordial da criação artística. A pintura, hoje, permite o entendimento de que *a pintura pensa e mostra, mostra e pensa*. E neste eixo principal permanece e permanecerá, portanto, a pergunta sobre a possibilidade da lição da pintura. A pergunta será, provavelmente, a do lugar por excelência da lição da pintura: *a lição do que se deseja saber mas que não se sabe*. Por isso, quando perguntamos se *a pintura é uma lição*, estamos a perguntar, ainda, a relação *da pintura entre a investigação e a criação*, a imprescindibilidade *do fazer falar a pintura*, a realidade da ideia *da teoria do pintor* e, finalmente, a insinuação de que *a pintura pensa o mundo em lição*.