

Título:

Aspetos Globais e Específicos na Pintura Atual

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MINAS GERAIS

Resumo:

Desde a difusão da fotografia nos finais do século XIX que a Pintura tem sido apresentada como uma tecnologia arcaica ou moribunda. Como pergunta o artista argentino Osvaldo Romberg, o que é possível fazer com a pintura que não se possa fazer com outra tecnologia ?

Contrariando no entanto os profetas da decadência da Pintura e do progresso e substituição das tecnologias, a Pintura tem persistido no panorama artístico e tem alcançado mesmo novos territórios.

Através de uma cumplicidade com a fotografia e com outras tecnologias mais recentes e de uma vasta rede de referências, a Pintura tem continuado no centro da produção artística contemporânea.

O que faz com que a Pintura continue, apesar da morte anunciada e mais do que demonstrada, a florescer ? Quais são as características que a tornam necessária na sociedade atual, e útil para os seus artistas ?

Existe umnexo temporal de significados entre o passado e o presente na Arte Contemporânea, entre o individual e o global, que justifica o papel desempenhado pela Pintura, tanto nas suas dimensões prática como teórica.

Tanto no processo de **composição** visual (o rearranjo organizado das formas) como na **alquímica** dos materiais, como no modo de **fruição** único e individualizado por parte do público, a Pintura continua a desempenhar um papel ímpar no início do século XXI. Por isso continuamos a **ensinar** e **aprender** Pintura.

Palavras Chave : Pintura, Atualidade, Tradição, Especificidade, Globalidade.

Em primeiro lugar iremos determinar qual a relação da Pintura com categorias como Ciência e Arte, Inteligência e se, visto que estamos na Universidade, poderemos aplicar ao domínio da Pintura as regras da Investigação que são utilizadas na ciência.

Em segundo lugar vamos relacionar a Pintura com as grandes categorias da Filosofia, o Belo, a Verdade, ver como ela se conjuga com as palavras e qual o papel da ambiguidade ou da indeterminação da sua leitura.

Em terceiro lugar vamos meditar sobre o Presente e o Futuro da Pintura, e o sempre renovado anúncio do seu fim.

Em quarto lugar vamos fazer uma breve panorâmica sobre o passado da Pintura, ver o que nela tem sido constante e mutável.

Em quinto lugar iremos estabelecer qual o lugar da Pintura na cultura atual.

1.

Projeto, Ciência e Arte, Investigação, Inteligência. O que é um “bom pintor”?

Até que ponto é abusiva em Pintura a aplicação do conceito de Projeto? Poderá dizer-se que um Pintor, por exemplo numa Universidade, investiga? Até que ponto é útil a aproximação que tem sido muito sensível dos domínios da Ciência e Arte? Até que ponto se aplica à pintura a Inteligência? Finalmente todas estas questões metodológicas devem permitir-nos determinar - o que é a **boa pintura**.

O que significa **Projeto** na linguagem comum e em arte.

Existe uma banalização e um abuso da expressão, que é aplicada a todos os domínios da atividade, tanto na esfera pessoal como na profissional. Hoje as palavras alternadamente adquirem um sentido desmesurado e depois, conseqüentemente, parecem perder todo o sentido.

Derrida refere, na sua obra “La verité en peinture”,

“ a arte está a meio caminho [mittelglied] entre teoria e prática, não se confundindo com uma nem com a outra”¹. Esta simultânea sobreposição da Pintura com a teoria e a prática, pode representar uma importante adequação ao conceito de projeto, que como é corrente, inclui uma e a outra parte.

Mark Tansey (1949) é um moderno equivalente do que se chamava também a Nicholas Poussin (1594 - 1695): **um pintor – filosofo**.

« As pinturas de Tansey têm a densidade de **textos**, mesmo se elas parecem representações **fotográficas** daquilo nos entraria pela vista se partilhássemos o ponto de vista do artista. », diz Arthur C.Danto².

¹ Truth, Derrida, 38.

² Danto, Visions, pp.15

Por exemplo na sua pintura « The Inocent Eye Test »³ há uma apropriação da Pintura anterior de Paulus Potter⁴ mas ao mesmo tempo a referência ao relato de Plínio sobre a **disputa entre Zeuxis e Parrásio**.

A experiência científica documentada nesta pintura estabelece que o animal, na sua ausência de preconceitos, é que irá comprovar para além de todas as dúvidas a eficácia da pintura.

A vaca de Tansey funciona assim como o « **mestre escola ignorante** », referido por Jacques Rancière, o melhor professor, porque ensina sobretudo aquilo que ignora⁵.

Analisando qual a relação da Pintura com a **teoria** e a **ciência** verificamos que na sua obra seminal “ A Verdade em Pintura”, Derrida reconhece que a arte não pode ser plenamente entendida pela ciência, nem como ciência, visto conter algo a que ele chama o “*sans*”, no original francês, o elemento invisível e incognoscível, porque inexistente ou ausente da obra, mas que transmite à materialidade da pintura o seu sentido⁶.

São conhecidas também sobre este assunto as divergências existentes entre Pablo Picasso (1881-1973) e o seu *marchand* e simultaneamente modelo pictórico, o intelectual do cubismo Pierre Henry Kahnweiler (1884-1979):

“Não percebo a importância atribuída à palavra **investigação** na sua relação com a pintura moderna. Na minha opinião investigar não tem sentido em pintura. **Encontrar** é a solução...”

E mais adiante nesta sua entrevista de 1923:

“O ideal da investigação fez muitas vezes descarrilar a pintura e fez com que o artista se perdesse em lucubrações mentais. Talvez este tenha sido o principal erro na arte moderna. O espírito de investigação envenenou aqueles que não

³ Tansey, Mark: *The Innocent Eye Test* 1981, Oil on canvas, 78x120 in., The Metropolitan Museum of Art.

⁴ Paulus Potter (1625-1654) *Jovem touro*. 1647. Óleo sobre tela. 235.5 × 339 cm ; Maurithsuis - Haia

⁵ Rancière, Jacques, *The Emancipated Observer*, published in 1981, pp. ?

⁶ Derrida, Jacques – *Truth*, 38

perceberam plenamente os elementos positivos e conclusivos na arte moderna e levou – os a tentar pintar o invisível e portanto o não-pintável.”⁷

No mesmo sentido vai também uma citação de Miguel Ângelo (1475- 1564)⁸: “Desenhai e mais e mais, tudo o resto é pompa, circunstância e prejuízo para o progresso da arte”. Parece tratar-se de uma referência velada a um excesso da ênfase atribuída ao “resto”, pelos seus antecessores Alberti⁹ e Leonardo (“*la pittura è cosa mentale*”), embora o próprio Miguel Ângelo, numa das suas cartas, não se abstinhasse de escrever que “pintava ‘*col cervello*’ e não ‘*colla mano*’.

Uma cisão entre projeto racional e Pintura, que vários artistas identificaram, pode resultar talvez daquilo que, em pintura, *Michael Baxandall (Patterns of Intention)* descreveu como “permanente **reformulação** do problema”, que parece afastar a possibilidade da **preexistência** de um projeto minimamente consolidado, ao contrario do que acontece noutras áreas do conhecimento.¹⁰

Francis Bacon, citado por Deleuze, refere que a pintura é precedida por um diagrama, que o filosofo chama um caos – germe, diferente para todos os artistas. Um diagrama que o filosofo crê que funciona pela negativa, no sentido de apagar os cliché que segundo cobrem mesmo, à partida, uma tela branca. ¹¹

Ao contrario do que acontece em projetos pictóricos cuja complexidade ou monumentalidade pressuponha essa previsão, a pintura caracteriza-se em geral justamente por uma quase irresponsabilidade, liberdade constante de reformulação do problema e um recurso constante à espontaneidade, que faz parte de um elevado índices de individualidade por parte do seu próprio executante.

⁷ Interview by Marius de Zayas, 1923, in *Art in Theory – An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell, 2003 ; pp.215.

⁸ Lizzie Boubli, AMES-LEWIS, JOANNIDES, Michelangelo and Spain: on the dissemination of his draughtsmanship, p. 233.

⁹ Alberti, Leon Battista:1404-1472

¹⁰ Baxandall, Michael – *Patterns of Intention*:

On the Historical Explanation of Pictures, Yale University Press, 1987

¹¹ http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=40

Encontrei no livro *“Of the diagram – The work of Marjorie Walsh”*, editado by Aaron Levy and Jean-Michel Rabate¹², um texto autobiográfico do artista *Oswaldo Romberg* que me parece adequado citar:

“Ser um artista adolescente argentino não é fácil. Logo que comecei a interagir com o meio artístico de Buenos Aires dos anos 50, tropeçava com frequência obsessiva na pergunta: **“Mas será ele um bom pintor?”**. Desde a idade de doze anos e até aos 20 tentava desesperadamente tentar perceber, nos cafés e bares onde costumávamos reunir, o que significava ser um bom pintor. As diferentes respostas tinham a ver por vezes com a qualidade da textura sobre a tela, outras vezes com a construção e a forma da figura, a bidimensionalidade, ou mesmo a pureza do pigmento. Portanto era muito difícil construir uma definição precisa. Tinha acesso apenas a pormenores descontextualizados e fragmentos de diferentes linguagens. Quão certo estava Duchamp no seu comentário sobre o Q.I. dos pintores quando propôs a frase: **“Estúpido como um pintor”** [...] Expressão substitutiva da de Leonardo na discussão renascentista sobre as paragone: **“Estúpido como um escultor”**.”

Respeito o desabafo de Romberg e Duchamp, que remetem para uma situação em que se considerava que existia uma divergência entre uma inteligência sensível, específica, que os artistas procuram dominar, e a inteligência pura, o pensamento científico ou filosófico.

Esta divergência deriva, como Kant e Derrida assinalaram¹³, na existência de uma “grande dificuldade” no “princípio (subjetivo e objetivo)” que “é chamado estético”. A “dificuldade” consiste em que o “julgamento de gosto”, não é “lógico” mas subjetivo e portanto estético: “relaciona-se com o afeto (aisthesis).”

Portanto o artista em geral pode num certo sentido ser chamado “estúpido”, irracional.

¹² Oswaldo Romberg in *“Of the diagram – The work of Marjorie Welish”*, edited by Aaron Levy and Jean-Michel Rabaté, Slough Books, Philadelphia.

¹³ Derrida, *Truth*, 43

Resumindo a primeira parte:

Pintura e Ciência não são uma e mesma coisa e o tipo de investigação diverge. Existirá uma **inteligência pictórica**, ligada à **boa pintura**, mas esta poderá não ser idêntica a outras formas de inteligência. O **Projeto** é uma palavra que tem muitas insuficiências, mas não se inventou ainda uma melhor para uma combinação operativa de **teoria e prática** que se pretende realizar em meio universitário artístico.

2. O belo, a ética, a **verdade**, as palavras, ambiguidade.

A procura de uma “nova forma de inteligência” por parte dos pintores ou de alguém por eles, é uma forma de auto-consciência, mas muitas vezes pode acabar por ser parcial ou “académica”, no mau sentido do termo, intelectualizando e isolando socialmente a pintura. Ao procurarmos o paradigma ou categoria a priori que denominaremos uma “boa pintura”, uma pintura ao mesmo tempo inteligente e sensível, podemos estar a criar apenas obstáculos à própria evolução da pintura.

A “boa pintura” é um lugar cada vez menos absoluto na cultura, interligando-se com os modelos predominantes em cada uma das épocas para o belo ou o sublime (o pós-belo), dependente de julgamentos críticos, do gosto e, como dizia Kant, do “senso comum”.

Um Júri de Avaliação institucional que em 2008 se debruçou sobre as atividades do centro de investigação artística da Universidade de Évora (Centro de História da Arte e Investigação Artística) verberou-nos veementemente sobre o esboço de um Projeto de Investigação que havíamos apresentado, denominado “Anatomia da Inestética”, nos seguintes termos:

“Porque razão associar o “inestético “ com o “feio”? A História da Estética ensina-nos que, pelo menos a partir do século XVIII, o “feio” está incluído no Belo; o Belo sendo a entidade abstrata, o “feio” um mero acidente nas formas infinitas sob as quais o Belo pode manifestar-se...”

Segundo os inspirados avaliadores, a “pintura má” (não confundir com o que foi denominado “Bad Painting” nos anos 80, uma pintura neoexpressionista), poderia então ser apenas uma manifestação concreta da categoria abstrata “boa pintura”...

Vários artistas sempre reivindicaram para si o não querer ou não saber pintar “bem” (veja-se Douanier Rosseau, Dubuffet, a *Bad Painting* dos anos 80, num certo sentido os artistas da Arte Povera, Yves Klein, alguns Pop¹⁴). A “boa pintura” poderá então ser apenas um ramo dentro da Pintura em geral.

Hans Haake diz¹⁵ acerca das primeiras pinturas de Cézanne:

“A aplicação da pintura é realmente chocante para a época, com cores mesmo sujas. A pintura é disposta, no mínimo, como representando o sofrimento.

Comparada com as pinturas mais recentes, da maturidade de Cézanne, aquela tem mais energia. É pintada com paixão”.

Portanto o objetivo da pintura não deve ser sempre a procura do belo. Pelo contrario, como diz Derrida, a pintura não procura o belo, o belo é a pintura, qualquer que ela seja. “Só a filosofia pode colocar a questão? “O que é o belo?” e a resposta é: o belo é a produção de arte, i.e., a mente”¹⁶.

O que poderíamos chamar ética pictórica, é uma questão sempre presente. Chris Martin é um artista experiente e também um professor de arte que, interrogado pelo jornal Brooklyn Rail em 2008 sobre se existe crise na pintura, responde¹⁷:

“Sim, a linguagem está sempre a calcificar, a romper, a corromper-se, não há nada a fazer...É uma luta titânica para encontrar a liberdade e tornar a pintura real. Na pintura não reside um valor intrínseco. Não é mais valiosa porque é bem feita ou bela, como uma magnífica peça de mobiliário. O único valor é a comunicação.”

Mais tarde o mesmo artista confessa:

“Quando apareço na aula os alunos pensam: aqui vem um professor - ele sabe o que faz. Os estudantes imaginam que quando um dia crescerem serão como o professor e saberão o que fazer. Mas eu não sei o que faço. E tento comunicar isto

¹⁴ Henri (Douanier) Rosseau was a ‘naïf’ painter, 1844-1910. Jean Dubuffet, 1901-1985 was a French painter who developed the concept of ‘Art Brut’. ‘Bad Painting’ was a classification used during the eighties. ‘Arte Povera’ was a movement that spread mostly in Italy, assembling artists such as Kounellis, Merz, Boetti, among others.

¹⁵ Haacke, Hans b.1936..

223, Kimmelman, Michael, Portraits – Talking with Artists at the Met, the Modern, the Louvre, ans Elsewhere. Random House, New York, 1998.

¹⁶ Derrida, Truth, 28

¹⁷ Artista nascido em 1954. Entrevista com Craig Olson no Brooklyn Rail , fevereiro de 2008.

aos meus estudantes.”

Lembra-me uma conhecida peça de teatro de David Mamet ¹⁸, Oleanna, na qual o professor liberal tentava explicar a uma aluna que apenas sabia que nada sabia, e a aluna interrogava-se porque razão tinha que pagar então elevadas propinas para ouvir o professor dizer que nada sabia...

É sempre difícil transmitir a ideia da relatividade sem ser demasiado ambivalente. E comó a frase de Derrida no seu texto a propósito dos desenhos de Valério Adami: “No que diz respeito à pintura, todo o discurso sobre ela, paralelamente ou a partir dela, parece-me sempre tolo [...] tanto mais quando seja pertinente [...] face àquilo que num simples traço dispensa ou ultrapassa essa linguagem, mantendo-se estranho a ela ou negando qualquer supervisão.¹⁹”
Então porque razão escrever?

É sempre útil recordar que a pintura é uma sinedoque: é reduzida ao nome da matéria prima que a compõe.

A existência de vantagens e desvantagens do uso da compreensão verbal e racional na arte, foi objeto de um texto exemplar de Wassily Kandinsky, “Über Kunstverstehen” publicado na revista “Der Sturm” de 1912, que frequentemente cito aos alunos²⁰.

A saber – As vantagens:

1. Através das palavras e do seu efeito espiritual são acordadas as novas ideias; 2. O efeito espiritual desperta forças espirituais – a obra é experimentada.

Desvantagens ou perigos: *1. Em vez de as palavras darem origem a novas ideias elas serem apenas um analgésico para o Ego; 2. Nenhuma força espiritual é despertada por estas palavras, a obra viva é substituída pela palavra morta – pelo rótulo.*

¹⁸ Dramaturgo nascido em 1947.

¹⁹ Derrida, Truth, 155.

²⁰ “Über Kunstverstehen”, Keneth C. Lindsay e Peter Vergo (Ed.), *Kandinsky, Complete Writings on Art*, 1994, Da Capo Press.

É no entanto verdade que ao longo dos séculos os pintores têm sido criaturas fascinadas pela palavra. Este fascínio está bem presente numa obra de Tansey, *The Wheel*²¹, um sistema circular de combinar diferentes palavras que podem ser reunidas, criando diferentes combinações e conceitos. Esta obra é uma continuação dos sistemas de organização da memória que, precedendo os computadores, ao longo dos séculos foram desenvolvidos de uma forma holística, nos sentido de dominar e abranger o conhecimento sobre o mundo de uma forma lógica e perceptível.²²

Por isso Paul Cézanne, na sua conhecida carta a Émile Bernard, dizia: “ Eu devo - te a **verdade** na pintura e vou dar-ta.” Jacques Derrida chamou esta expressão para o título do seu livro.

A pintura vive no entanto para além das palavras. Refira-se a definição de pintor em Michael Baxandall, “Patterns of Intention”:

“O obreiro de uma pintura ou qualquer outro artefacto histórico é um homem que tenta resolver um problema para o qual o produto é a solução concreta e acabada”.²³A pintura portanto é uma coisa, é vista como tendo o mesmo estatuto causal de “qualquer outro artefacto”.

Recordo o conceito de ambiguidade pictórica de Francis Bacon - por oposição a ilustração – a atribuição de um significado preciso - tão bem expresso nas entrevistas a David Sylvester²⁴.

Pergunta: *Pode tentar definir a diferença entre forma ilustrativa e não ilustrativa?*

Resposta: *Bem, eu penso que a diferença reside em que uma forma ilustrativa diz-nos pela inteligência, imediatamente, o que é a forma, ao passo que a não – ilustrativa trabalha primeiro sobre a sensação e só depois contamina o facto.*

Porque é que isto acontece, não sei dizer. Talvez se relacione com os factos serem eles próprios ambíguos, as aparências serem ambíguas, e por isso esta maneira de registar a forma estar mais perto do facto pela ambiguidade no seu registo.”

²¹ Tansey, Mark *The Wheel* 1988, Ink on Paper, 11”X 8”

²² Ler mais em *The Art of Memory*, Francis A. Yates (1966), Pilmico, 2007.

²³ Patterns, Baxhandall,

²⁴ Sylvester, David - Interviews with Francis Bacon. Thames & Hudson, 1962 – 1979, pp. 66.

Não sendo constituída por formas ilustrativas e, não se dirigindo imediatamente à inteligência, então, a pintura é de difícil classificação.

Por outro lado, para Bacon, a realidade geral é também ela ambígua...

Sem querer esgotar o assunto nem entrar num debate filosófico, não posso deixar de citar ainda Derrida, mais adiante, explorando Kant, ao tentar descrever a “experiência estética”:

“O sentimento do belo, a atração sem que algo nos esteja a atrair, o fascínio sem desejo, todos têm a ver com esta “experiência”: um movimento orientado, consumado, harmoniosamente organizado tendo em vista um fim que não é visível ou é inexistente [...]”²⁵.

Resumindo, direi que não se coloca apenas a dúvida sobre aquilo que é ou não é a “boa pintura” mas também sobre o que, no essencial é a pintura, onde está “a verdade na (da) pintura” como dizem Jacques Derrida e Paul Cézanne.

O que a referencia? São as associações de ideias e emoções que, como observadores, nos desperta? É a superfície? São as marcas do pincel, as manchas de cor, o projeto do artista, a documentação que reúne? O que está numa pintura? O que não existe na pintura mas lhe é atribuído pelos estudiosos e o público pictórico?

São tudo questões que encontram resposta apenas na própria superfície da pintura. Daí a sua profundidade, tratando-se de uma película ainda mais complexa que a pele para Deleuze²⁶...

Resumindo, O **feio** e o **belo** são problemas filosóficos e não pictóricos. A **verdade** em Pintura é ela própria. É necessário exercer a precaução ao aplicar linguagens e conceitos ao discurso pictórico, que é **ambíguo**.

²⁵ Derrida, Truth,101

²⁶ Deleuze, Gilles, La Logique du Sens, Les Editions de Minuit, 1969. « *le plus profond, c'est la peau* ”

III

O fim da Pintura. O seu presente e o futuro.

Retornando ao texto de Romberg, analisemos agora a atualidade ou, se preferirem, a contemporaneidade da pintura:

“A pintura tornou-se hoje uma atividade aristocrática, algo como montar a cavalo. Alguns séculos atrás era impossível ir de Nova Iorque a Filadélfia sem um bom cavalo, assim como mostrar as feições de alguém sem pintar um bom de retrato.

Ambos sofreram mutações, que os tornaram anacrônicos relativamente às suas funções iniciais. Hoje em dia, os transportes não assentam já no cavalo e a arte contemporânea, pelo seu lado, reduziu enormemente o papel da pintura como forma de expressão de algo preexistente. O que era transporte tornou-se hoje uma espécie de desporto e podemos perguntar se alguma vez o cavalo irá recuperar a sua importância como meio de transporte? E a pintura, irá tornar-se novamente um assunto central na arte contemporânea? Quando?

Podemos debater em que termos uma situação particular pode permitir o regresso de uma velha forma de expressão. Por exemplo uma situação geográfica montanhosa, um terreno especial ou uma estratégia militar como no Afeganistão, requer o uso de cavalos. O cavalo regressa à sua situação inicial ou tem que ser substituído por cavalos artificiais. Será que a pintura vai regressar à sua função original ou será substituída pelo vídeo, o holograma, ou outros media?

Qual será o futuro da pintura? Neste momento parece que a menos que seja “retro”, o território da pintura está reduzido ao comentário ou a pinturas que tentam explorar as limitadas possibilidades do sujeito. O que é possível fazer por meio da pintura e que não possa ser feito de mais nenhuma maneira?”

Não pretendo discutir o assunto da “Morte da Pintura”, que foi já exaustivamente analisado.

Ele coloca -se no contexto de uma dúvida sobre a necessidade da arte, criada a partir de Hegel...

“Já não temos uma necessidade absoluta de introduzir um conteúdo no mostrado (zur Darstellung) dando-lhe a forma de arte. A arte, do ponto de vista do seu destino superior, é para nós algo do passado (ein Vergangenes)!”²⁷

Mas é importante compreender na prática, esta possibilidade ou viabilidade da pintura nos tempos presentes, mais do que a sua legitimidade. A nossa tese consiste em que esta viabilidade obriga-nos a conhecer e não a ignorar a pintura do passado

O que levará ainda hoje tantos artistas à pintura?

Mark Tansey, por exemplo, aproveita a própria ideia da morte da pintura para pintar. Em “Fim da Pintura”²⁸, numa alusão à metáfora do cowboy Lucky Luck, uma criação do ilustrador Belga Morris, que num duelo com a própria sombra era o mais rápido. O cowboy mata a sua imagem que é a pintura. Numa provável alusão à inundação audiovisual a pintura é realizada sobre um ecrã utilizado para projeção de audiovisuais.

Delacroix, nos seus diários²⁹, dizia que aquilo que mobiliza os artistas “não são as novas ideias mas sim a obsessão de que o que foi dito não é suficiente” - o que Milton chamava a obsessão com “o ainda não tentado em prosa e verso”.

Já Lucien Freud respondia, numa entrevista a Michael Kimmelman: “Francis Bacon dizia sentir que estava a dar à arte o que lhe faltava. Para mim o que me atrai é o fascínio daquilo que é difícil. Estou a tentar fazer o que não consigo.”³⁰

O totalitarismo da arte contemporânea, que hoje parece esmagar o panorama artístico, é muito limitativo. Abrem grandiosos museus e coleções do século XXI,

²⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics*, publicadas em 1835.

²⁸ Tansey, Mark *End of Painting*, Oil on canvas movie screen, 80X54 in

²⁹ Journal de Eugene Delacroix (1893), acessível em <http://archive.org/details/journaldeeuigned01piotgoog>, 12.05.2012.

³⁰ Kimmelman, Michael *Portraits* p.109.

mas as obras magníficas dos séculos anteriores interessam muito pouco ao público e portanto não são financiadas. No entanto, como diz Kimmelman³¹, “os artistas tratam os Antigos Mestres com a mesma sofreguidão ou desprezo com que tratam a arte recente, porque a arte antiga está também viva para eles.”

Hans Haake refere ao mesmo crítico de arte que “ao ver uma obra numa exposição é importante pensar não apenas de onde vem, mas também para onde nos conduz”³². Portanto, se a pintura pode ser por alguns considerada não atual, por outro lado o não atual pode ser a todo o momento chamada para a contemporaneidade.

Quem escolhe a Pintura como forma de expressão artística, está muito consciente de que se trata de um media que tem uma longa tradição por detrás de si. Tem que abdicar da aura que a modernidade *high tech* projeta sobre outras atividades artísticas mais recentes, em prol de uma capacidade e riqueza de reflexão impares sobre múltiplas formas já existentes.

Admitindo a necessidade da presença e da força da ideia “pintura” e, visto que, como Siegfried Zielinsky referiu³³, nenhuma tecnologia é “neutra”, qual o papel da sua “oficina”, as suas tecnologias milenares expostas em tantos tratados, de Heraclito a Cennino Cennini, ou Miguel Angelo Biondo, Alberto Dürer, Alberti os portugueses Francisco de Holanda e Filipe Nunes e, no sec. XX de Chirico³⁴? Qual a importância e o papel da técnica?

Por um lado parece-me importante “saber pintar”, como se fala em *saber andar de bicicleta*. Por outro lado é incontestável que o domínio dessa técnica não garante o mérito artístico da obra. Finalmente direi que o acesso ao repertório de técnicas usado pelos grandes e pequenos mestres do passado, sendo interessante e, no entanto, uma curiosidade técnica limitada e que constitui mais um assunto para historiadores e restauradores ou admiradores de um estilo “retro”, do que para artistas.

³¹ Kimmelman, *Portraits*, pp. XVIII

³² Kimmelman, *Portraits*, 226.

³³ Citando uma conferência realizada em Lisboa, no Goethe Institute, 2011.

³⁴ Cennino Cennini, Italian painter, 1370-1440 ; Albrecht Dürer, 1471-1528; Leon Battista Alberti, 1404-1472; Miguel Angelo Biondo (1500 - 1565), Francisco de Holanda, 1517-1585; Filipe Nunes, author of *Arte da Pintura, Symetria e Perspetiva*, 1615; Giorgio de Chirico, 1888-1978.

A propósito de uma mancha sombria queimado numa pintura exposta num museu, Lucien Freud confidenciava a Kimmelman: “Mesmo sendo pintor não tenho consciência da técnica que ele utiliza, da mesma forma que não identificamos qual o timbre vocal de alguém que nos diz uma coisa importante.”³⁵

Por outro lado, o público da pintura procura um espectáculo que, para além das grandes biografias dos pintores, que podem ser difundidas pelos media, pode apenas ser plenamente fruído, tal como no teatro, em contacto com a obra e ao vivo, plasmado sobre a superfície milimétrica bidimensional, estática e tendencialmente permanente, a que chamamos pintura, um panorama sempre diverso e renovado, muito dependente da luz ambiente. Este momento de observação é também aquilo a que chamamos pintura.

A persistência da Pintura continua a contar com o apoio resiliente de um largo público museológico e de meceneas. Contrariamente ao que previa Walter Benjamin, a sua aura não se perdeu.

Michael Fried escreveu em *Art and Objecthood*, na sequência do conceito de Greenberg³⁶ de *presence*: “Em cada momento a própria obra manifesta-se globalmente”³⁷. E, mais uma vez, Paul Cézanne: “Pode falar-se de Pintura apenas diante de pinturas”.³⁸

Resumo :

Os pintores pintam mesmo **o fim da Pintura**. Se a Pintura já não faz sentido, porque é que **continua**?

³⁵ Kimmelman, *Portraits*, 102.

³⁶ Greenberg, Clement, crítico de arte fundamental no sec. XX, 1909 -1994.

³⁷ *Art and Objecthood*, Michael Fried, 167

³⁸ Kimmelman, Michael, *Portraits*, X.

IV

Panorâmica exemplificativa, o ciclo da Pintura Ocidental. O **constante** e o **mutável** pictórico. O **retângulo** como exemplo: Aparece e desaparece, mas a pintura continua.

Diz Derrida:

“Os discursos sobre a pintura destinam-se talvez a reproduzir os próprios limites que os constituem, seja o que for que digam ou façam: a simples existência implica para eles um interior e um exterior”.³⁹

Da mesma forma a história da própria pintura pode ser vista de acordo com o destino flutuante dos seus limites físicos, o seu interior e exterior, ao longo do espaço e do tempo.

Pinturas como as que estão gravadas no vale do Coa (Portugal) e nas grutas de Lascaux (Dordogne, França), podem ser reduzidas a uma série de justificações mágicas ou económicas, fornecidas pelos que tentam explicar a vida do homem de então, mas a expressiva presença da imagem ultrapassa sempre as motivações invocadas. O poder da arte substitui e torna secundária a própria função que os autores lhes atribuiriam.

Agora, essas pinturas integram-se plenamente na natureza exterior ou nos espaços interiores nas quais foram executadas - têm assim um carácter espacial daquilo a que poderíamos na arte contemporânea chamar instalações.

Os murais de Giotto como a Capela Arena em Pádua constituíram um extraordinário progresso na História da Pintura Ocidental do Sec. XIV. No entanto existe uma unidade narrativa entre os vários episódios descritos pelas várias composições emolduradas por retângulos que se integra e depende plenamente na estrutura arquitetónica na qual se insere.

Nos séculos XV e XVI a pintura evoluiu da pesquisa sistemática e suposta lucidez de Leonardo da Vinci, expressa nos seus escritos, desenhos e pintura, para à

³⁹ Truth, Derrida, 11.

pseudo - loucura e deformação de Jacopo Carruci (Pontormo) e outros... A descoberta das esculturas clássicas e dos modelos helenísticos, entre outros fatores, gerou uma revolução na arte tardo-medieval. A presença e cópia destas representações da figura humana veio tornar também possível o afastamento dos cânones clássicos e a criação de outros. Por outro lado, a segurança gerada pela inovação científica e um maior conhecimento da natureza, tornaram possível o desvio intencional, a procura do artifício.

No entanto o fator que mais influenciou esta libertação relativa da pintura e do seu desenho foi a generalização da utilização tecnológica de telas, geralmente retangulares. A estabilização e uniformização do formato da pintura gerou uma maior flexibilidade e variedade no preenchimento do seu interior. A independência em relação ao espaço exterior permitiu uma maior especulação naquilo que se passava no espaço interior da pintura.

Após o Concílio de Trento, no século XVII, em que foi reconhecida a importância ideológica da arte na luta religiosa, a pintura tornou-se consciente do seu poder e passou a utilizá-lo com premeditada e moralista espetacularidade. A necessidade da arte evoluiu e a contrarreforma obrigou a uma pintura - espectáculo, por vezes de uma moralidade ambígua, capaz de mobilizar a emoção do grande público (Caravaggio e Rubens).

Criaram-se assim grandes composições, manipuladoras das emoções individuais. O riso, as lágrimas, a surpresa, o êxtase, eram reacções possíveis e incontroláveis no observador de pintura, sujeito a estímulos múltiplos, mas controlados. O retângulo constituía assim uma espécie de palco, onde se jogava todas as emoções.

O Neo-Classicismo no sec. XVIII e XIX foi também um neo-barroco, no sentido em que a pintura pretende desenvolver um importante papel no drama social e político, e vice-versa. Por outro lado, o tipo de forma utilizada (Jean Louis David, Meissonier) é adequada à comunicação com as grandes massas humanas: A pintura histórica, a citação de paradigmas conhecidos. A arte no Fórum e ao serviço do poder político e social. O retângulo mantém-se intocado e é mesmo fundamental para consolidar o carácter monumental da pintura.

No romantismo gera-se pelo contrário um revivalismo, como forma de distanciamento. O pintor deixa de participar passivamente na atividade social, como mais um obreiro do poder, e reafirma pelo contrário o seu individualismo, revoltando-se, aderindo a novas utopias, ao refúgio noutras civilizações, ou em metafísicas.

Por outro lado, o pintor (Delacroix, Gericault, Caspar David Friedrich) começa a viver no seu próprio mundo, o da Arte da Pintura, que no século XX será por ele chamado “uma nova realidade”. Os limites da pintura mantinham-se no entanto estáveis, decorrendo a revolução intramuros.

Tendo chegado aos finais do século XIX, gostaríamos de referir a pintura de Mark Tansey, *A Short History of the Modernism*.⁴⁰

Esta pintura descreve metamorficamente alguns dos resultados obtidos pela ação da arte do 20º século sobre a superfície quadrangular da pintura. Através da ação dos seus artistas mais relevantes, este século mudou radicalmente a forma tradicional e renascentista de enquadramento utilizada pela pintura ocidental. No entanto mesmo este processo pode ser descrito por uma pintura que do ponto de vista tecnológico parece tradicional, como a de Tansey. A Pintura pode ainda funcionar como uma forma de crítica da Pintura – ela pode ser uma Metapintura.

Na realidade recuando aos finais do século XIX, verificamos que a relativização da Visão, que se iniciara em Seurat e Paul Cézanne, encontrou depois no século seguinte o seu apogeu em Georges Braque e outros que tendem a criar uma imagem que não é absoluta nem verosímil, mas antes representa um somatório de imagens dispares resultante dos múltiplos pontos de vista e da interação do tempo e do espaço. A unidade espaço - temporal quadricular é assim rompida.

No Surrealismo e Dada (René Magritte, Marcel Duchamp) encontramos nos na presença do Grande Invisível. Grande parte da realidade não é apreensível

⁴⁰ Tansey, Mark *A Short History of Modernist Painting* 1979-80, Oil on canvas, 72x72 in., collection of the Eli Broad Family Foundation.

diretamente, mas apenas através de sinais emergentes, que denunciam fenómenos submersos - a própria Arte é uma destas realidades invisíveis. Não é possível reconhecer a sua qualidade ou relevância apenas observando o que é patente, sendo necessário observar sobretudo o contexto em que surge. Quebra-se a ideia de que o importante é o que está dentro do quadrado e manifesta-se a influência do conceito cinematográfico de *Hors – Champ*.

O retângulo, a fronteira tradicional dos limites na pintura burguesa, é sistematicamente contestado, anteriormente pelo Construtivismo russo, pela via da omnipresença e afirmação direta da geometria, e depois pelo Dada e Surrealismo, multiformes e conceptuais. O conceito kantiano do *sublime*, tão influente no século XX, trata a pintura como algo que não possui limites físicos, negando-a como realidade enquadrada.

É sabido que em “Le Peintre de la Vie Moderne” Baudelaire tentou consubstanciar em Constantin Guys tudo aquilo que considerava que estava a acontecer na história das ideias do século XIX. Um homem no Século XX, Pablo Picasso, teve um longo mas meteórico percurso, em que deu forma a quase tudo aquilo que de bom e de mau aconteceu, à excepção da primeira e última décadas. Ele é assim uma exemplo vivo e extremamente eloquente, que nos permite observar este século, olhando apenas para uma pessoa. Como disse Roy Lichenstein “ele percebia tanto os fundamentos da arte, que conseguia gerar diferentes estilos, cada um com as suas tonalidades⁴¹”. A sua importância e carácter emblemático justifica todas emoções contra e a favor que tem despertado.

A sua fertilidade veio contradizer a ideia do estilo pictórico, que se tinha desenvolvido com o Maneirismo e o retângulo, criando um modelo de artista flexível, mais ligado aos conteúdos do que à forma.

O século XX é certamente no entanto e no essencial o século do abstrato: de Malevich e Kandinsky a Jackson Pollock. Da pureza e racionalismo do início do século, na Europa e sobretudo na Rússia, à socialização e teorização da pintura

⁴¹ Kimmelman, Portraits, 96.

nos Estados Unidos nos anos 50 - o abstracionismo experimental do início do século aumentou de escala, tornou-se um espetáculo global. A emoção fundiu-se com a razão, e a essência com a percepção. Institucionalizou-se uma forma de arte verdadeiramente platónica.

No entanto nos anos sessenta Andy Warhol, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, defenderam que afinal o Rei vai Nú. A arte e cultura foram desmistificadas e concluiu-se que, ao contrário do que defendia o paradigma romântico ou modernista, elas não são mais nobres ou elevadas que os restantes temas sociais. A arte e a sociedade de consumo comungam afinal do mesmo meio e são a mesma matéria, não se podendo afirmar sem ambiguidade que a primeira seja um crítica da segunda, mas também não se tendo a certeza de que não seja. O público e a sua vida no dia a dia, passam a comungar do fenómeno pintura. A relação entre o interior e exterior da obra de arte ficou assim definitivamente desmistificada.

Tudo aquilo que anteriormente foi dito sobre o pintado é afinal simultaneamente verdadeiro e atual no pós-modernismo do final do século. Gerhard Richter e Anselm Kiefer (sobretudo o primeiro) não têm sequer aquilo que se pode denominar como um estilo, escolhem na história da arte formas e conceitos que vestem, como uma roupagem. Trata-se de uma arte que aprendeu a lição conceptual, mas que abandonou a sua formulação minimal e assumiu e renovou a fantasmagoria da pintura.

E o que dizer sobre a pintura no reino do novo *gesamstkunswerk* e da explosão tecnológica e generalização da informação do início do novo século (De Glenn Brown a Takashi Murakami)?

Trata-se de uma presença transtecnológica e uma passagem da pintura ao domínio do mito. A matéria pictórica passou a ser sobretudo uma ideia. A competição dos *paragone*⁴², que levavam os artistas a discutir a superioridade da Pintura ou da Escultura, desapareceu. A tecnologia e a informatização pós – industriais, fizeram implodir as tradicionais diferenças entre as artes. Os novos

⁴² Comparação entre tecnologias.

meios multimédia, ao alcance de qualquer pessoa, misturam palavra com imagem e as imagens entre si, gerando novos significados.

A pintura, por outro lado, ultrapassa a ligação privilegiada que mantinha à disciplina do desenho e mimetiza outras formas artísticas ou é emulada por elas.

É notória por exemplo a ligação que existe entre a pintura e a fotografia contemporâneas. Falando-se muito anteriormente da fotografia como substituição da pintura, é notável que recentemente exista toda uma série de artistas da fotografia que estão muito ligados a uma tradição pictórica (Joan Fontcuberta, Thomas Struth, Jeff Wall, Andreas Gursky).

Cria-se assim um pano de fundo cultural que condiciona a evolução, os arquétipos e o programa frente aos quais se desenrola o presente artístico. Não é muito importante já conhecer-se a ficha técnica, saber-se qual é o material, definir se é bi ou tridimensional, porque a obra, devido ao seu impacto mediático, se combina com a sociedade e deve ser desmultiplicada em inúmeros e diversos suportes.

Embora se saiba que por detrás de cada pintura continua a estar a manus única, movida pelo sistema nervoso central do artista.

A nova obra de arte global passa pela aproximação da arte com a ciência, visto que ambas se concentraram no cérebro, como fonte de todos os sentidos e sensações. Não é por acaso que o núcleo gerador da documenta 13 que se desenrola em Kassel na data em que foi escrito este texto, se denomina “O cérebro”. Na realidade é constituído por um conjunto de obras de séculos variadíssimos, que a comissária Carolyn Christov-Bakargiev acha que são eloquentes do conceito geral que subjaz a este grande acontecimento artístico de 2012.

Apesar do seu relativo apagamento e redução a fenómeno étnico, nesta organização artística, a pintura continua no entanto a merecer toda a importância no estudo e exploração do sistema nervoso central e das manifestações dos sentidos.

Numa exposição sobre arte relacionada com a ciência, que recentemente vi em Nova Iorque, havia algumas obras interativas com o espectador e outras

robotizadas, não deixando no entanto de figurar uma pintura tradicional, que falava sobre os órgãos dos sentidos.

Outra obra era uma Gioconda, o eterno estereótipo da pintura, aparentemente irreconhecível, mas que uma vez olhada através de uma pequena bola de vidro transparente, uma pequena prótese óptica, adquiria o seu quase perfeito aspeto característico, como símbolo quase eterno da pictórica e da retratística.

V

A IMPORTANCIA DA PINTURA NUM CONTEXTO TRANSMEDIÁTICO.

“ Para mim, é a transcendência do objeto que conta e não me estou a referir à transcendência mística e religiosa mas sim física” - diz Chuck Close⁴³, acrescentando ainda:

“Acredito que uma das razões pela qual a pintura continua a ser relevante, quanto tantos ditos especialistas a declararam morta, resulta do facto de existir algo sobre espalhar sujidade colorida sobre uma superfície lisa e, ao fazê-lo, quebrar a sua bidimensionalidade através da ilusão de profundidade, que mantém o seu poder mágico desde os tempos dos pintores rupestres e nunca foi negado.”

Como já foi dito, a pintura é sempre presencial, os *media* evocam - na mas não a conseguem copiar, substituir ou recriar. A desilusão do público perante a escala da Gioconda original é uma das grandes contribuições da pintura para o avanço da sociedade contemporânea. A pintura existe para mostrar que as enormes criações fundamentais para a humanidade, são afinal apenas pequenos gestos individuais, feitos pela mão de um ser humano monotonamente instalado num edifício incómodo, sujo e degradado a que costumamos chamar atelier. E que, provavelmente, nada haverá mais grandioso que o milagre alquímico de fazer nascer o tudo a partir do nada...

Segundo James Elkins em “*What painting is*”, “(...) os artistas não podem começar a criar na abstracção asséptica, como os filósofos com o seu bloco-notas ou os físicos teóricos com os seus quadros pretos. Eles têm que começar *in media res*, literalmente no meio das coisas: óleo, tela, sordidez. É tarefa do artista descobrir aquilo que vale a pena conservar e finalmente arrastar-se para fora do pântano”. Esse determinismo dos Media da Pintura (o *medium* como *message*) faz com que a atividade pictórica seja diferente e insubstituível

Tanto no aspeto do processo de composição visual, o rearranjo organizado das formas, como na alquímica dos materiais, bem como por permitir um tipo de

⁴³ Kimmelman, pp. 246.

fruição único e individualizado por parte do público, a Pintura continua a desempenhar um papel ímpar no século XXI.

LIVROS OU SITES IMPORTANTES NA ELABORAÇÃO DESTA CONFERÊNCIA:

Baxandall, Michael – Patterns of Intention:

On the Historical Explanation of Pictures, Yale University Press, 1987.

Danto, Arthur C. – Mark Tansey : Visions and Revisions, Harry M. Abrahams Inc. 1992.

Deleuze, Gilles – Conferências na Université Paris 8; http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=40

Derrida, Jacques – The Truth in Painting [La vérité en Peinture, 1978], 1987, The University of Chicago Press

Eco, Umberto – [Storia della bruttezza (Bompiani, 2007) – English translation: On Ugliness, 2007.

Elkins, James – What Painting Is, How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy, Routledge, 1999.

Fried, Michael – Art and Objecthood, Essays and Reviews, University of Chicago Press, 1998.

Harrison, Charles and Wood, Paul ed.- Art in Theory – An Anthology of Changing Ideas, Blackwell, 2003 ; pp.215.

Kimmelman, Michael – Portraits, Talking With Artists at the Met, The Modern, The Louvre and Elsewhere, 1998, Random House, New York.

Lacan, Jacques, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse, 1973, [<http://pt.scribd.com/doc/23963157/Lacan-The-Four-Fundamental-Concepts-of-Psychoanalysis> – 7/06/2012].

Levy, Aaron and Rabaté, Jean Michel - On the Diagram : The work of Marjorie Welish, 2003, Slough Books, Philadelphia.

Rancière, Jacques, The Emancipated Spectator, Verso, 2008.

Sylvester, David - Interviews with Francis Bacon. Thames & Hudson, 1962 – 1979.

Yates, Francis A. - The Art of Memory, (1966), Pilmico, 2007.

Texto convertido pelo conversor da Porto Editora, respeitando o Acordo Ortográfico de 1990.