

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

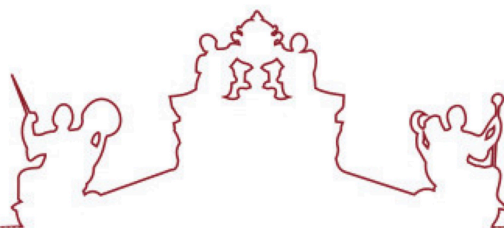
Trabalho de Projeto

**Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies, ou a permanência da
subjectividade em pintura.**

José Miguel Gervásio da Fonseca

Orientador(es) | Filipe Rocha da Silva

Évora 2021



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

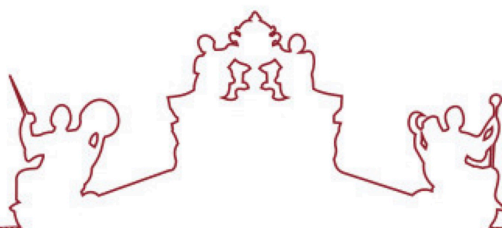
Trabalho de Projeto

**Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies, ou a permanência da
subjectividade em pintura.**

José Miguel Gervásio da Fonseca

Orientador(es) | Filipe Rocha da Silva

Évora 2021



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Vítor Manuel Gomes (Universidade de Évora)

Vogais | Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro (Universidade de Lisboa - Faculdade de Bellas-Artes) (Arguente)
Filipe Rocha da Silva (Universidade de Évora) (Orientador)

RESUMO

Em análise, a série de pinturas *Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies*, a partir da interrogação dos factos da arte ocidental. Caracterizada por uma figuração de personagens fantasiosas, cenários e variações antropológicas, como o erotismo, o psiquismo e os excessos que as máscaras encobrem, a *Joyciana* pretende ser a súpula das heterogeneidades, das contradições, dos modos e dos dogmas do nosso tempo. Na relação figura-narrativa-série, o corpo é o excedente que a *Joyciana* caricaturiza; a narrativa, o acto original que evidencia o fragmentário, invadido por territórios permeados de impossibilidades, em que o problema não é a pintura mas a subjectividade enquanto verdade transgressora que valida a pintura.

Palavras-chave

José Miguel Gervásio, Joyciana, pintura, narrativa, subjectividade.

ABSTRACT

Joycean: Mollies, Pollies & Dollies, or the permanence of subjectivity in painting.

Under analysis is the *Joycean: Mollies, Pollies & Dollies* painting series, based on the questioning of the facts of occidental art. Characterized by the figuration of fanciful characters, settings and anthropological variations, such as eroticism, psychism and the excesses masks hide, the *Joyciana* series aims to be an account of the heterogenities, contradictions, ways and dogmas of our times. In the relation figure-narrative-series, the body is the surplus that *Joyciana* caricaturizes. The narrative, the original act that highlights the fragmentary, is invaded by territories filled with impossibilities in which the problem is not painting, but subjectivity as a transgressive truth that validates painting.

Key-words

José Miguel Gervásio, Joycean, painting, narrative, subjectivity.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, reconhecidamente, a todas/os que contribuíram para que este trabalho se concretizasse, fosse no apoio directo prestado ou na possibilidade de reflexão que permitiram.

Mas, antes de mais, gostaria de agradecer ao Professor Doutor Filipe Rocha da Silva, da Escolas de Artes, Universidade de Évora, meu orientador, pela forma cordial, enriquecedora e científica com que abordou e se prontificou a rever os textos, a discutir e a sugerir alterações que ajudaram a transformar os conceitos dispersos em substância viva e no corpo de trabalho que agora apresento. Agradeço, assim, o seu valioso contributo.

Ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Évora, na pessoa da Professora Doutora Teresa Furtado, enquanto Directora do Curso de Mestrado e que, no âmbito das suas funções profissionais, facilitou o processo de relação e de contacto entre instituições, permitindo que uma parte significativa deste processo se tornasse possível.

Aos amigos, um obrigado especial pela presença significativa na forma de incentivo, prova maior da amizade. Entre eles, o Luís Serra, cuja inesgotável disponibilidade tornou possível a discussão crítica que me levou a (re)visitar territórios onde a pintura se bate para ser uma espécie de filosofia, de poesia.

Finalmente, aos mais próximos. Naturalmente, à Nani e ao António, não apenas pelo que representam, mas pelo entusiasmo e apoio manifestados durante todo este período, o meu profundo reconhecimento.

Aos meus pais, postumamente.

Índice

INTRODUÇÃO	x
CAPÍTULO 1 O princípio e a substância: a pintura em análise	15
1. O princípio e a substância: a pintura em análise.	16
1.1. Sob o olhar do espírito, a pintura enquanto experiência estética.	16
1.2. O pictórico como lugar da visibilidade.	24
1.3. Dentro e fora do quadro: o jogo da pintura é o objecto da representação.	38
1.4. A pintura é o paradoxo da subjectividade.	62
CAPÍTULO 2 Referências, referências e mais referências	75
2. Referências, referências e mais referências.	76
2.1. Schwitters & Lda., pregos, tintas, chapas onduladas e poemas de amor.	78
2.2. Provavelmente, os surrealistas: a pintura e o olho mágico do Sr. Breton.	83
2.2.1. Balthus.	87
2.2.2. Max Ernst.	88
2.2.3. Carlo Carrà.	90
2.2.4. Francis Picabia.	91
2.2.5. António Areal.	91
2.2.6. António Dacosta.	92
2.2.7. Jake e Dinos Champan.	93
2.2.8. David Salle.	93
2.2.9. Neo Rauch.	94
2.3. A Nova Objectividade, segundo a realidade tangível positiva. Para uma materialidade da forma ou do informe psíquico.	104
2.4. “Porgy and Bess”.	115
2.5. “Heridas de la lengua”: a pintura é um campo de batalha.	126
2.6. Uma ópera de encenação punk: balada para os novos heróis de Shaolin.	132
CAPÍTULO 3 A Joyciana em análise	141
3. A Joyciana em análise.	142
3.1. Por que razão é sistemática a minha pintura.	142
3.2. Pintura e substância: Mollies, Pollies & Dollies.	148
3.3. A sintaxe-Joyciana: o erotismo e o excesso.	157
3.4. Os elementos-idioma: paisagens, personagens, heteróclitos e palavras-vozes.	160

3.4.1. As paisagens.	163
3.4.2. As personagens.	165
3.4.3. Os objectos heteróclitos.	168
3.4.4. As palavras-vozes.	171
3.5. Sobre o processo criativo.	174
CAPÍTULO 4 Conclusão	183
4. Uma conclusão.	184
ANEXOS	188
(A) Registo e inventário das pinturas da série Joyciana.	189
(B) Biografia do autor.	206
(C) Bibliografia consultada.	212
(D) Webgrafia consultada.	217
(E) Índice onomástico.	219



Fig. 1. Gervásio, J. M.,
Farsight - Vista Grossa,
2018. [Pintura], 93 x 71
cm. Col. do autor.

INTRODUÇÃO

Há no presente estudo um elo de cumplicidade que coloca em evidência o elemento comum da criação artística. Por um lado, a experiência estética que procura distinguir os domínios e as características da série de pinturas *Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies*, matéria em análise. Por outro, a (des)valorização simbólica da arte, de acordo com os conceitos operacionais em jogo. Para que a investigação acrescentasse à *Joyciana* a evidência de uma investigação, optou-se por conduzir o estudo através de uma reflexão crítica, qualitativa, que inclui a análise da arte, a subjectividade e as narrativas visuais da pintura. A avaliação de tais conceitos fez-se em confronto com o mundo, a partir da identificação dos processos dos pintores, das correntes artísticas referenciadas e dos factos da arte ocidental.

Caracterizada por uma figuração de personagens fantasiosas, cenários e variações antropológicas de que se destacam o erotismo e o excesso que a máscara oculta, a *Joyciana* representa a súpula das heterogeneidades, das contradições, dos modos, mas também dos dogmas do mundo. Na relação “figura-narrativa-série” o quadro ganha evidência como um corpo excedente, enquanto acto original que ilumina uma qualidade fragmentária e invasora de territórios de relação literária permeados pela fantasia. O problema não é a pintura, mas a subjectividade enquanto verdade transgressora que valida a pintura. Iniciada em 2015, a série de pinturas *Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies* de José Miguel Gervásio (também autor deste trabalho) é o foco de uma pesquisa disseminada entre a prática de produção de pintura e o plano teórico. É a partir desta *Joyciana* que se constrói a possibilidade de diálogo com a arte, examinando questões do domínio do pictórico enquanto experiência estética. Convicto de que a ideia de subjectividade permanece como um elemento de sentido moderno, aquilo que se mantém, que permanece como evidência referida no subtítulo (*ou a permanência da subjectividade*) é, de resto, aquilo que emerge do estado de ser da pintura e que, de acordo com os seus elementos e características, a faz funcionar.

Ao longo de três capítulos e demais anexos, apresentam-se temas como a experiência estética, identificam-se os elementos e as características decorrentes do processo de trabalho, as afigurações e os seres-objecto combinados com a realidade, a composição como unidade formal do quadro, e a obra que, no seu conjunto, se apresenta múltipla perante

as referências à História da Arte. Se os problemas agora equacionados são pontos de partida, o lugar de convergência é o vínculo de cumplicidade que a *Joyciana* tem estabelecido entre o seu autor e o mundo, e que deve ser entendido como uma via da arte contemporânea. Por isso, a investigação incluiu não apenas a criação de pinturas que foram acrescentadas ao corpo inicial da *Joyciana*, mas também a evidência de um objecto de estudo que se constituiu como um verdadeiro espaço de reflexão crítica. Os conceitos aqui mobilizados permitiram reflectir sobre a natureza genérica dos fenómenos artísticos, mas também sobre um programa da visibilidade e do pictórico. Para além do anterior, a análise de tais conceitos identificou processos artísticos, pintores e movimentos de arte, cujas narrativas visuais são parte de uma actividade crítica que reside na figuração, na “realidade tangível positiva”. Este aspecto permitiu estabelecer relações de afinidade formal, histórica e de inquietação intelectual com a série *Joyciana* em causa.

A *Joyciana* não trata do natural. O diálogo entre o real e o imaginário é uma consequência da figuração encenada. Apresenta-se no instante em que se articulam personagens e objectos em confronto com o tempo da massificação da informação. O figurativo assume-se na tensão das personagens, transforma-se em acontecimento de ficção, invade territórios permeados por impossibilidades, em que o corpo é o excedente no seu esforço intenso e esgotante. Afigura-se, deste modo, a possibilidade disruptiva da visibilidade como elemento reflexivo de um mundo de relação, em que a ficção faz funcionar a pintura como um todo. Apesar de tudo, ao sentido de irrealidade da *Joycina* acresce, como referência nuclear, a visão dos pintores figurativos contemporâneos, convergindo para a mesma qualidade de *coisificação* existencial.

Pese embora o trabalho se revista de uma característica documental, fica, porém, um pouco distante do sentido da monografia, uma vez que este projecto ultrapassou essa formalidade, pois nele foram introduzidas variantes que alargaram o propósito da discussão, nomeadamente em torno da pintura e da sua validade em pleno século XXI. Assim, apresenta-se o estado da arte numa perspectiva que atravessa a história recente da pintura e o conjunto de nomes que constituem essa visão crítica.

À partida, duas dificuldades se colocaram na realização deste estudo. Uma, pelo facto da obra em análise pertencer ao autor da pesquisa. O mesmo é dizer, autor duas vezes.

Aspecto que, não sendo marginal ao meio académico, tornou substancialmente mais complexa a abordagem da série de pinturas. Por outro lado, este esforço resulta de uma discussão interna e pessoal, cujos limites foram sendo acrescentados em resultado do espírito ensaísta que vezes sem conta se sobrepôs e que, neste caso, apenas se traduz na acção de pensar. Em perspectiva, a longa história da pintura ocidental obrigou a colocar em campo conceitos que são, sumariamente, a luz e a sombra em cujos gonzos oscila esta constante actividade de examinar. Neste particular, a ideia de subjectividade deve ser entendida como asserção modernista da procura da forma e da presença da forma, a partir da arte, para ir ao encontro da arte. Neste processo, aquilo que se é configura-se no contexto da busca, no argumento de significância que, grosso modo, pode ser encontrado nas obras contemporâneas da analítica existencial, como é o caso de *Ser e Tempo* de Martin Heidegger.

Ao longo dos vários capítulos, os temas abordados permitiram que o trabalho se consubstanciasse numa espécie de unidade do objecto com o mundo e do mundo com o objecto. Entre eles, a evidência de um “pathos” que, assim reduzido à maneira de ser da pintura, implicou o desejo. O desejo da carniça e da cor, o desejo de conquistar a forma e de a aprisionar no sentido do mundo. Para entender tal conceito, foi necessário urdir entre o sujeito e o objecto não um confronto primário, mas uma teia de cumplicidades à volta de expressões como a sensação, a apreensão, a concrecência, a satisfação e aquilo que encontramos em Deleuze e Guattari (2007, pp. 199-218)¹, uma filosofia do organismo, um Corpo sem Órgãos, CsO. Consequentemente, a “pintura-corpo-conceito” assume um especial relevo, uma vez que amplia a intenção que torna eficaz o impulso que se configura no processo de pintar. A personagem é, de acordo com a qualidade de alteridade que lhe é própria, um corpo orgânico que põe em andamento a possibilidade de reconhecer o acontecimento sensitivo: alguém que sente; aquilo que a/ o inunda; a eliminação do impossível; o que resta da expulsão e o que torna objectivamente idóneo aquilo que está representado. A “forma subjectiva” é o modo como o sujeito objectivamente sente. Aquilo que se vê na pintura é a permanência da subjectividade, como resultado de uma acção inconclusiva em que não é imprescindível identificar o que é, mas o aquilo que vai acontecer. Considerando que na *Joyciana* ver é sentir, estes são os devires dinâmicos que potenciam os acontecimentos apresentados nos quadros, de acordo com um processo acumulativo da

¹ Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2* (1.ª Ed). Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

procura da forma, da procura de um sentido plástico da forma, na luta corpo-a-corpo que faz a pintura libertar-se daquilo que está implicado no processo de pintar. Há nesta espécie de movimento orgiástico que acontece em frente ao quadro, e no jogo múltiplo que parcela esta instabilidade, a atracção pelo dionisíaco: perante o modelo que será personagem, a mão que pinta entra-lhe pela carne adentro e “ticianiza-se”, e “caravagiza-se”. Esta espécie de vida livre que é aquela que sempre quis para mim, é a que na *Joyciana* me permite varrer a individualidade humana onde o Homem é apenas um reflexo de si mesmo. É um tipo de dêixis, de relação formal do enunciado da responsabilidade do sujeito, que acontece num determinado tempo e espaço. O quadro é, assim, o dispositivo linguístico onde se manifesta esta intenção, a do sujeito no instante de produção do seu lamento. A pintura não é uma imagem, mas um facto pictórico concreto. Existe e dissemina-se por contágio a partir da história da arte, da experiência visual agudizada na narrativa, no acontecimento pictórico como o espaço de ficção. Esta ideia implica não a narrativa do quadro, mas uma referência à sua ontologia, de acordo com a linguagem que lhe é substancial. É nesta teoria da enunciação que a análise do discurso faz reaparecer o sujeito numa espécie de sistema formal da linguagem plástica, pois enquanto expressão da subjetividade a pintura é capaz de se constituir como um todo em função do seu autor. O que diferencia a ficção da realidade é o acréscimo de “racionalidade”. Assim se refere Aristóteles no capítulo nono da sua *Poética* ao encadeamento verosímil das causas e dos efeitos que fazem da arte não um acontecimento histórico, mas uma acção continuada num tempo próprio de acordo com uma peculiar razão ficcional, segundo uma filosofia.

A terminar, importa referir que, na redacção deste trabalho, não foi adoptada a grafia do novo “Acordo Ortográfico”.

Montemor-o-Novo, 28 de Março de 2021



Fig. 2 - Gervásio, J. M., *História da mulher que se apaixonou por um manequim*, 2014. [Desenho]. 42,3 x 33,3 cm. Col. do autor.

CAPÍTULO 1 | O princípio e a substância: a pintura em análise

“Ah, quanto enfado, tédio e mais tédio! E o tédio volta a pesar e, sob o peso do tédio, do bardo e do professor, a realidade transforma-se, aos poucos, num mundo de ideias. Ah, deixem-me agora sonhar, deixem-me – e já ninguém sabe o que é real e o que não existe, onde está a verdade e onde está a ilusão, (...)”

(Witold Gombrowicz, Ferdynurke)

1. O princípio e a substância: a pintura em análise.

1.1. Sob o olhar do espírito, a pintura enquanto experiência estética.

Imagine-se uma espécie de nada destinado a preencher a generalidade das nossas expectativas sobre a arte. Chame-se-lhe experiência. Uma experiência que seja fundada na percepção dos fenómenos do mundo. Uma intuição perceptiva que transforme os objectos de arte nas singularidades que nos habituámos a viver. Coloque-se, agora, o essencial das nossas acções em cena para que aquilo que lhe é próprio possa ser questionado e devolvido pelo olhar. A Giacometti (1901-1966)² interessava de sobremaneira este aspecto: a descoberta da semelhança entre o mundo exterior e a sua obra. Um retrato é uma batalha de traços em que “nenhum rosto vivo facilmente se revela, e contudo basta um pequeno esforço para descobrir-

² Na vasta obra de Giacometti, os seus retratos desenhados e pintados resultam de um conhecimento e de uma acção criativa e crítica sobre a matéria que ultrapassa a questão do género artístico e que me leva a incluí-lo num trabalho em que a pintura é o objecto em estudo. O espírito da obra de Giacometti parece estar decididamente associado ao processo e a deter-se no processo, imprimindo à obra o carácter do significado da experiência estética.

lhe o significado”, (Genet, 1958, p. 27)³. São como Deuses, dizia Jean Genet (1910-1986). As esculturas e os retratos de Giacometti são deuses egípcios acabados de chegar da antiguidade mais ressequida, da mais árida das argilas, prontos a dissolverem-se na eternidade dos mortos. Os quadros pintados e as esculturas de Alberto Giacometti resultam deste vai-vem. O que está em causa revela-se na experiência que alimenta o desejo da forma.

O gesto repetido de Giacometti é o mundo acrescentado no que lhe falta para ser quadro. O quadro é a contraparte do mundo que se abocanha no que a solidão expele. As suas deusas de silêncio vivem sob as mesas do atelier, “se ela tiver força, acabará por mostrar-se, mesmo que eu a esconda”⁴ (Genet, 1958, p. 30). O mundo revela-se na força necessária das coisas quando se transforma naquilo que pertence ao quadro. Os deuses de Giacometti são o resultado da experiência sensitiva quando animada pela força do espírito.

Cézanne (1839-1906) percorreu esta forma de inquietação na indefinição das cores, no retrato da paisagem. A sua verdade em pintura é a experiência revelada. Mas se considerássemos apenas o fazer como o limite factual da experiência, a arte acabaria por se tornar num compromisso regulador da própria experiência. Provavelmente, seríamos incapazes de submeter os nossos sentidos à qualidade perceptiva dos objectos. Não podemos olhar para a arte da mesma forma com que lidamos com as estações do ano impressas no calendário da cozinha. O calendário é um programa sequencial que aprisiona os meses segundo uma organização escolar. É uma espécie de agenciamento burocrático previsível e decorrente de uma organização administrativa extra-sensorial cujo objectivo é assinalar consensualmente o dia. Mas nem o dia nem a arte são consensuais em si. A previsibilidade do calendário não justifica o correr do tempo. Através da janela, o tempo percepção-se na montanha, sente-se na pele. O dia é imanente ao tempo, à história, à vida, ao desejo. São necessários outros



Fig. 3 - Burri, R.,
Aberto Giacometti trabalhando no seu atelier de Paris, 1960.
[Fotografia].

³ Genet, J. (1999). *O estúdio de Alberto Giacometti* (2.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

⁴ *Ibidem*.

critérios que satisfaçam a complexidade da arte. É preciso que o olhar se dissolva numa espécie de eternidade à maneira das estátuas de Giacometti. Trata-se de um princípio de unidade superior. Neste caso, de unidade estética.

É necessário que regressemos ao essencial, restabelecendo o ponto de partida. Retomo o fio de um pensamento perdido. Onde se inicia a experiência estética: na percepção ou no objecto estético? Se na sua origem o mundo perceptivo não é um fim, então que coisa é o mundo transformado em objecto estético? O mundo é o mundo. Completa-se quando Giacometti se senta a pintar um rosto, ou sempre que Cézanne retrata a natureza. Temos, deste modo, da visão dos artistas a consciência do mundo através da sua acção criadora, ou, então, quando o mundo simplesmente se ilumina no mais insignificante dos gestos. Escondida na intuição, a finalidade da arte é o extremo do possível. Se um faz um retrato, o outro pinta a natureza^{5 6}.

Será preciso dizer que a experiência estética não foi uma descoberta do século XX. Da mesma forma que não é correcto fazer crer que o amor fora uma invenção da época trovadoresca. Para que serve afinal esta experiência? Serve para que a verdade não se escape na opacidade do mundo. Contudo, a opacidade que outorga o desconhecido, dota-o, ao mesmo tempo, da inquietação necessária para acompanhar o seu movimento contínuo. Tudo muda. O olhar de Giacometti perante o rosto que teima em se não revelar, assim como as paisagens de David Hockney (n. 1937) de estação para estação. A mudança e a imobilidade caracterizam a experiência.

Imaginemos agora uma intensidade capaz de traduzir todo este brilho transmutando-o, palavra por palavra, na boca aberta que a todos nos devora que é a natureza

5 Dufrenne, M. (2017). *Fenomenología de la experiencia estética* (1.ª Ed.). Valencia, Espanha: Publicacions Universitat de València. Segundo Dufrenne, um autor não é exactamente aquele que a obra revela, ou quem historicamente criou a obra. O acto criador que o fruidor imagina através da obra poderá não corresponder àquele que o autor, na verdade, utilizou. Criar e fruir são dois comportamentos diferentes e que muito raramente se cruzam no mesmo indivíduo, da mesma forma que entrar na obra do artista não é ser artista. Mesmo quando a ideia de génio criativo não corresponde inteiramente à verdade, o tipo de experiência que Dufrenne identifica é a que pertence ao espectador e que possibilita o reconhecimento da obra de arte. Por outro lado, a dúvida sobre o destinatário da obra de arte permanece. Contudo, na perspectiva de Dufrenne, a experiência parece dirigir-se na generalidade mais aos espectador que ao artista. O sentido da experiência parece reduzido à vastidão da contemplação do objecto estético. Dufrenne aborda a arte sob duas perspectivas: a eidética e a transcendental, correspondendo os dois casos à natureza dual da fenomenologia. No primeiro caso trata-se do que pertence à essência abstracta das coisas, dos sentidos idealizados, por oposição ao que, realmente, existe. A questão transcendental convida-nos a reflectir sobre a posição de Heidegger relativamente à poesia, de Sartre relativamente à literatura e a perspectiva da pintura para Merleau-Ponty.

6 Mikel Dufrenne, (1910-1995) cuja obra maior terá sido *A fenomenologia da experiência estética*. Sinteticamente, o filósofo francês aborda a relação entre a estética e a herança Husserliana fenomenológica. Obra que, certamente, não pode ser vista de forma isolada no contexto literário francês, na segunda metade do século XX - em 1943 Jean-Paul Sartre publica *O ser e o nada (L'être et le néant)* e em 1945, Merleau-Ponty dá a conhecer *A fenomenologia da percepção (La phénoménologie de la perception)*, obras que, no decurso da década de 1950, são acompanhadas pelo aparecimento da tradução de *Ideias (Ideen)*, de Edmund Husserl.

da pintura. Na tradução do verbo hebraico *gala*⁷ associa-se ao apocalipse o desvelamento, o véu que encobre qualquer coisa. Esta qualidade remete para o sentido literário da pintura, para o fenómeno visual por descobrir, que abordarei no contexto da série *Joyciana* no Capítulo 2 (dois), como se se tratasse de um segundo ver, como se este outro ver fosse outra goela ainda maior que a da natureza, capaz de devorar com igual sofreguidão. Pintar e, quem sabe, escrever sobre pintura, implicam tomar o sentido daquilo que se vê, ainda que o verbo dificilmente possa traduzir a totalidade do pictórico. Este sujeito que se dilui no objecto da sua atenção pertence, certamente, a um momento de absoluto cuja finalidade e complexidade assim se atesta: espécie de paridade que, como aquela em que a árvore se segura firme à terra, vem a constituir-se em si mesma, beneficiando do absoluto que é. A estética realiza-se neste acto e serve ao mesmo tempo para esclarecer que este conceito de absoluto é a afinidade entre o sujeito e o objecto. Contudo, não estou verdadeiramente seguro, pois a prática implica que questionemos aquilo que percebemos como parte de uma experiência reduzida a um momento, eliminando a ontologia a favor da actualidade.

Se o visual se sujeita a ser devorado, e se a escrita, por seu turno, procura a tensão que possibilita a voragem, que sentido implica realmente o pictórico? Gasquet (1873-1921)⁸ preocupou-se com a verdade coloquial da linguagem enquanto se atrefava a transcrever o que lhe dizia Cézanne sobre a pintura. Da certeza das palavras, passando pela ambiguidade da percepção visual, admite-se que a pintura não sirva apenas para fazer emergir da experiência estética o pintor, até ali oculto. Extrapolando a partir da visão apaixonada de Cézanne, de que forma ou em que melhor lugar se poderia encontrar com o infinito aquilo que somos? Entre outras hipóteses, esta será uma das condições para que a pintura não deva apenas ser entendida na sua afinidade diacrónica entre o presente e o passado. A noção de absoluto reside na forma particular como a realidade é percebida através dos sentidos, em que um momento precioso se abre ao ser como um relâmpago. Não se estranhe, por isso, que a investigação se encaminhe para uma ontologia não só do pictórico, cuja relatividade do tempo cronológico, assim como as suas singularidades, se apresentam como elementos que contribuem para a ideia de absoluto, mas também para a caracterização dos fenómenos da percepção centrados no sujeito e na sua acção criativa. A finalidade outra da arte é a sua

7 Derrida, J. (1997). *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Vega.

8 Joachim Gasquet (1873-1921). Escritor, poeta e crítico de arte francês, conhecido pelo seus escritos sobre os artistas do seu tempo, em particular Cézanne.

experiência estética, conceito a partir do qual acredito que possamos regressar à dúvida com que se debateu Cézanne de acordo com Gasquet (1906):

O génio seria mobilizar esta ascensão num minuto de equilíbrio, e apesar disso sugerir o seu impulso. Quero apoderar-me desta ideia, deste jacto de emoção, deste fumo que é estar acima do braseiro universal. A minha tela está pesada, um peso entorpece-me os pincéis. Tudo cai. Volta tudo a cair sobre o horizonte. Desde o meu cérebro até a minha tela, desde minha tela até à terra. Com força. Onde está o ar, a leveza densa? O génio seria soltar a amizade de todas estas coisas em pleno ar, na mesma ascensão, no mesmo desejo. Está a passar um minuto do mundo. Pintá-lo na sua realidade! (p.70)⁹

Com efeito, a arte resulta do facto de ser arte. A pintura, da sua materialidade, mas também da acção de pintar em consequência de uma especial experiência perceptiva. Disse Cézanne (1921, p. 64) “A paisagem reflecte-se, humaniza-se, pensa em mim. Eu objectivo-a, projecto-a, fixo-a na minha tela (...)”¹⁰. Dita assim, esta verdade não trata apenas da pintura, mas também daquilo que ela representa. E, se Cézanne é, por inerência dos factos, a consciência subjectiva do objecto, a pintura é, em si, a sua contraparte objectiva. Pela importância que atribuímos à pintura, em frente ao quadro a verdade regressa a si mesma crua, sem máscara nem véu. A verdadeira verdade da pintura, ou a verdade que emana desta verdade são, desta forma, devolvidas a quem a vê. O minuto que passa já se finou. Está cumprido. Será, então, necessário extrair do visível tudo aquilo que se pode ver.

Em *Sens et Non-Sens*, no capítulo *La doute de Cézanne*¹¹, Merleau-Ponty (1908-1966) faz uma analogia entre o seu pensamento e a pintura de Paul Cézanne. O filósofo procura demonstrar que não é possível distinguir o real da realidade sem distorcer o último conceito. A pintura de um rosto é mais real que a fotografia do mesmo rosto. A pintura de Cézanne é mais real que uma fotografia da montanha que o inspirou. Cézanne pintou obsessivamente a realidade da montanha, embora isso não esclareça a questão. A fotografia separa o real do imaginário, transformando-se numa realidade fictícia, numa realidade irreal. A realidade, tal como é percebida, altera-se constantemente e já não “é” relativamente ao que foi. Entre o real e o imaginário, não se pode traçar uma clara fronteira. Cézanne perseguiu a realidade da pintura na pintura, tornando-a mais real que o monte Sainte-Victoire; procurou na pintura o modo de reter a montanha segundo a visão, transformando o objecto do mundo

⁹ Gasquet, J. (2012). *Paul Cezanne - O que ele me disse* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Sistema Solar.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Merleau-Ponty, M. (1966). *La doute de Cézanne*. In *Sens et Non-Sens* (1.ª Ed.). Paris, França: Gallimard. (pp. 13-66)

em corpo de pintura, a cor em desenho, a multiplicidade do traço em unidade compositiva. O mundo assume por vezes a espessura de uma montanha, é o que parece querer dizer Cézanne. É tudo aquilo que ele nos diz. O pensamento de Merleau-Ponty avoca o ponto de ruptura que a pintura de Cézanne assumiu com a arte. A ruptura de um princípio que definitivamente afirma a existência de dois elementos essenciais: um corpo e uma alma. É através do reconhecimento, e da identificação desta ambiguidade inerente ao ser humano, que a experiência se amplia e que tudo flui.

A diversidade dos estilos em pintura implica um problema que não posso deixar de assinalar. Considerar a pintura é reduzir consideravelmente o universo da arte, é um facto. Mas é nesse universo que se situa aquilo que procuro: a pintura de acordo com uma espécie de razão alargada à experiência criadora, à noção de objecto estético definido por Dufrenne¹².

A pintura é um meio. Mas para lá do seu *medium* está um corpo em obra que se materializa à maneira de um romance, entre personagens, entre sujeitos que são objectos perceptivos. Este aspecto construtivo da obra surge retratado no filme *El Sol del Membrillo*¹³, realizado por Victor Erice. O filme acompanha a produção de um quadro em função do quadro. Ao longo de três meses o trabalho do pintor é documentado. Pintar a luz que muda pode ser uma angústia. Tudo se altera no minuto que passa, a incidência da luz nas folhas da árvore, o sol que, por momentos, se encobre entre as nuvens, o tempo que se faz sentir incerto e a terra que se abate sob os pés do cavalete. O objecto muda de aparência porque tudo está em mudança. A característica relacional da obra de arte em construção remete-nos para outros aspectos em que o carácter absoluto da obra finalizada é negado. Os actores são reais. São personagens da realidade do mundo e do filme. O real e a realidade misturam-se, confundem-se. Pintar é um vício que vem depois do olhar. O olhar está sempre presente, assim como o mundo. Há filmes que são para serem olhados. O quadro é alterado no tempo de acordo com a percepção do objecto. A pintura chega antes do quadro numa obsessão visionária. Sem ver não se pode pensar. É por isso que a história do quadro do marmeleiro pode ser contada em

12 Dufrenne, M. (2017). *Fenomenologia de la experiència estètica* (1.ª Ed.) València, Espanha: PUV, Universitat de València. Para Dufrenne, a actividade criadora dos objectos no contexto da arte inclui a unidade da atmosfera que respiramos, a visão do mundo - a *Weltanschauung*, uma filosofia que visa uma particular visão do mundo -, uma metafísica viva em todo o Homem, uma forma de estar-no-mundo que revela um determinado comportamento. Na verdade, a obra de Dufrenne apresenta-se dividida em três aspectos noemáticos, o sensível, o objecto representado e o mundo expresso, que correspondem, aproximadamente, à presença, à representação e à reflexão. Pode dizer-se que estes três aspectos são considerando de acordo com uma teoria geral da percepção, pondo em relevo a sua noção de percepção estética.

13 Erice, V. (Realizador). (1993). *El Sol del membrillo*. [Filme]. Espanha: Euskal Media, Igeldo Zine Produktzioak, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

filme. É uma narrativa filmada sobre uma pintura em execução. No filme, a pintura é real porquanto o filme trata da realidade da pintura. Por vezes, o pintor canta enquanto raspa os pincéis com tinta na superfície da tela. A cor do filme é a cor da pintura que é a cor do filme. Ao mundo acrescenta-se o olhar sobre o mundo que é o da câmara de filmar. Circunloquialmente, regressamos ao ponto de partida: o que é a pintura quando é pintura? Que é o mesmo que perguntar, o que é que acontece na pintura que faz de si pintura?

Retomo a questão de outro modo, qual é a finalidade da pintura? A natureza do problema, de inclinação marcadamente subjectiva, encara o género da pintura numa perspectiva que não satisfaz por inteiro o espírito inquieto. O equilíbrio entre o subjectivo e o objectivo¹⁴ é uma característica da experiência da arte. Na pintura, assim como na generalidade dos fenómenos artísticos, existem forças em conflito que diluem o particular no universal: o formal-material e a narrativa-acontecimento¹⁵. Perante a natureza da arte e a finalidade da pintura, posso dizer que este meio é a coisa plana por onde se aventuram os conceitos relativos à visão em silêncio. É a visão condicionada por uma experiência prévia à representação em que vivem e se reproduzem tais conceitos. É um dos aspectos da meditação ou da interpretação do pictórico quando aquilo que está em causa é afundar a arte nos seus próprios conceitos. A pintura é uma espécie de filosofia ruminante. Um pintor é uma enorme vaca intranquila, uma esfinge num prado de ideias. A pintura é o seu idioma, o vício de dizer as cores. Digo-o com o olhar de pintor recorrendo ao empirismo poético que é uma liberdade criativa disfarçada de filosofia. A finalidade é distinguir o que pertence ao sujeito e aquilo que é parte do objecto. O universo da pintura é, assim, a morada da incerteza perante o real.

Na verdade, a pintura e os pintores são insanamente devorados pela forma, perseguindo insanos a forma. Faz sentido a pergunta de Álvaro Lapa (1939-2006) a Gombrowicz (1904-1969):

Alvaro Lapa: Com que se parece este monstruoso efeito, o da forma? Que nos atrai e nos repele? A que podemos incensar e também temer?

14 O problema que, sumariamente, procuro abordar parece ser mais ou menos consensual e que sintetiza na experiência estética a origem do objecto estético. Desta forma, não se poderá invocar a obra de arte apenas como resultado da actividade dos artistas. O objecto estético não pode definir-se a si mesmo como ligado à experiência estética; é necessário que a experiência defina o objecto e o objecto defina a experiência. A longo deste texto tenho procurado definir esta intencionalidade, como parte daquilo a que, na Introdução chamei acontecimento.

15 O formal-material e a narrativa-acontecimento são dois conceitos que dizem respeito ao plano em que se desenvolve a narrativa pictórica da série *Joyciana*. Serão tratados no capítulo *A Joyciana em análise*.

Gombrowicz: Parece-se com o homem. O homem é um “criador” de formas, todas elas falsas se não erro e todas elas inevitáveis, uma vez criadas perante o outro. Mal eu apareça o outro tem-me, sou eu prisioneiro se não impuser a melhor forma capaz de detê-lo, ele que se precipita já sobre mim munido de um direito que é absoluto, o da sua consciência solipsista. O das suas taras. O do imprevisto que ele constitui uma sua solidão, consciente ou não¹⁶ (1995, p. 295).

¹⁶ Gombrowicz, W. (2011). *Ferdydurke* (1.ª Ed.) Porto, Portugal: 7 Nós. A entrevista foi publicada no número 1 da revista [up] arte 1 em 1996. Lapa, Á. (1996, April). [up] arte. Retrieved February 1, 2021, from <http://www.cidadevirtual.pt/up-arte/up-artel.html>



Fig. 4 - Manet, E., *O toureiro morto*, 1864. [Pintura], 75.9 x 153.3 cm. The Wallace Collection, Washington National Gallery of Art.

1.2. O pictórico como lugar da visibilidade.

No vazio do quadro está um homem estendido no chão. O braço esquerdo que acompanha o corpo inanimado termina na mão tolhida que segura uma capa de toureiro, tanto quanto a morte lhe permite. A mão direita está pousada sobre a camisa branca à altura do coração. São visíveis salpicos de sangue. Sob o ombro esquerdo há uma mancha vermelha que abandona o corpo que supomos ferido. Sabemos que se trata de uma pintura, que o sangue é um adereço acrescentado ao retrato da morte. Na verdade, não se trata de um homem morto mas da pintura de um homem morto. O pintor encenou a morte de um homem contra o chão lunar. Na tabela do quadro pode ler-se *Le Torero Mort*¹⁷, de Édouard Manet (1832-1883). Manet já havia pintado um quadro desta natureza n' *O fuzilamento do Imperador Maximilien X*. À flor da pele, aquilo que está representado é a dor em estado contemporâneo. Na parte superior do quadro, atrás do muro cinzento azulado, empoleira-se a assistência que testemunha o acontecimento. Aquilo que está pintado é o estrondo da dor, o disparo das espingardas.

17 Manet, E. (1864). *The Dead Toreador* [Pintura]. 75.9 x 153.3 cm. The Wallace Collection, Washington, WA. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1179.html>

A visibilidade ocupa-se do tema do quadro segundo uma “inelutável modalidade do visível” (Joyce, 1922, p.43)¹⁸. Este trabalho do visível é nada mais que um sintoma. É um traço vindo do fenómeno subjectivo revelado na narrativa. Um assunto sumamente literário. Mas também pictórico se engolido pela obsessão plástica da tinta. A visibilidade é a qualidade não só do que é visível mas de uma certa invisibilidade, daquilo que interessa e implica o nosso olhar que, segundo Didi-Huberman (2011), se traduz no “inelutável e paradoxal, paradoxal porque inelutável”¹⁹ (p. 9). A narrativa do quadro fornece o pensamento contra o qual é impossível lutar, contra aquilo que é inelutável. Na verdade, o quadro apresenta-se como objecto que contém uma realidade da qual não se pode fugir. O que lá está é aquilo que o quadro é. Contudo, o visível pode esconder-se do olhar, como nos diz o próprio Joyce em *Ulysses* (1922):

Inelutável modalidade do visível: ao menos isso, se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas que aqui estou para ler, ovamarinha e algamarinha, maré que sobe, essa bota ferrugínea. Verde-ranho, azulprata, ferrugem: signos coloridos. Limite do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele tinha conhecimento deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com a cachola neles, decerto. Com calma. Calvo ele era e milionário, *maestro di color Chessanno*. Limite de Diáfano em. Porquê em? Diáfano, adiáfano. Se consegues enfiar por ela os teus cinco dedos é uma cancela, se não uma porta. Fecha os olhos e vê. (p. 43)²⁰

Em Joyce (1882-1941) são sugeridos corpos, olhares sobre a cor do mar, “esses objectos primeiros de todo o conhecimento e de toda a visibilidade”, são as coisas tangíveis em que aprendemos a tocar e que resistem à presença da nossa existência. Entramos e saímos do quadro quando nos debatemos contra a imagem, como se nos encontrássemos perante os limites do diáfano. “A visão colide sempre com o inelutável volume dos corpos humanos”, escreve Didi-Huberman (2018, p. 10)²¹. Fechemos os olhos para ver melhor. Ensinemo-nos a ver-pensar, ensaiando em última instância uma experiência táctil. É toda uma fenomenologia da percepção como refere Merleau-Ponty (1960):

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser táctil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também do tangível e o visível que está nele incrustado [...]

18 Joyce, J. (2013). *Ulysses* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Relógio D'Água, Editores.

19 Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha* (1.ª Ed.). Porto, Portugal: Dafne Editora.

20 Joyce, J. (2013). *Ulysses* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Relógio D'Água, Editores.

21 Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha* (1.ª Ed.). Porto, Portugal: Dafne Editora.

Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois mapas são completos e, no entanto, não se confundem. (p.131)²²

Fechamos os olhos para ver melhor, para mais completamente entrarmos no vazio que nos preenche. Assim se encontrara Stephen Dedalus, personagem de Joyce, em *Ulisses*, como se esgotasse Aristoteles (384-322 a.C) e Dante (1265-1321) na visibilidade das voltas do inferno diáfano. Dedalus acabara de ver a mãe moribunda, a genuflexão e o cheiro da morte, o corpo de água vidrado. Os olhos da mãe fecham-se definitivamente, já não vêm outra coisa senão a morte. Dedalus vê a morte no olhar da mãe sem vida. Tudo o que importa é mediado pela presença da morte, tal como no toureiro de Manet, em que aquilo que há para ser visto, por mais exposto ou mais neutro que seja, acaba por se tornar inelutável enquanto o sentimento de perda lhe for subjacente, quer através de uma associação de ideias ou de um jogo de linguagem. No quadro, o espectro da morte reafirma a presença humana. O vazio lunar recebe um corpo que só pode ser visto perante a morte, como acontecimento frio, lunar, ensanguentado, à espera da podridão.

A *Joyciana*, como mais à frente veremos em capítulo próprio, é a inelutável modalidade do visível que ora se estende à literatura, ora dela parte, ora é corpo pasmado, ora é matéria da pintura. Todas, mas todas as pinturas da série, concorrem para uma narrativa de espectros de que o olhar se alimenta. Da sensação de se sentir olhado ninguém se safava.

Esta questão é, contudo, um sintoma. Perante aquilo que o pintor torna visível é preciso abrir os olhos para experienciar aquilo que se não vê: o objecto do desejo e a forma do desejo tornada objecto, em que uma coisa é a imagem e a outra é o vestígio que conduz o traço à forma, à aparência, à nuvem que parece ser, ao fumo que se transforma em coisa táctil. Esta espécie de semelhança condenada a perder-se é o lugar da visibilidade que caracteriza a pintura.

Não me interessa nem pelo olhar particular do pintor, nem particularmente pelo seu gesto técnico. As questões técnicas inerentes à produção e à composição da pintura e à sua materialidade, por agora não importam. Interesse-me pelo que faz funcionar a pintura, quando a pintura é o lugar-miragem do mundo. Volto ao atelier de Giacometti para me deter numa certeza: o que Giacometti capta é a aparência das coisas. Os objectos deformados pela *mimésis* são uma questão particularmente interessante nos pintores modernos. Se as mãos de

22 Merleau-Ponty, M. (2009). *O Visível e o Invisível* (1.ª Ed.). S. Paulo, Brasil: Perspectiva.

Giacometti operam sobre a matéria transformando o imaterial em corpo de estátua, o caso de Manet é o meridiano da luz. Em Manet, a luz chega do lado de fora do quadro como se o sujeito e o objecto se encontrassem definitivamente frente a frente. É o sujeito que ilumina o objecto e é o objecto que leva o sujeito a iluminá-lo. Esta característica, que rompeu definitivamente com a tradição da pintura ocidental, arrasta neste fluir a morte da perspectiva natural, a vista de um olho-só.

O filme *Tim's Vermeer*²³, de Teller (n. 1948), documenta a contumácia de Tim Jenison em torno de um Vermeer (1632-1675). Tim é um inventor que decide realizar uma cópia d'*A lição de música*²⁴ (Fig. 5), de Johannes Vermeer. É importante salientar que a cópia é uma prática comum entre os pintores, sobretudo nas instituições de ensino artístico de pendor mais académico. No entanto, pintar um Vermeer é diferente de pintar à maneira de Vermeer, e Tim pretende reproduzir a verdade técnica de Vermeer. A cópia de Tim parece turvar não a singularidade do pintor de Delft, mas a verdade que emana do seu trabalho. A possibilidade de reprodução da ilusão que é característica de Vermeer resulta, neste caso, como um sucedâneo distante do texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*²⁵. Tim substituiu no quadro original, e que é essencial para que exista obra de arte, a evidência de conteúdo pela demonstração técnica. Contudo, a técnica do fingidor assume uma gramática não muito diferente da pintura do holandês que, ao seu tempo, procurou na linguagem da pintura algo



Fig. 5 - Vermeer, J., *A lição de música*, 1662/65. [Pintura], 74,1 x 64,6 cm. Royal Collection Trust.

23 Teller, R. J. (Realizador). (2013). *Tim's Vermeer*. [Filme]. Sony Pictures Classics.

24 Vermeer, J. (1662-65). *Lady at the Virginals with a Gentleman* [Pintura]. 74,1 x 64,6 cm. Royal Collection Trust © HM Queen Elizabeth II 2012. <https://www.rct.uk/collection/405346/lady-at-the-virginals-with-a-gentleman>. No seu título mais comum, *A lição de música*, título fornecido pelo actual proprietário da obra, entrou para a Royal Collection em 1762 como uma obra atribuída a Frans van Mieris, o Velho, devido a uma incorrecta leitura da assinatura. Na verdade, o nome de Vermeer só foi correctamente identificado em 1866 por Théophile Thoré. Durante o final do século XVII, a pintura foi pertença de colecionadores de Delft, a cidade natal de Vermeer, acabando por ser vendida a 16 de Maio de 1696 por Jacob Dissous, que possuía cerca de 21 pinturas de Vermeer. A obra foi posteriormente adquirida em 1718 pelo artista veneziano Giovanni Antonio Pellegrini. Mais tarde, a coleção de Pellegrini foi comprada pelo Cônsul Joseph Smith que, por sua vez, vendeu sua colecção ao Rei Jorge III de Inglaterra. Actualmente, encontra-se em depósito na Royal Collection Trust, no Palácio de Buckingham, em Londres, Inglaterra.

25 Benjamin, W. (1992). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (1.ª Ed.), (pp. 71–90). Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.

mais que a aparência formal dos corpos definidos pela luz. Tim procura outra verdade, elege um momento puramente técnico como questão central para a sua *A lição de música* (fig. 5). Ainda que os artistas sejam obrigados a ajustar-se constantemente à eternidade de acordo com as expectativas do presente, os limites de Tim “coincidem com os fixados no campo da representação, do simulacro, instaurado pelos meios de comunicação de massas”, (Jiménez, 1997, p.13)²⁶. Diria que a acção de Tim pertence por inteiro ao espectáculo e à encenação diária, que é parte da comédia humana mediática. Ainda assim, cabe à arte e à filosofia, combinar todas estas verdades num único sistema. Se, por um lado, Tim parte da verdade científica e da razão que lhe permite dominar a tecnologia, por outro, falta-lhe o “falar” fluente sobre a realidade da arte que o aproxime de um estádio que implica mais que a mediocridade material facilmente alcançável. Ao tentar exprimir a verdade do quadro original aproxima-se, provavelmente, da verdade técnica do quadro de Vermeer, mas, também, de um outro aspecto: o da relação entre a arte e aquilo que se assemelha à arte. A arte, e a pintura, não são a mera manipulação dos materiais em função da reduplicação da realidade. Tim acabará por reduzir *A lição de música* a um processo de clonagem fundado numa espécie de evidência científica. A ciência pode revestir-se de aspectos comuns à arte, mas o sentido de absoluto que existe na pintura de Vermeer não pode ser captado, por ser único, por ter um tempo singular. Contudo, Tim, concretiza um momento performativo que o aproxima da essência da arte contemporânea: o logro do olhar alimentado pela velocidade do presente que conduz à aparência superficial das coisas na sua máxima profundidade. O grande interior holandês com o holandês lá dentro é uma verdade a dois tempos. A primeira, televisiva e de cariz popular; a outra, representativa do tempo histórico do quadro e da prerrogativa que o sentido da pintura implica. Visto a partir do interior do atelier de um pintor, o tempo é uma experiência do mundo, uma filosofia. O tempo existe para que os pintores o aprisionem. O quadro do inventor norte-americano não tem o tempo de Vermeer, é uma curiosa reprodução técnica, uma imitação técnica.

Entre Vermeer e Manet pode assinalar-se uma impressionante conectividade. Aquilo que os une, e à sua obra, não é apenas a luz, são, também, as personagens reveladas pela luz. Sobre este aspecto Rothko (2004, p. 82) elucida-nos quando refere nas suas memórias que “um quadro é uma afirmação das ideias de real do artista, feita nos termos do seu discurso

26 Jiménez, J. (1997). *A vida como acaso* (1.ª Ed.) São João da Talha, Portugal: Vega.

plástico”²⁷. A vasta produção de pintura configura uma longa história. Os casos até aqui apresentados são genéricos e encerram conceitos sobre a experiência estética em pintura. A pintura de Manet diz Manet em frente aos quadros de Manet. A de Vermeer, pelas mesmas razões, Vermeer na presença de um Vermeer. Rothko (1903-1970), sabe-se, preferia o silêncio. Sumariamente, no que respeita ao pictórico, trata-se do “entre-os-seres” no mundo (Dias, 2012, pp.16-17)²⁸. Nesse sentido, mais que a justificação de um estilo, de uma linguagem, de um idioma, enfim, da sua subjectividade, é, especificamente, a pintura dos pintores enquanto forma e representação do mundo.

A visão em pintura representa aquilo que podemos considerar como parte do universo da arte. Os quadros encerram quadros e, por conseguinte, será válido perguntar se poderemos estabelecer uma relação entre uma pintura e toda a pintura? Reconhecer uma pintura é reconhecer o género artístico enquanto arte. Contudo, a pintura é um corpo autónomo que, no contexto da modernidade, se encaminhou para a anulação daquilo que lhe era próprio e original. “A visão moderna do conhecimento é inseparável de uma determinada configuração histórica das relações sociais de produção e de um universo de valores específico.” (Jiménez, 1997, p. 81)²⁹. Sentido este que creio emergir da morte hegeliana da arte. Sem pretender condenar a *mimésis*, já condenada por outros, e noutros momentos, direi que a arte é sempre uma forma de passado encerrada num contexto que lhe é próprio, distante do ideal de absoluto. O fio de Duchamp (1887-1968) atirado ao acaso para o chão representa uma recta com cerca de um metro de comprimento. O relativismo da corda de Duchamp é tão mutável como a alegoria do contemporâneo presente na obra de Kerry James Marshall (n. 1955)³⁰: como um postal idílico ilustrado, Marshall retrata de forma irónica a vida da comunidade afro-americana segundo um código de felicidade e de bem-estar social dos brancos. A velocidade do presente corre contra este aparente absoluto. Não há passado na

27 Rothko, M. (2007). *A realidade do artista* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Edições Cotovia.

28 Dias, S. (2012). *A lógica do acontecimento - Introdução à filosofia de Deleuze*. (1.ª Ed.) Lisboa, Portugal: Documenta, pp. 16-17. “(...) com efeito, para Deleuze, a filosofia não é teoria, ela não teoriza, elabora conceitos para os problemas que se propõe, caracteriza-se por uma actividade inventiva de conceitos.” E continua, na mesma página, sobre a versão empírica em Deleuze que “(...) nunca foi simplesmente a doutrina de acordo com a qual o conhecimento deriva todo da experiência, o inteligível e o sensível. A marca de água do empirista, em Hume como por exemplo em Whitehead, antes será a restituição do pensamento à sua faculdade superior endémica de livre criação através da libertação do conceito da sua vinculação à substância e ao atributo. O empirismo será a afirmação, contra o ser, dos acontecimentos, de um mundo não de seres mas “entre” os seres, das relações, e a afirmação da sua exterioridade aos próprios seres, da sua irredutibilidade à ontologia.”

29 Jiménez, J. (1997). *A vida como acaso* (1.ª Ed.), São João da Talha, Portugal: Vega.

30 Kerry James Marshall é um pintor afro-americano nascido em 1955, em Birmingham, Alabama, nos Estados Unidos da América do Norte. Marshall é um pintor figurativo que retrata a comunidade negra americana de acordo com uma linguagem fantasiosa peculiar.

velocidade extrema em que já nada acontece, nem pode acontecer. A vida a grande velocidade torna-se num silvo. A pintura inclui o silvo quando aprisiona a realidade do artista e sempre que assume a aparência e a espessura de um apito contínuo. A pintura de Marshall faz fluir a essência da realidade.

Ver Poussin (1594-1665) é dar a ver o passado no promontório onde se situa toda a pintura informada. Poussin foi o super-homem da razão pictórica que voou em círculos sobre o classicismo mutilado, é passado museológico e eco infinito. Mas é também uma experiência estética literária e, neste domínio, a verdade racional apresentada num duplo sentido: a pintura segundo as leis exteriores à sua linguagem em que o resultado de uma nova verdade, para além da natureza, traduz a norma literária expressa por imagens pintadas; é igualmente a ideia-objecto coisificada naquilo em que a pintura se materializa diante de nós; é a natureza de uma razão conceptual renovada, modificada e apresentada segundo a beleza circunstancial das ideias.

A respeito do trabalho dos pintores, Poussin, parece querer dizer que tudo o que não serve à organização pré-estabelecida pela razão deve ser eliminado, esquecido. Em Roma, Poussin simplificou, evitou a complexidade, tornou objectiva a subjectividade, racionalizou. A razão de Poussin é mais irreal que a fotografia do Monte Sainte-Victoire de Cézanne, ou que a luz d' *O tocador de Pífaro* de Manet. Poderá a natureza tratada deste modo ser poesia porquanto exige transformar-se em verdade universal? A razão é, no caso de Poussin, modelada pelo desejo de possuir a verdade. Tal como em Felix Vallotton (1865-1925), cuja visita é obrigatória neste tempo de especialização do saber, como que necessitados de justificar a nossa integridade estética como valor único a considerar diante da arte. Na pintura, os temas do mundo caminham lado a lado com o mundo, mas também em direcção a si mesmos. Fazem-no, acima de tudo, a ciência, assim como a arte, segundo o discurso da filosofia. Absorvem-se os nutrientes do passado e filtram-se na acção dos pensadores de todos os tempos como alimentos do presente, segundo as palavras de Rothko (2004):

A função da arte é, assim, fazer uma generalização dentro dos limites da sua categoria. Toda a generalização reflete o entendimento das limitações dessa categoria (categorias que Aristóteles ordena consoante a sua abrangência). E ainda que os limites destas categorias sejam constantemente ampliados, isso não altera a necessidade que o artista sente de determinar, em cada ponto, quais os limites definitivos dentro dos quais ele (o seu trabalho) tem de funcionar. (p. 85)³¹

31 Rothko, M. (2007). *A realidade do artista*. (1.ª Ed.) Lisboa: Edições Cotovia.

Aquilo que sobreviveu à pintura é um estilo comum a toda a arte actual. A arte contemporânea, quando assume um programa que se reporta ao presente, é um estilo decorrente da dialéctica materialista. Consequentemente, a pintura contemporânea tornou-se uma parte da arte do seu tempo, cujos limites se diluem na acidez do próprio tempo. Mas não tratarei aqui da forma que implica o sentido contemporâneo da arte que é um cenário de cartão, que se pode erguer em qualquer lado para que não falte um fundo ao exemplo. Uma imagem sem fundo é uma ambiguidade dolorosa, como o demonstram algumas pinturas de Manet, os maneirismos e o classicismo barroco. Mas esta é uma outra questão, ou parte de outra questão. A percepção do mundo autonomiza-se na pintura. O pictórico é o lugar da visibilidade, mas é, também, a reprodução da visibilidade da própria pintura. O pictórico é, potencialmente, o estado do devir-objecto ou do devir-corpo na pintura.

Todavia, em arte, o trabalho do criador é sintetizar tudo o que é subjectivamente infinito, ou infinitamente subjectivo. Perdida a unidade ancestral, a finalidade é trazer à luz as qualidades atomizadas do momento. Pode dizer-se que a percepção do mundo se combina na pintura de Felix Vallotton aureolada pelos temas do quotidiano. O tempo congelado é uma característica da sua prática. Torna-se evidente a referência aos maneiristas italianos do século XVI³² que se manifesta num certo horror ao vazio, na linha que serpenteia os limites das figuras, na utilização de cores que, desarmoniosas, anunciam uma nova etapa da representação: a da auto-suficiência da pintura já anunciada em Manet e, provavelmente em Caravaggio (1571-1610) e Velazquez (1569-1660). Vallotton reitera a necessidade da presença do espectador, é certo, mas valoriza uma pintura que se aproxima da linguagem cinematográfica. A luz chega-nos de fora do quadro e traz consigo o momento do dia como se, segundo a “maneira” italiana, de um culto a uma verdade superior à realidade, se tratasse. Contudo, há um sinal, ou melhor, um outro sortilégio que se faz anunciar (devido ao provável uso de uma câmara fotográfica) que, na representação das personagens frias e distantes, constitui uma forma irónica de divisar a realidade. Toda a pintura de Vallotton é um artifício

32 Cogeval, G., (2013). L'helvète underground. In *Félix Vallotton: Le feu sous la glace*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais. Segundo o artigo *O tempo congelado* de Cogeval, que comissariou a exposição de 2013 em conjunto com a Fundação Felix Vallotton, que refere que o olhar de Vallotton não faz concessões à realidade atribuindo-lhe características aureoladas pela tradição da pintura, por um lado, mas de grande ferocidade maneirista que implicaria uma (re)visão da realidade. São citados nesse texto Becafumi, Parmiginino e Bronzino para justificar o horror ao vazio e a questão técnica do “cangiatti”, características da mutabilidade, variabilidade e instabilidade compositiva da pintura italiana de quinhentos. Por outro lado, Vallotton reitera a presença do espectador nesta relação em que a pintura é valorizada pelo que é: o lugar do acontecimento é visual.

sobre a realidade, uma construção perceptiva. A pintura é o exemplo acabado da aparência do mundo tal como o percebemos.

A luz de Vallotton é a essência do cinema. Os interiores iluminados são espaços herméticos, como é o caso de *Interieur avec femme en rouge de dos*³³ (fig. 6), de 1903. As personagens estão confinadas a um mundo interior não muito diferente da realidade de Manet e Vermeer, mas, no caso do pintor suíço, por necessidade dramática. Este dramatismo está carregado de uma densidade psicológica comum ao teatro e ao cinema.

A obra de Vallotton é crucial para que se entenda que o fenómeno perceptivo da pintura se reporta à própria pintura. Neste preciso momento em que a ideia de interior ganha evidência, não a posso abandonar sem que frise este aspecto uma outra vez. O conceito está expresso no quadro *Interieur avec femme en Rouge de dos* (fig. 6). Nele, já não estamos fora da cena, mas partilhamos plenamente a acção, habitando psicologicamente o espaço, contracenando com as personagens. Plano após plano, quarto após quarto, a casa abre-se à vida quotidiana de uma



Fig. 6 - Vallotton, F., *Interieur avec femme en Rouge de dos*, 1903. [Pintura], 93 x 71 cm.

mulher vestida de vermelho e ao nosso olhar. Trata-se de um plano de cinema; de um cinema que se reporta à intimidade de *Le journal de une femme de chambre*³⁴, de Luís Buñuel (1900-1983), a partir do original de Octave Mirbeau (1848-1917), amigo de Vallotton e, provavelmente, o seu melhor crítico. O recital picaresco de Mirbeau é a França virada do avesso em pleno caso Dreyfus (1859-1935). Buñuel retoma a narrativa, remonta planos de cinema a partir do decadente espírito da burguesia. Enquanto a França é retratada em tom crítico, o cinema faz o seu caminho e deixa a pintura no sítio onde a encontrou, no limiar de uma substância que abraça e constitui o mundo.

33 Vallotton, F. (1903). *Interieur avec femme en Rouge de dos* [Pintura]. 93 x 71 cm. In *Félix Vallotton - Le feu sous la glace* (Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais ed., p. 119)

34 Buñuel, L. (Realizador). (1964). *Le journal d'une femme de chambre*. [Filme]. Ciné-Alliance.

Procurei demonstrar a existência de uma realidade a que chamei mundo perceptivo, do qual a pintura faz parte. Frente-a-frente, dois quadros reforçam esta ideia. De um lado, um Vallotton, *La lecture abandonnée*³⁵ (fig. 7) e, do outro, Vermeer segundo *A rapariga do chapéu vermelho*³⁶ (fig.8). A luz que separa as duas pinturas dificilmente as distancia no tempo. Quando digo luz, refiro-me às propriedades que lhe estão associadas. A matéria é a mesma, o resultado perceptivo dos dois quadros é semelhante. Contudo, se Vermeer antecede o aparecimento da fotografia, Vallotton, apesar de guardar para si essa mesma singularidade, apresenta-se como a realidade da própria pintura. Se o primeiro se adiantou, o segundo “acompanhou-o” e transformou a qualidade fotográfica do pintor holandês num acidente provocado pela explosão do modernismo. O corpo da mulher que momentaneamente abandonou a leitura para nos olhar é a matéria de que são feitas todas as personagens da pintura em que o corpo é a propriedade natural da representação e o objecto da percepção: a luz e a solidão, o interior e o exterior, ou, simplesmente, a tradução do relativismo pictórico na linguagem do possível. Na verdade, todos estes quadros são a visão de uma essência que é comum ao sentimento contemporâneo: eu sou o outro³⁷.

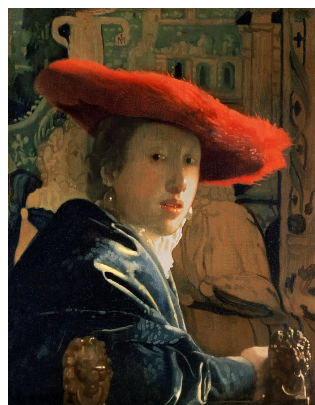
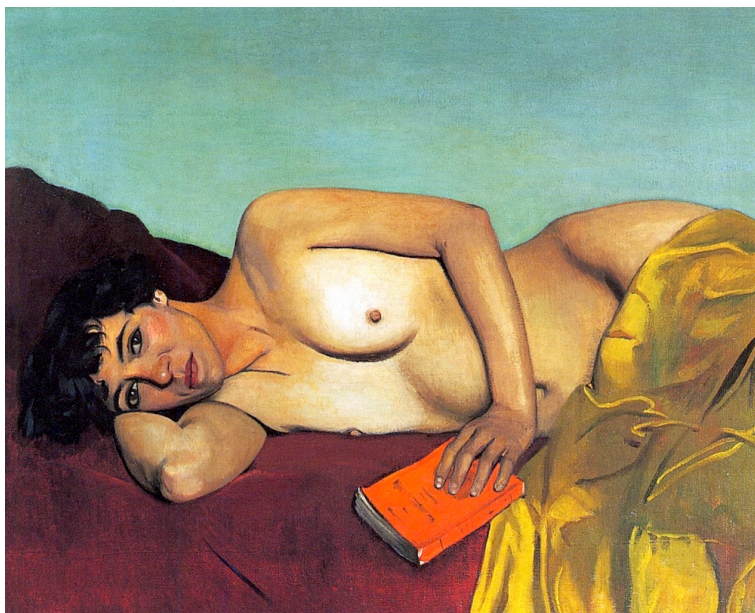


Fig. 7 -
Vallotton, F., *La lecture abandonnée*, 1924.
[Pintura],
81 x 100 cm.

Fig. 8 -
Vermeer, J., *Girl with the red hat*,
1665/66.[Pintura],
23 x 18 cm.

35 Vallotton, F. (1924). *La lecture abandonnée*, [Pintura]. 81 x 100 cm. <https://Arthur.io/Art/Felix-Edouard-Vallotton/La-Lecture-Abandonnee?Ctr=1>. <https://arthur.io/art/felix-edouard-vallotton/la-lecture-abandonnee?ctr=1>

36 Vermeer, J. (1665-1666). *Girl with the Red Hat*, [Pintura]. 23 x 18 cm. <https://www.nga.gov/Collection/Art-Object-Page.60.html>. Retrieved December 20, 2020, from <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.60.html>

37 Alusão à fórmula de Gérard de Nerval (1808-1855), não menos inquietante que o sentido de *Je est une autre* de Rimbaud (1854-1891), sem dúvida perigosa para o autor cuja identidade vacila na corda bamba do génio poético que o levará à loucura e que está na origem do poema *El Desdichado* (1853). Uma carta fúnebre é ao mesmo tempo um paradoxo de si mesmo.

A identificação do fenómeno pictórico na sua relação relativista e subjectiva com o mundo ultrapassa em muito aquilo que habitualmente tomamos por certo. A arte e a sua originalidade raramente se encontram num ponto decisivo para o reconhecimento da obra e do seu autor. A apreciação da obra depende de um público, de um contexto específico a que o fazer e a condição do artista, por vezes, pouco contam.



Fig. 9 -
Borremans, M., *The
German I*. 2002.
[Pintura], 50 x 42
cm.

Escrever sobre a pintura é, antes de mais, um acto de linguagem. É um discurso que remete para uma conjectura sobre aquilo que é, ou poderá vir a ser, a pintura. Considerar provável uma hipótese desta natureza é quase sempre um risco. É ousar dizer que a pintura pode existir antes do quadro acontecer. É arriscar afirmar aquilo que uma coisa é considerando uma etapa anterior que dificilmente se divisou plenamente. Este caminho das palavras não pode deixar de ser uma reflexão sobre o que é próprio da arte: a desnaturalização do natural por imitação conectiva. Um coisa qualquer é um risco, é uma árvore, é um cão, uma mulher ou um homem a correr. É a inquietação de Artaud a inquietar-nos uma outra vez.

Regresso a Manet, percorrendo, grosso modo, as fases da história da estética no quadro *Le Torero Mort*, (fig. 4), onde poderão ser perceptíveis as questões aristotélicas do

natural conectivo, o criticismo Kantiano no apelo à razão e a estética crítica característica do modernismo que anunciava, então, o século XX. Mas aquilo que me interessa no enunciado reflexivo não é o juízo mediador entre o entendimento do mundo e o imaginário, mas sim o mundo para lá da organicidade que somos levados a concluir existir. A experiência visual manifesta-se como um elemento do mundo fora do mundo, substancia-se nas imagens dos pintores. A finalidade de uma “pintura-juízo-do-olhar-sobre-o-mundo” antevê-se em *La vérité en peinture*³⁸. Derrida oferece-nos parte do problema. E não apenas sobre o que afirmou Cézanne acerca da pintura, mas, também, relativamente ao problema da verdade que resulta da tradução de um idioma, neste caso do idioma da pintura. Aquilo que pode ser dito e entendido é o objecto concreto do que à partida se encontra definido: a própria pintura que representa tão simplesmente a verdade da verdade, aquilo que Cézanne prometeu dizer, só, e unicamente, a verdade na pintura.

Que coisa implica, neste caso, a subjectividade? E logo na pintura? A subjectividade pode apresentar-se como um problema de ilusão, no exacto momento em que se coloca ao mesmo nível a experiência prévia verificada na divisão do mundo entre o sujeito e o objecto³⁹. Imaginemos o contrário da pintura. Não digo a sua negação, mas o seu contrário. A pintura é um idioma sem negação, sem contrário, nem por contraste nem por diferença binária. Não tem oposto. É um todo em si mesma, una, identificável. Apresenta-se enquadrada pelo limite do quadro. É um objecto de relação com o mundo sensitivo, reporta-se aos factos exteriores e à linguagem que lhe são próprios. Como uma máscara que encobre a outra, é um idioma que opera sobre uma locução, contaminando-se continua e mutuamente.

Nas cartas de Cézanne a Émile Bernard (1868-1941), ou no idioma da pintura apresentado por Derrida, em *La vérité en peinture*, passando pela posição do olhar relativamente ao que conhecemos e nos dá conta Thomas Baldwin (1948) na introdução de *O mundo da percepção*:

Embora seja fácil de ver como isto se aplica à pintura abstracta, torna-se menos claro quando se trata da pintura de representação, como é o caso do retrato; pois um retrato tem claramente a intenção de ser o retrato de alguém (de Cézanne, por exemplo). No entanto, o retrato não é, como diz Merleau-ponty, simplesmente destinado a evocar a pessoa retratada; isso seria melhor alcançado

38 Derrida, J. (1993). *La Vérité en peinture* (1.ª Ed.). Paris, França. Flammarion.

39 Mas é isto que a *Joyciana* é, um problema em pintura em que o objecto é imanente ao sujeito. A série radicaliza um momento da experiência humana que é radicalmente uma encenação, um simulacro, enganador. Trata-se de uma estranheza do pensamento que mantém uma estranha relação com a arte: a exigência da novidade na representação em pintura.

pela biografia do retratado. Em vez disso, o retrato deve ser um espetáculo que se baste a si mesmo, algo que, ao vê-lo, nos permite ver a pessoa retratada em pintura. O seu significado deve ser deduzido a partir de dentro da própria pintura, e não pode depender de uma relação com algo extrínseco à pintura, mesmo a pessoa retratada. (p.25)⁴⁰

Importa, assim, descodificar este objecto tal como nos chega a partir do mundo, e do mundo da pintura tal como ela é. Mas onde reside, de facto, esta verdade? E de que verdade se fala? Da que nos dá conta de que quadro algum mostra tudo quanto diz oferecer, ou da totalidade da verdade que é perceptível no próprio quadro? Que dizem *Le Torero Mort*, de Manet, ou *The German*, de Michael Borremans (n. 1963) (fig. 9), ou qualquer outra verosímil pintura de Vermeer? A verdade do quadro não corresponde à realidade, ainda que a realidade, a das personagens, a dos contextos pictóricos, do figurativo ou do abstracto, sejam perfeitamente reconhecidas e actuem directamente sobre a percepção. Creio que, em qualquer dos casos, se trata de uma realidade postiça. Aquilo que se vê pintado sobre o plano pictórico é supletivo, é um acrescento ao mundo. Tal como o estético é um suplemento da arte, motivo pelo qual a arte é um facto estético em si mesmo, distante do natural, mas reconhecível como verdade, como factualmente verdadeiro enquanto pintura, uma vez que reside naquilo que se pode identificar e que faz funcionar o quadro: a conectividade entre vários mundos que julgamos reconhecer.

Somos levados a ver não só de acordo com os nossos propósitos, mas também segundo o nosso conhecimento. Este ver que é um olhar da arte e uma forma de olhar sobre o modo como a arte perdeu a sua autoridade na era da reprodução técnica. Importa esclarecer que esta perda de evidência de autoridade resulta do distanciamento original das obras relativamente ao presente. Alguma da pintura produzida foi feita com a intenção de ilustrar as cenas da vida divina enaltecendo o interior dos espaço de culto religioso, ou prestando serviço ao poder, como nos diz Berger (1972):

As imagens foram inicialmente feitas para trazer à presença o aspecto visual de algo que estava ausente. Progressivamente, foi-se tornando evidente que a imagem podia sobreviver àquilo que representava, passando a mostrar, então, que aspecto algo ou alguém tivera em algum momento – e, desde logo, implicitamente, como essa coisa ou sujeito fora visto nesse tempo pelas pessoas. Mais tarde, a visão específica do criador da imagem foi também reconhecida como parte do registo. (p. 20)⁴¹

40 Traduzido da introdução assinada por Thomas Baldwin in Merleau-Ponty, M. (2004). *The world of perception* (1.ª Ed.). Oxford, UK: Routledge.

41 Berger, J. (2018). *Modos de Ver* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Antígona.

A pintura tem no seu idioma o que lhe permite aceder a uma verdade. Uma verdade construída sobre a impossibilidade da tradução, mas, ainda assim, compreensível. Ela é, para além do seu medium, uma linguagem em si. A pintura é aquilo que é quando é pintura: o quadro é sumamente a via da imagem no corpo da tinta. O *S. Francisco* de Buoninsegna (?-1319)⁴² não difere na essência da pintura figurativa de Barkley L. Hendricks (1945-2017)⁴³. Ambos falam o mesmo idioma e, mesmo que à distância de sete séculos, são um corpo inorganizado sob a alvorada da percepção. Se um apresenta um homem franzino exibindo as mãos estigmatizadas e pés nus contra um fundo dourado, o outro retrata o orgulho “fashion” da nação afro-americana. Em ambos os casos, o pictórico assume um momento do mundo, um lugar-miragem através de uma linguagem impressiva que faz o acontecimento visual.

42 Duccio di Buoninsegna (c.1235 - c.1319). Notável pintor de Siena, Itália, responsável por introduzir no tratamento das figuras pintadas um estilo novo baseada na integração dos estilos anteriores. Foi fundador da chamada escola de Siena e teve como discípulos Simone Martini (c. 1280/85 - 1344) e os irmãos Lorenzetti que fizeram da flexibilidade plástica de Duccio o primado da sua obra.

43 Barkley L. Hendricks (1945 - 2017) foi um pintor americano contemporâneo cuja temática incidiu no retrato de personagens da comunidade negra norte-americana.

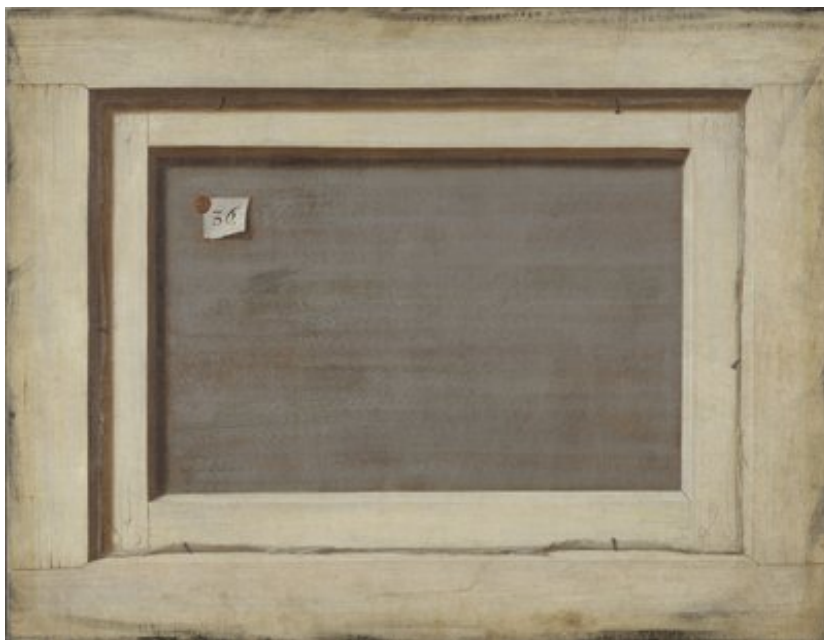


Fig. 10. Gysbrechts, *Trompe l'oeil. The reverse of a framed painting*, 1668/ 72. [Pintura], 66.4 x 87 cm.

1.3. Dentro e fora do quadro: o jogo da pintura é o objecto da representação.

Creio ter (re)visitado a pintura ante o efeito perceptivo da representação e não apenas diante daquilo que faz “acontecer” a pintura. Ou seja, de modo a evitar o conflito da razão perante a premeditação do desconhecido, tratei o acontecimento na pintura como elemento decorrente de uma sua característica. O que é a pintura não é apenas a súmula das suas propriedades físicas, mas, também, a sua definição em função do contexto artístico e social que seguramente lhe estão associados. E se a proposição não faz justiça à estrutura do objecto é porque se nos apresenta como um limite definido, conferindo-lhe uma fronteira e uma moldura.

Como que tentado a desembaraçar-me de justificações que se apresentam exclusivamente no domínio do objecto pictórico, procurei entender a verdade como ela se perspectiva a partir dos autores em referência. Mas admito não ter cingido o elemento de ligação entre a arte e o tempo, a representação e a imitação, a matéria e o espírito, o desvelamento e a ocultação. Considerando que as obras de arte e os artistas têm a mesma

origem e que a particularização do fenómeno não facilita a sua definição, o sentido da pintura é inseparável do seu significado. Porém, a cultura não se sujeita à factualidade evolutiva que parece ser característica da ciência, é antes um mundo descontínuo, sujeito a mutações, fracturas, abatimentos, erupções. A progressividade científica não parece poder aplicar-se à arte. De resto, a ideia do fim do modernismo como início de um novo tempo, presumo-a como um processo mais estratégico que estético (Selz, 1995, p. 168)⁴⁴, em que, de acordo com Merleau-Ponty (1966, p. 12), “a mais elevada razão coabita com o irracional.”⁴⁵

A problemática colocada pelos géneros artísticos modernos como a natureza morta, a paisagem ou a cena de interior, como refere Stoichita (2019, p. 85), “estão longe de terem sido esclarecidas de modo definitivo pela história da arte.”⁴⁶ Para compreender o sentido do conceito em causa, tentarei uma reflexão a montante daquilo que se considera o puramente visual e que pertence à organização cronológica dos estilos: a tensão que a imagem pictórica isoladamente implica, lato senso, através de uma escrita semelhante ao acto de pintar que se pode definir na acumulação, na eliminação, na identificação e no regresso a um ponto de partida. O resultado da expulsão, como energia criativa libertadora, constitui-se, talvez, como aspecto de suma importância, mesmo quando se trata de uma narrativa de natureza visual. A execução da pintura, a sua oficina e os processos envolvidos operam sobre a matéria e as ideias como um verdadeiro fluxo orgânico cuja finalidade se justifica na obra de arte.

A pintura de género alude à imagem e não à glória do objecto representado. Razão pela qual os géneros pictóricos adquiriram o nome dos temas sobre os quais recaiu a atenção dos pintores. Vasari (cit. Stoichita, 2019) dá notícia deste conceito fazendo a ponte com a antiguidade numa espécie de interpretação da ideia de “ropografia” apresentada por Plínio, o Velho:

É o momento de referir os artistas que através dos seus pincéis se tornaram célebres dentro de um género menos elevado. Entre estes encontrava-se Pireco. Não sei se ele errou ao escolher os seus temas; o certo é que, cingindo-se a assuntos humildes, nem por isso deixou de alcançar, na sua própria humildade, a maior glória. Dele conhecem-se lojas de barbeiros e sapateiros, asnos, provisões de cozinhas e outras coisas semelhantes, que lhe valeram o epíteto de riparógrafo. Os

44 Stiles, K., & Selz, P. (1995). Jean Dubuffet: Anticultural Positions (1951). In *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (1.ª Ed.). Berkeley, CA: University of California Press.

45 Merleau-Ponty, M. (1996). *Sens et non-sens* (1.ª Ed.). Paris, França: Gallimard.

46 Stoichita, V. (2019). *A instauração do quadro* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: KKYM.

seus quadros proporcionaram um prazer infinito e têm-se vendido mais caros que muito grandes obras de muitos artistas. (p. 86)⁴⁷

Segundo Heidegger (1977, p. 9), “aquilo que a arte é deve poder apreender-se a partir da obra. Aquilo que a obra é, só o podemos experimentar a partir da essência da arte”⁴⁸. É uma frase de dimensão orográfica se a engastarmos na sequência de Plínio, o velho. Heidegger apresenta-nos um mapa de espessura táctil que parece entretecer-se nos mesmo caminhos que Platão já havia percorrido. Em termos filosóficos, ambos consideram seriamente o papel das imagens. Contudo, não nos legam uma estética propriamente dita. Em Heidegger, o tempo surge como grandeza e qualidade do “Ser”, para que, no conceito de determinação ontológica, se justifiquem as grandezas supra-históricas, como aquelas que aparecem representadas nas obras de arte. Mas será preciso observar o quadro em execução e a obra finalizada para nos aproximarmos daquilo que a pintura representa, ou do que nos diz sobre o que se lhe acrescenta e aquilo que se lhe opõe. Todavia, presumo que o filósofo alemão não tenha observado o mundo sentado num trono de meras palavras. A pintura como fenómeno da representação assemelha-se ao prefixo, ao suplemento implícito às coisas e que se situa ao mesmo tempo aquém e além desta fronteira. O pictórico, mas também os diferentes níveis de representação da própria pintura, misteriosamente, requer que o vejamos, nutre-se do nosso olhar quando o olhamos. E, note-se, não me parece que este conceito seja apenas uma descoberta do humanismo, nem tão pouco uma representação humanista de natureza narrativa, relacional. Acrescenta-se-lhe uma espécie de hiper-narrativa em consequência da impossibilidade relacional, ou como in consequência relacional da coisa para com o mundo. Determinar a pintura a partir deste facto e não de acordo com a catalogação da história de arte, torna-se crucial, pese embora complexo.

A catalogação ultrapassa o que é essencial na pintura e no objecto do estudo da representação. Talvez também possamos considerar a arte, e não apenas a ciência e os seus instrumentos de razão, como uma forma ideal de tomarmos consciência daquilo que o mundo é. E digo isto porque a ciência tomou, efectivamente, conta da razão. Reconheço aqui a irritação de Goethe ao opor-se à luz racional apresentada por Newton. Para Goethe, o que

47 Stoichita, V. (2019). *A instauração do quadro* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: KKYM. Uma alusão à noção de rhyparografia (pintura suja, representação de objectos visuais) que se transforma em rhopographia (minoris pictura). De qualquer forma, tudo indica que se trata de uma forma de pintura de objectos menores. De resto, o termo era commumente usado no tempo de Vasari para algo semelhante à natureza-morta “pittura de cose piccole”.

48 Heidegger, M. (2002). *Caminhos de floresta* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

estava em causa era a mecânica do sensível, para além da utopia romântica. Perante a vida, tal como na poesia, a narrativa e o quadro são aquilo que há a considerar. De acordo com Brusantin (1991) o quadro é a súpula das questões que devem permanecer imperturbáveis na sua essencialidade e a narrativa, a razão sensível que denuncia o acontecimento (p. 9)⁴⁹.

Não menos importante é a informação joeirada a partir das revistas de arte e demais publicações que confrontam a pintura com o mundo. Olhado de fora do museu, o sentido da pintura entende-se como se entendem os ruídos domésticos. A proximidade ao objecto de arte é, assim, caracterizada por uma história da arte que é, aparentemente, assunto do senso comum. Mas também neste caso, aquilo que em primeiro lugar se revela são a matéria e a forma que, de resto, correspondem por excelência a um esquema conceptual de toda a teoria da arte que alimenta a estética (Heidegger, 1977, p. 20)⁵⁰, assim como a generalidade dos assuntos da vida. A concatenação reside no olhar com que interrogamos as coisas. O nosso olhar reclama para a arte as coisas do mundo. A visão aparece disseminada por todo o lado, constituindo um movimento de reversibilidade ontogénico. Não nos esqueçamos que somos um corpo que vê e sobre o qual a arte parece revelar um duplo sentido: na sua materialidade e essência, um corpo que vê é o corpo que é visto. Procura-se na representação o que está em obra (Heidegger, 1977, p. 20)⁵¹. A sua consulta perspectiva opções que merecem ser percorridas com demora. É como um lento exercício de ginástica reflexiva, cujo amadurecimento da informação se revelará produtivo na identificação dos múltiplos sentidos da representação em arte, característica esta que venho observando e colecionando através de uma miopia muito própria. A particularidade fragmentada que é visível nas aporias constituintes dos conceitos não se encontra distante de uma certa qualidade de ser do nosso tempo, sem a qual o individual não se pode conjugar na universalidade. Com efeito, a arte apresta-se a não ser outra coisa que não seja aquilo que lhe diz sumariamente respeito.

O amplo sentido das palavras utilizadas neste contexto implicam a aceitação da norma e os seus desvios. A finalidade de retomar o pensamento inicial é importante para que se possam estender os limites da percepção para além do olhar, como se se tratasse de uma metacrítica observada através das janelas do escritório. Porque à arte diz apenas respeito o

⁴⁹ Brusantin, M. (1991). *History of Colors* (1.ª Ed.). Boston, MA: Shambhala.

⁵⁰ Heidegger, M. (2002). *Caminhos de floresta* (1.ª ed.) Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵¹ *Ibidem*, p. 58.

seu sentido, as imagens que nos chegam são parte de um percurso entrecortado por tudo aquilo que é o seu modo de ser e, particularmente, pelo que é e deve ser considerado arte.

O desaparecimento da arte preconizado por Hegel fora considerado sobre a hipótese de nos ajoelharmos perante as estátuas gregas “cuja alma animadora fugiu”⁵², o que significa que toda a arte está destinada à caducidade a partir do momento em que o objecto visual é sujeito de si próprio (Didi-Huberman, 2017)⁵³. Que a arte se reporta a si mesma não é novidade. Mas será necessário aceitar esta espécie de auto-consciência que se manifesta no jogo da representação e que se encontra distante da realidade e que, ganhando autonomia, se transforma noutra coisa e que é, paradoxalmente, representativa da sua própria natureza. Enquanto fenómeno artístico, a pintura contemporânea não surpreende por não ser um conceito fechado nos seus próprios axiomas. Neste contexto da contemporaneidade, a pintura é o objecto do olhar subjectivo. Está cativa da forma de desejo na expressão do contemporâneo. Esta realidade da pintura é uma característica à qual nenhum pintor consegue escapar. Consequentemente, é necessário reflectir sobre o aqui e o agora em que a arte se converteu quando, nesta espécie de razão fiel do olhar, se fundam, simultaneamente, o próximo e o longínquo, o interior e o exterior. Em que, aquilo que aparece vindo do lugar mais distante se constitui como a reconstituição da experiência necessária segundo a imagem da pintura. De acordo com a natureza da pintura e segundo aquilo em que recentemente se transformou, pode dizer-se que o pictórico é sujeito de si mesmo e radicalmente abstracto na sua índole. É neste particular que entronca uma dimensão fenomenológica do “estar-aí”, do “estar-no-lugar” de, substituindo aquilo que conhecemos, ou julgamos conhecer, pelo efeito do corpo da tinta. Este problema é abordado por Didi-Huberman em *Diante do Tempo*, relativamente à pintura de Barnett Newman. A questão central da pintura é, não apenas o sujeito a que me referi, mas também a selecção, a eliminação, o processo de construção da imagem a partir do objecto que é a própria pintura e que inclui a transformação do observado

52 Dufrenne, M. (2017). *Fenomenología de la experiencia* (1.ª Ed.) Valência, Espanha: PUV Universitat de València, pp. 261-262.

53 Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo* (1.ª Ed.) Lisboa, Portugal: Orfeu Negro. (pp. 300-301): “(...) basta ler Plínio, o Velho, que já lamentava o declínio da aura na época da reprodutibilidade dos bustos antigos. A aura subsiste, resiste ao seu declínio mesmo enquanto suposição. (...) Poderemos, então, supor a aura nos objectos visuais que a arte do século XX, de Mondrian, a Newman e a Reinhardt, por exemplo, nos oferece ao olhar? Poderemos, pelo menos, tentar. Admitindo que tal suposição permanece difícil construir: demasiado embaraçosa e carregada de passado, num certo sentido; demasiado fácil, senão mesmo duvidosa, noutra. (...) Embaraçosa, em primeiro lugar, para todo o discurso da especificidade: aura, que, à partida, designa esta dimensão de “presença outra”, literalmente requerida pelo mundo secular das imagens culturais, não estará destinada à caducidade a partir do momento em que objeto visual passa a ser ele próprio o seu “sujeito” respetivo?”

em assunto da pintura: a posição do pintor é sempre subjectiva (Didi-Huberman, 2017, pp. 324-325.)⁵⁴.

A pintura contemporânea pode reduzir-se à generalidade do universo da representação em pintura, no sentido em que remete, sem condição, para a história da pintura. Estão-lhe definitivamente associados os aspectos cronológicos que a organização tradicional dos estilos não ajuda a clarificar, uma vez que, grosso modo, a pintura contemporânea se libertou apenas dos rígidos cânones compositivos. Afinal de contas, a história do quadro está no quadro, como sempre esteve. Tudo quanto é necessário à interpretação do quadro é o próprio quadro que o fornece, como exemplifica Stoichita (1999, pp. 328-329):

A um nível exterior, mas adjacente ao processo de nascimento da arte moderna, a questão das imagens tal como a reforma a aborda, e os fenómenos iconoclastas que lhe estão associados, desempenham um papel importante. Contudo, para além dos confrontos inevitáveis entre as problemáticas teológica e artística, existe uma tensão intrínseca à pintura que provém das suas próprias profundezas: o nascimento do quadro e dos novos géneros pictóricos implica uma ruptura ou uma inversão da imagem antiga. Os gabinetes de Amadores - intertextuados saturados - incorporam o cenário da sua própria destruição; um Vermeer de Delft (e um Saenredam) medita(m) sobre as superfícies da representação e o seu negativo, parede branca; Velazquez (e Rembrandt) sobre a pura materialidade da tela.⁵⁵

Os aspectos ilustrativos da realidade não dizem apenas respeito aos modelos simbólicos que são, sumamente, representativos das ideias. Guardam em si o específico contexto em que a arte do pictórico adquire a sua espessura natural. Mas persiste a questão em como distinguir a arte da realidade, evitando o olhar nostálgico da história. A partir dela percorro outros enunciados que atravessam o sentido do tempo, a história da arte e o valor simbólico da própria arte. Dentro e fora do quadro, o “ergon” e o “parergon” com que se pretende ilustrar um problema inicial que julgo ainda válido no domínio da representação e que é significativo daquilo que faz parte da pintura: a realidade em confronto com o objecto representado, as teorias da representação e da imitação, a perspectiva ensaiada que permite contextualizar a estética como regra geral estendida à representação em arte.

54 Didi-Huberman, G. (2011). *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismos das Imagens* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.

55 Stoichita, V. (2019). *A instauração do quadro* (1.ª Ed.) Lisboa, Portugal: KKYM.

Esta prática de observância e decomposição dos argumentos, e dos conceitos, deveria permitir pôr em evidência a estrutura lógica da arte e a clarificação da sua natureza, da sua função, assim como da sua linguagem. Contudo, o problema estruturante, tocado pelo “zeitgeist”⁵⁶, manifesta-se, por via da dúvida, distante da aceitação pacífica sobre aquilo que é idóneo e dogmaticamente suficiente para que haja arte.

A estrutura da arte é a sua linguagem. O facto de sempre termos produzido arte poderá significar que esta se assuma através de uma espécie de valor absoluto e universal. Para o nominalista, nem as coisas nem as suas qualidades, nem tão pouco as semelhanças entre as coisas, têm qualquer fundamento ontológico exterior, assemelhando-se ao produto dos nossos hábitos linguísticos. Talvez a arte seja um dos casos em que a universalidade não se possa manifestar. Sem luz, aprenderíamos a ver no escuro. Sem arte, teríamos igualmente uma estética. A arte é uma etiqueta que urge saber onde afixar.

No artigo *O mundo da Arte*⁵⁷, Arthur Danto faz referência à Teoria da Arte como conceito prevalecente da imitação. Primeiramente, entre os gregos, na antiguidade clássica e, depois, com o ressurgimento da arte a partir do século XIV. A questão deve ser entendida no contexto da alegoria do espelho que, na perspectiva socrática, tudo reflecte. O espelho é o suporte da imagem, tal como o é o plano da tela em pintura. Mas será arte tudo aquilo que o espelho reflecte, ainda que simbolicamente? O filósofo americano diz que não, uma vez que a imitação não é condição suficiente para que assim seja. A imitação é uma acção intencional. O espelho reflecte devido à suas propriedades físicas. Afirma Danto que “distinguimos aquilo que é ou não arte pelo facto de sabermos aplicar a expressão “obra de arte” no seu correcto contexto”⁵⁸. De certa forma, as palavras funcionam como as imagens-no-espelho apresentadas na alegoria da reflexão da realidade. Ao facto, acresce um elemento substancial e determinante: o conhecimento histórico e social em contexto. Por outro lado, denota-se que o autor pretende simplificar a argumentação reduzindo-a a uma espécie de função utilitária, de domínio extralinguístico, que torna possíveis as obras de arte e as suas propriedades. Mas em que circunstância se torna possível entender a arte e o objecto da sua representação, na

⁵⁶ Zeitgeist é um termo alemão cuja tradução significa espírito do tempo ou sinal dos tempos.

⁵⁷ Danto, A. (1964). *The Artworld. The journal of philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

⁵⁸ *Ibidem*.

perspectiva de Danto? Através de uma leitura atenta do artigo, tomamos conta de uma ideia significativa: "É nos termos da Teoria da Representação que devemos compreender as obra de arte que nos rodeiam hoje"⁵⁹. O hoje de Danto é um hoje que deve ser entendido no contexto da resposta da Pop Art por oposição à teoria formalista, que a arte norte-americana herdara do expressionismo abstracto. Todavia, e de acordo com a teoria da representação, a "arte" mais não pretende ser que a realidade. A frase é no mínimo curiosa, constituindo-se como um desafio mental. Na verdade, encerra uma contradição, ao admitir que um objecto de arte se pode confundir com a realidade. Se qualquer objecto pode ser arte, o que é que nos permite distinguir um objecto de uso comum de uma obra de arte? Uma natureza-morta pode ser o anverso do quadro pintado, segundo uma competente homenagem ao *trompe l'oeil*?

O paralelo comparativo de Danto entre a arte de *trompe l'oeil* e o jogo de imagens produzidas pela alegoria do espelho, remete para a função ilusionista que vigorou entre as academias e cuja coerência formal tem sido apresentada como método de ensino e reproduzida ao longo dos séculos. Contudo, Danto generaliza cuidando que a prática da aceitação do objecto, ou da representação dos objectos, depende exclusivamente de uma evidência teórica. Imaginemos a anedótica hipótese ilustrativa da seguinte situação: num museu de arte contemporânea, uma equipa de limpeza confunde a instalação de um artista de renome. Tal objecto de arte é composto por lixo doméstico espalhado pelo chão. A zelosa equipa realiza o seu trabalho e a obra acaba no aterro sanitário da cidade. Neste caso, como poderia a equipa de limpeza ter a certeza de que o lixo não é lixo verdadeiro, quando, na verdade, é lixo? Neste caso a obra de arte é uma ilustração fidedigna daquilo a que vulgarmente chamamos lixo. Como foi possível chegarmos a este ponto de indefinição?

Consideremos as máscaras africanas introduzidas na linguagem da arte europeia no final do século XIX. Dificilmente temos a noção que tais objectos não são uma ilusão, pertencendo a uma realidade cultural e cultural específicas. As máscaras africanas introduziram uma variação que funcionou a vários níveis. Por um lado, eram provenientes de culturas colonizadas, operando para lá da evidente carga etnográfica como dissonância que estoirava com a coerência formal da Teoria da Imitação. Por outro lado, a máscara funcionava como um artefacto de não ilusão, mas representativo de uma realidade conceptual não

59 Danto, A. (1964). *The Artworld. The journal of philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

imitativa, destinada a ocupar um espaço recentemente aberto entre os objectos reais e os fac-símiles. Assim é a pintura de Van Gogh, de Cézanne, as gravuras dos artistas japoneses que, entretanto, chegavam à Europa actuando como renovação da linguagem da arte. Provavelmente, as máscaras teriam para o nativo africano uma função objectiva, mas, contudo, diferente da intenção de representar um rosto humano tal como o conhecemos. O sentido ritualista a que estavam destinadas tem o mesmo valor que o bisturi do cirurgião: se o corte do último abre caminho através da carne, a máscara penetra na alma contactando com as profundezas do espírito. Na ciência, na religião, assim como na arte, parece ser absolutamente imprescindível acreditar, para que a questão de valor seja, efectivamente, uma propriedade a considerar.



Fig. 11. Marshall, K. J.,
Past Times, 1997.
[Pintura], 289,56 x
396,24 cm.

Mas acreditar no quê da arte? Ilustremos, uma vez mais, a questão. Desta vez, a partir do quadro Kerry James Marshall, *Past Times*⁶⁰ (fig. 11). Nesta pintura parece existir um princípio de apropriação semelhante ao que se verificou noutros momentos da arte. Existe uma clara deslocação do valor simbólico original do objecto para que o passamos integrar no museu como obra de arte e cultura. No Museu, a máscara é o fac-símile da sua realidade

60 Marshall, K. J. (1997) *Past Times*, [Pintura], 289.6 × 396.2 cm. Col. privada - *Past Times* parece reinventar-se na história da arte, tomando como ponto de partida as obras-primas da arte ocidental. Relembra *A Tempestade*, de Giorgione, *Le Déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet e *La Grande Jatte*, de Georges Seurat. *Past Times* é uma reinterpretação das cenas pastorais em que a aristocracia europeia é substituída por figuras negras que posam de forma relaxada nas margens do Lago Michigan, em Chicago. São visíveis objectos e situações modernas como barcos a motor, esquiadores aquáticos e aparelhos de reprodução sonora cujas letras da Motown e Snoop Dogg, aparecem pintadas. Ousadamente, Kerry James Marshall, renova a grande tradição da pintura ocidental prestando serviço a conceitos invisíveis dentro da mesma tradição.

(uma realidade complexa, densa e que diz respeito à natureza e à origem do próprio objecto), no quadro é uma apropriação voluntária que não difere do princípio da imitação. A novidade consiste em integrar um elemento oriundo de um universo distante na linguagem comum da pintura. Verifica-se uma espécie de vitória ontológica do objecto representado no quadro sobre a realidade. Trata-se, afinal, da experiência modernista da novidade, que se verifica a partir do final do século XIX e que se manifestará ao longo do século XX até aos nossos dias. No quadro de Kerry James Marshall duas características operam segundo a mesma ordem de critérios que as máscaras negras: a primeira, porque Marshall é um pintor norte-americano negro que utiliza a figuração dos brancos para incluir na história da pintura ocidental, por ironia, personagens negras; a segunda, porque estas personagens funcionam aqui por contraste relativamente à narrativa histórica dos negros nos Estados Unidos da América do Norte: como se o mundo dos negros fosse, afinal, como o mundo dos brancos, com todas as implicações políticas e sociais daí decorrentes e que, em suma, são sobejamente conhecidas.

Mas voltemos ao problema dos limites entre a arte e a realidade e à problemática da imitação. O lixo da instalação da hipotética estória faz parte de uma obra de arte concreta, é um fac-símile da realidade, mas não uma ilustração do lixo. Se a equipa de limpeza tivesse sido informada sobre a referida instalação, saberia que, por um lado, se tratava de uma obra de arte. Na verdade, é prática comum a integração de objectos reais na arte. Há neste problema um conceito latente que não pode ser separado dos objectos reais e que é, factualmente, parte integrante das obras. Trata-se de um juízo comum, de uma universalidade que, de resto, é garantida pela nossa existência de acordo com uma realidade mais complexa que se alimenta da arte, e vice-versa. Os objectos reais quando representados segundo a linguagem da arte podem ser separados do seu valor artístico, podendo ser identificados como objectos reais, de uso comum. Esta ideia é um problema de asserção, de uma preposição que se pode considerar herdeira da identificação artística. Mas atenção, esta suposta universalidade não pode ser o elemento que assegura para todo o sempre a validade de tal afirmação. Partindo da pressuposta teoria de identificação da obra de arte, o objecto representado conteria a noção fundamental para a compreensão da arte. Na prática, que diferença existe entre as caixas Brillo da autoria de Andy Warhol e as caixas Brillo guardadas no super-mercado? As caixas de Warhol são feitas de aglomerado de madeira, as da empresa Brillo de cartão. As caixas de Warhol são mostradas em galerias de arte e museus, as da

empresa Brillo enfileiram-se nas prateleiras dos super-mercados. A proposta de Danto para resolução deste problema não me satisfaz por pecar por defeito. Warhol é a prova da minha controvérsia. Em última análise, para se identificar uma obra de arte, para além do seu contexto narrativo, do ambiente em que a obra é mostrada, é necessário ser conhecedor de uma certa teoria de arte. É este o conceito nuclear do pensamento de Danto que impede reduzir a arte ao nível do objecto comum. Mas esta é a perspectiva que faz parte dos movimentos de arte do século XX, da Art Pop, do Nouveau Realisme e da crítica de arte que reagia, como já referi, aos movimentos da formatividade. A opinião do desconhecedor pode ser considerada num contexto de desinformação e de ignorância face às vanguardas. O desconhecedor desconhece a verdade que o leva a desconhecer. Na validação de que qualquer coisa pode ser arte, o problema não se resolveria, ainda que elevássemos o fiel-de-armazém da fábrica Brillo à categoria de curador de arte.

Danto não explica, ou omite, ou não pretende explicar, por exemplo, a razão do insucesso de Caravaggio e da sua arte *realista*. Ainda que realismo e ilusionismo não se reportem em pintura à mesma coisa, existe, na verdade, um aspecto de valorização excessiva da questão puramente técnica, em detrimento de outros factores que a arte denota. Poussin, por exemplo, comentava pejorativamente a obra de Caravaggio, por se tratar de uma arte excessivamente realista, ou cuja alusão à realidade passava por outros modelos que não aqueles que preenchiem o gosto da época.

Warhol é um copista. Copia a fórmula da reprodução, tal com a pintura se copia a si mesma. Enquadra-se na reprodução técnica de um conceito de arte ou de um fazer em arte. Eleva o objecto ao estatuto de arte partindo do pressuposto que é arte aquilo que faz. Danto justifica a posição de Warhol. Argumenta que é o contexto que faz a obra de arte. Mas que factos justificam a confusão entre estas duas realidades distintas? Desde sempre que o contexto esteve presente no julgamento da obra de arte, mas também o poder político e social do coleccionador de Belas-Artes, a influência do marchand, a importância social do autor, etc.. A que se refere afinal Danto? Ao meio artístico de Nova Iorque da década de 1980? Ao nascimento do neo-liberalismo sob os auspícios da administração Regan? Certo é que Nova Iorque foi o centro incontestável do cosmopolitismo económico e financeiro logo após a Segunda Guerra Mundial, e que representou a deslocação do poder da esfera do humanismo conservador das academias para as áreas em que a radicalização social é a

imagem do detective de Miami Vice que conduz um Ferrari e veste Armani. Mas valerá tudo, pergunta Platão a Gláucão na companhia de Adimanto? Se a questão sobre a natureza da arte surgiu com o filósofo grego, a verdadeira inquietação filosófica viria a manifestar-se no decurso do século XX, depois da alvorada modernista.

Abordadas que foram as questões relativas às diferenças substanciais que se verificam entre a arte e os objectos de uso trivial, de acordo com as suas propriedades formais e de conteúdo, concluo que as questões que prescrevemos associar à arte se encontram delimitadas pela teoria e prática estética. Em perspectiva, a aproximação aos pensadores contemporâneos, à crítica de arte como sismógrafo e ferramenta imprescindível à formação dos juízos em que se incluem as partes implicadas na reflexão. Mas se o debate não tem sido nem esclarecedor nem pacífico é porque, perante a complexidade do assunto somos compelidos a aceitar a impossibilidade de definir a arte, fazendo ruir todo o edifício da razão em função da razão. A complexidade e a natureza da arte residem, afinal, na própria arte.



Fig.12. Saenredam, J., *A caverna de Platão*, 1604.

[Gravura], 26,6 x 42,4 cm.

A gravura de Jan Saenredam (fig. 12) representa a provável explicação do facto das imagens não terem desempenhado na filosofia o papel central que tiveram na religião. O teatro de

sombras⁶¹ imaginado por Platão é aqui representado. Pendurado no tecto, luz um fogo que ilumina os ídolos colocados em cima de um muro. As sombras projectadas na parede são produzidas pelo falso Sol e simbolizam um mundo secundário que se encontra distante da realidade. Contudo, os homens acreditam em tal visão que os subjuga e condena a viver na escuridão. Em suma, os habitantes da caverna encontram-se reféns das emoções criadas pelas sombras e, como tal, vivem na sombra. Saenredam colocou os sábios na zona da entrada, à esquerda do muro, a salvo da penumbra. Na gravura, as sombras parecem impedir o acesso à realidade, desapossando os sentidos da totalidade do mundo. Por outro lado, as sombras dos ídolos tremeluzem aprisionadas na parede, sob a acção luminescente e inconstante da luz do fogo. Pode acrescentar-se que a sombra é uma deformação do objecto real. A crítica das sombras de Platão não parece, contudo, inteiramente justificada na gravura de Saenredam, pois trata-se de uma ilusão que reside num aspecto particular em que a teoria da arte clássica olha para a projecção das imagens como se da origem da pintura se tratasse. Mas a gravura de Jan Saenredam não é um objecto platónico, mas sim uma questão pictórica, uma ilustração que provém da querela filosófica de Platão. Pode-se dizer que a metáfora da pintura se apresenta de forma muito clara no livro VI d'*A República*, cujo escopo é fazer compreender a função do olhar. Com efeito, a primeira referência de Platão ao pintor surge por oposição ao que não vê (c. 379 a. C., p. 268)⁶²:

Parece-te que há alguma diferença entre os cegos e aqueles que estão realmente privados do conhecimento de todo o ser, e que não têm na alma nenhum modelo claro, nem são capazes de olhar, como pintores para a verdade absoluta, tomando-a sempre como ponto de referência, e contemplando-a com o maior rigor possível, para só então promulgar leis cá na terra sobre o belo, o justo, o bom, se for caso disso, e preservar as que existirem, mantendo-as a salvo? (484 c 6 – d 3)⁶³

Até que ponto a questão colocada pela mimese não estará, neste contexto, longe de uma verdade imitadora. Considerando a mimese como uma imitação bem sucedida do mundo natural, ainda que transposto o sentido natural da cópia para o campo da representação. Não se trata, contudo, de uma reprodução, mas de uma apresentação do mundo real. Para Aristóteles este conceito incluía a verosimilhança que é quase o mesmo que dizer, tornar a

61 A caverna de Platão. A gravura representa uma sala cavernosa com dois grupos de homens separados por uma parede. À direita os homens comuns; à esquerda os sábios. No topo da parede está um conjunto de estátuas, incluindo a de Cupido e Baco. A sombra que se projecta contra a parede é provocada pela luz do fogo que arde pendurado do tecto. A gravura é uma cópia do quadro desaparecido de Cornelis Cornelisz van Haarlem. 1604. Gravura. Coleção The British Museum, Londres.

62 Platão. (2007). *A República* (5.ª Ed., Vol. Livro VI). Lisboa, Portugal: Edições da Fundação Calouste Gulbenkian.

63 Ibidem, p. 268.

representação convincente e internamente procedente. Em ambos os casos, a beleza é uma propriedade objectiva da obra de arte e até da natureza (ainda que Platão a considerasse o fim último da arte e tivesse da mesma uma visão oblíqua, segundo a sua presumível utilidade política).

O sentido da palavra mimesis parece apontar para a “imitação” que é a ação de copiar, reproduzir ou representar a natureza, o que constitui, já na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. Mas este fenómeno não é exclusivo do “métier” artístico. Na generalidade, a actividade humana inclui os procedimentos miméticos como a dança, a aprendizagem das línguas, os rituais religiosos, a prática desportiva, o domínio das novas tecnologias, etc..

Os conceitos de mimesis e poesis são nucleares neste momento. Referem-se à criação da obra de arte e à forma como se reproduzem os objectos pré-existentes. Durante muito tempo, após o renascer da arte⁶⁴, os artistas destacavam-se pela forma como conseguiam imitar a realidade. Não se parte da ideia de uma construção imitativa passiva, como acontece muitas vezes na diegesis⁶⁵ platónica, mas de uma visão do mundo necessariamente dinâmica. É sabido que a mimesis pode indiciar a imitação do movimento, do som, a imitação retórica de uma personagem conhecida, a imitação simbólica de um ícone ou de um acto musical. Se aceitarmos que o que está em causa é a representação do mundo, não resta ao artista outra coisa que não seja descrever o mundo através das coisas possíveis de acontecer e a que chamamos verosimilhanças, e não propriamente por meio de representações directas do real. Os tratadistas latinos, como Horácio, defendiam o princípio aristotélico, reclamando para a pintura a qualidade da poesia (*ut pictura poesis*). A semiótica contemporânea substituiu o conceito de imitação pelo conceito de iconicidade nos estudos literários, por exemplo. Quanto a Warhol, é um platónico caso de estudo!

O sentido deste trabalho tem admitido de forma mais ou menos clara dois elementos importantes: um é o objecto a partir de e sem o qual não pode existir representação, neste caso a pintura; o outro, é o sujeito cujo critério deveria permitir identificar as condições operatórias da arte em termos sintáticos e semióticos. A obra de arte e a experiência estética

64 Refiro-me ao movimento renascentista.

65 Diegese é um conceito que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade da própria narrativa, ou seja “o mundo ficcional” ou “a vida fictícia”.

são produto da cognição e publicamente discutíveis. Ora, se a vertente empírica de valor analítico satisfaz a produção de exemplos e dos contra-exemplos recolhidos na prática linguística e na expressão vivenciada da fruição que a arte implica, para entendermos a arte do ponto de vista lógico teríamos que enumerar o conjunto de propriedades essenciais que possibilitassem o seu enquadramento real. Atomizando-o, numa fase inicial, para que, finalmente, se pudesse revelar o seu sentido. Uma vez construída a definição, poderíamos decidir tranquilamente de que forma se manifesta a arte, em que circunstâncias e mediante a simples verificação das condições de existência do objecto e das suas propriedades. Mas pergunto se, enquanto pensadores, não será o trabalho do filósofo ou do artista um mero exercício de catalogação das actividades humanas pré-estabelecidas pela linguagem? Em boa verdade, a autonomia da arte é tal que se torna quase impossível não ver cada coisa como parte de um todo maior, ou de forma relacional. No entanto, esta perspectiva de aceitação universal da arte tem as suas implicações, e as suas consequências. A arte parece inserida num processo globalizante e nominalista em franco avanço. A partir de Croce⁶⁶ a obra de arte passou a ser julgada “on its own merits”⁶⁷ que, segundo a expressão de Adorno⁶⁸ (1970, p. 225), fez com que a tendência histórica fosse adoptada pelo pensamento estético. Mas é um facto que a universalidade é um princípio geral da arte, ainda que o nominalismo⁶⁹ a que está sujeita prescindia do universal em detrimento do particular. No sistema semiótico, o conceito de representação está associado ao signo, à intencionalidade do signo, à imagem, à significação, à referência, etc.. Vale a pena referir Rudolf Arnheim quando diz que o percepto é aquilo que é entendido, percebido e observado. O conteúdo da percepção corresponde, de certa forma, à experiência pessoal de um objecto. A partir do século XV o termo representação tem o significado de uma imagem, uma figura ou uma pintura. A palavra tem origem latina no vocábulo “representare”. No latim clássico a palavra utilizava-se para referir os objectos inanimados. Os gregos, apesar de terem contactado com a nomenclatura, possuíam uma palavra correspondente que significava tornar presente ou manifesto. O que

66 Benedetto Croce (1866-1952) foi um filósofo, historiador e político italiano que escreveu sobre filosofia, história, historiografia e estética.

67 Adorno, T. (1988). *Teoria estética* (2.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Edições 70 - “O que aconteceu às categorias do trágico e do cómico atesta o declínio dos géneros estéticos enquanto géneros. A arte está inserida no processo global do nominalismo em avanço desde que se estilhaçou a ordo medieval. (...) A experiência crítica da arte de Croce segundo a qual toda a obra deve, segundo a expressão inglesa, ser julgada on its own merits, trouxe essa tendência histórica para a estética teórica.”

68 *Ibidem*

69 *Ibidem*.

pode significar tornar presente uma abstracção de um objecto, ou através dele, como acontece quando uma virtude humana surge encarnada na imagem de um certo objecto ou de um rosto.

Representar é uma actividade humana. No entanto, a natureza da representação não se dirige ao outro. Tudo o que percebemos é reconhecido através das teias das relações sígnicas. É uma espécie de combate arqueológico entre a fenomenologia e um compromisso histórico intelectualizado. Eis-no de braço dado com Foucault, para quem a ordenação de tudo se faz por meio de signos constituintes de valores empíricos que garantem a identidade e a diferença. Partindo do pressuposto anterior, recordemos os quadros *La trahison des images* [*Ceci n'est pas une pipe*], (fig. 14), de René Magritte, e *Combine Canyon*, (fig. 15), de Robert Rauschenberg. O primeiro caso é uma perfeita desestabilização do entendimento. Um distúrbio causado sobre a ilusão da realidade que a representação realista pretende endereçar. No segundo, a obra surge sem manual de instruções, funcionando como um ícone (mas diferente de uma máquina de lavar-loiça, ou de um par de botas, etc.); em Magritte, que afirmava que a obra não significava nada, deparamo-nos com o mistério da ausência de significação; a obra não pode ter qualquer sentido se nada significar. Nas duas situações existe um valor semântico que não corresponde a um valor estético. Ambos colocam em causa a representação. O cachimbo de Magritte é um objecto de génese platónica. É a imitação da imitação, uma miragem, enquanto a pintura é, por excelência e tradição, uma representação. A frase que surge pintada é uma indefinição técnica: está escrita ou está pintada? É uma frase ou uma imagem para ler? Para além disto, a frase nega o objecto e a sua objectividade. É como olhar uma afirmação negada depois de uma cuidadosa reflexão. Apresenta-se e contraria-se uma representação de semelhança que, na realidade, não pode ser consumada.

Foucault, empenhado em descobrir as noções históricas de representação inscritas na cultura Ocidental, assegura que nada possibilita o conhecimento e o entendimento absolutos, sobretudo no que diz respeito à arte. Esta qualidade fragmentária de que somos herdeiros e que, culturalmente, transmitimos, coloca a arte numa posição de interacção relativa com outras áreas do conhecimento humano. Parece não existir uma convenção sobre a verdade; o terreno apresenta-se revoltoso e não assegura a necessária confiança para que se semeiem contributos de monta. Assim, todo o conhecimento deve transcrever a origem da sua

representação, seja ela verbal ou pictórica. Deste modo, é necessário dar continuidade ao processo desconstrutivo (da arte) sem pretender chegar a um consenso final.

Em que circunstância preenche a arte abstracta o necessário requisito ao entendimento daquilo que era considerado arte? O referente da arte abstracta é a negação da representação objectiva do mundo. O “objecto ansioso” que, na expressão de Rosenberg (1970)⁷⁰, responde de alguma maneira à incerteza que à data pairava sobre a arte, e que, de certa forma, ainda hoje vigora. O mesmo autor alude no ensaio *A Desestetização* a um estado que é comum à arte e que seria a única certeza a considerar. O terreno sobre o qual se projecta tal edifício é, apesar de tudo, uma vez mais pouco firme, afigurando-se na incerteza daquilo que é quase sempre exterior ao objecto de arte. Quero dizer que, nesta perspectiva, o centro de aceitação transita para além da noção de contexto e da noção de lugar, para ocupar uma parte importante da acção do sujeito sobre a obra de arte. Quanto mais autênticas são as obras de arte tanto mais obedecem aos elementos objectivamente exigidos. Nesta particularidade, a



Fig.13. Raushenberg, R., *Combine Canyon*, 1949. [Pintura], 207,6 x 177,8 x 61 cm.



Fig.14. Magritte, R., *La trahison des images [Ceci n'est pas une pipe]*, 1929. [Pintura], 52,42 x 38,1 cm.

70 Harold Rosenberg foi crítico de arte e, provavelmente, o mais influente comentador dos expressionistas abstratos americanos na década de 1950. É da sua autoria a expressão “action painters” como que enfatizando o confronto dramático e pessoal com a superfície da pintura. Este aspecto terá construído uma imagem convincente do processo criativo utilizado pelos pintores do movimento que se tornou popular entre os próprios artistas. Rosenberg acreditava que os pintores trabalhavam sem levar em conta os padrões convencionais de belo: a sua materialização era resultante de uma expressão autêntica de individualidade humana.

força do sujeito reside na participação em que as formas exercem a sua predominância sobre o próprio sujeito até que a coerência da obra desaparece. Quero dizer que, quanto mais específica é a obra de arte, mais fielmente se concretiza no seu género: a preposição dialéctica de que o particular se combina com o universal encontra definitivamente o seu modelo na arte. Através da arte, o autor tende a tornar-se universal.

A obra de Robert Ryman (1930-2019) é exemplo do anterior. O processo pictórico é levado a um ponto em que as convenções tradicionais da pintura são frontalmente desafiadas. Note-se que o pintor não realizou qualquer aprendizagem artística formal. Estudou, no entanto, a colecção de arte existente no Museum of Modern Art, em Nova Iorque, onde trabalhava como guarda. Na sua pintura, utilizou o branco como pigmento neutro, e o quadrado como figura geométrica uniformizadora. Ryman afirmou que em pintura a questão não é o quê, mas o como.

A arte é por natureza plurisignificativa. Por isso é importante que sobre a experiência essencialista prevaleça uma atitude crítica destinada a contextualizar o sentido. É neste âmbito que Goodman pergunta, "Quando é que há arte?". A questão parece ir contra o essencialismo de Danto e a tese de que tudo pode ser arte. Goodman desloca o sentido daquilo que é commumente outorgado à arte para o campo da função simbólica que qualquer objecto pode adquirir. O filósofo não nega o potencial artístico do extintor de incêndios colocado no canto da sala do museu de arte contemporânea, confere-lhe, eventualmente, a possibilidade de vir a ser arte, mas de acordo com duas premissas: uma, ao abrigo da ideia do valor simbólico das obras de arte, e a outra, que distingue a ciência da actividade quotidiana.

Uma das objecções colocadas a Goodman prende-se com a generalização do valor simbólico da arte, uma vez que muitas obras não denotam o que quer que seja, como é o caso do abstraccionismo. Por outro lado, a questão do valor simbólico tem muitas vezes sido referida pela crítica formalista, que refere a simbolização como um acontecimento exterior às próprias obras, aspecto que se pode considerar inútil e irrelevante para a formação de um juízo. Goodman justifica-se contra uma espécie de teoria que tem tornado a arte e o mundo possíveis. A estratégia da argumentação é, no entanto, oblíqua e escorregadia. Estou em crer que *Fountain*, de Duchamp, e Duchamp são uma e a mesma coisa, como se fossem peças de um puzzle que, aparentemente, encaixam para formar uma ideia imprecisa. Em perspectiva, o

formalismo de uma crença em que os valores estéticos se sustentam a si próprios, cujo juízo sobre a arte se encontra isolado de outras considerações, sejam elas puramente estéticas ou de índole social. Clement Greenberg não evitou esta questão na defesa de Pollock nem do expressionismo abstracto norte-americano destinado ao mercado de arte internacional.

Excluindo tudo aquilo que integralmente não lhe pertence, como a sua função estética, quais são as propriedades de uma obra de arte? Acredito que seja um perfeito desespero procurar qualidades relevantes entre a forma e o seu conteúdo. Esta situação tornou-se complexa perante os fenómenos artísticos da última década. A forma não obedece a uma linguagem do conceito, a não ser quando previamente estabelecida, como são por exemplo o motor de um carro ou uma roda de bicicleta, cuja função está estabelecida à priori. É certo que a obra de arte não surge sem a acção e sem o olhar do artista. Mas implica uma teoria cognitiva e um contexto argumentativo. Contudo, Goodman apresenta uma pista: as propriedades para a apreciação de uma obra de arte são aquelas que a própria obra exemplifica. Demonstra que a pintura “pura” tem, assim, uma função simbólica e que o simbolizado não é exterior ao símbolo. Assim, a cadeira *Barcelona*, de Mies van der Rohe (1886-1969), pode ser um sintoma do funcionalismo e do estilo internacional, mas não um critério definidor de todas as cadeiras desenhadas pelos mestres da arquitectura contemporânea. A cadeira poderá reunir as condições necessárias e suficientes para ser uma cadeira modernista, mas este facto não será condição suficiente para construir uma generalização que justifique todos os objectos projectados na época. Dijuntamente ou em conjunto, os elementos definidores da simbólica inerente ao objecto são a condição necessária para que algo apenas funcione em contexto. Assim, pode concluir-se que aquilo que a arte é, depende das regras do jogo. O jogo e as regras são, deste modo, as propriedades internas de uma obra de arte. A tentativa de encontrar propriedades estilisticamente relevantes entre a forma e o conceito, permite a interpretação em função da representação. O modernismo prescreveu tais normas a partir do lugar onde o jogo se manifestou. O pós-modernismo cedeu o lugar ao jogo que se transforma não de acordo com as regras, mas com o sentido do próprio jogo, i.e., a arte pós-moderna transforma o lugar onde se desenrola o jogo e a forma como entendemos o sentido de tal jogo.

Charles Harrison (2001, p. 2) posiciona as condições modernas da arte, mas também as históricas, numa perspectiva prática⁷¹. É sabido que na nossa cultura todas as formas práticas de arte estão sujeitas a efeitos que são determinados pela história e teoria da arte. A história da arte moderna parece englobar a longevidade, normalmente curta, das várias práticas de expressão artística, sobretudo no que respeita às vanguardas. A noção de tais valores e significados no contexto da modernidade está, irremediavelmente, associada às teorias e às práticas do modernismo que têm sido objecto de considerável discussão desde a década de 1960, data a partir da qual podemos considerar o tempo de vida da pós-modernidade, segundo o autor. Regista-se o aparecimento de uma moda de acordo com a noção de idade pós-moderna. Este novo período marca o início da continuidade, ou da descontinuidade, a partir da arte moderna. O mesmo é dizer que o pós-modernismo tem uma história na história da arte, podendo, assim, ser considerado como o apogeu de um modernismo tardio. A década de 1950 parece guardar este testemunho da mudança de relação entre a arte e a modernidade na figura e no trabalho de Jackson Pollock, com quem ainda estamos à procura de nos reconciliar, a respeito do problema da discussão significativa. Em termos de representação, a pintura de Pollock, será a última conquista do estatuto sério que todo o artista está convencido ser necessário alcançar.

Desde a escolástica medieval que o conceito de representação tem sido a ideia-chave da semiótica. De um modo geral, as imagens eram formas de substituição. Actualmente, o conceito concentra-se na teoria da ciência cognitiva, incluindo temas como a representação analógica, digital, proposional, cognitiva ou de representação mental. De Peirce a Saussure, a semiótica tem disponibilizado definições muito variadas sobre a representação. Talvez o âmbito da sua significação se encontre entre a apresentação e a imaginação, estendendo-se ao signo, à imagem (representação imagética), à significação e à referência. Conforme afirma Mukařovský (1934) nos textos reunidos sobre estética e semiótica da arte:

Há mesmo todo um grupo de ciências particularmente interessadas nos problemas do signo (tanto como nos problemas da estrutura e do valor, que estão, diga-se de passagem, estreitamente ligados aos do signo: assim, por exemplo, uma obra de arte é ao mesmo tempo um signo, uma estrutura de valor). São as chamadas ciências do espírito (*Geisteswissenschaften*, *Sciences morales*), que trabalham com um material que possui – graças à sua dupla existência no mundo dos sentidos e na consciência colectiva – o carácter mais ou menos manifesto de signo.

71 Harrison, C. (2001). *Essays on Art & Language* (1.ª Ed.). Cambridge, MA: The MIT Press.

A obra artística não pode ser identificada – como queria a estética psicológica – com o estado de espírito do seu autor nem com nenhum dos estados de espírito que evoca nas pessoas que a percebem: é patente que cada estado subjectivo da consciência tem algo de individual e de momentâneo que faz o indescritível e incomunicável no seu todo, enquanto que a obra artística se destina a servir de intermediário entre o autor e a colectividade. Fica, porém, essa “coisa” que é a obra de arte no mundo sensorial e que é acessível à percepção de toda a gente, sem distinções. (pp. 11-12)⁷²

Para Saussure os signos pertencem ao mundo da representação, são compostos por significantes (parte física) e pelo significado, a sua contra-parte mental, o conceito. Em Peirce⁷³, a representação do objeto é a apresentação do signo ao intérprete ou a possível relação entre o signo e o objeto. Deste modo, apresentar é estar para, o que significa dizer, ou desempenhar uma função significativa. Esta questão encontra-se definida na distinção entre aquilo que se representa e a acção de representar. O signo está, assim, fundado numa relação de semelhança com a coisa conhecida.

Do ponto de vista da significação de que depende uma obra de arte? Convenhamos que o estreitar dos limites entre a arte e a vida tem vindo a implicar a aceitação de uma certa indefinição. Uma obra de arte não é uma coisa real, alimenta-se do real, representa o real, cujos limites tentei discutir no primeiro texto. As obras de arte distinguem-se das coisas reais porque são representações, têm um conteúdo semântico, um significado, um “sobre-o-quê” que podemos considerar como propriedades simbólicas e semânticas próprias. Deste modo, a arte opõe-se à realidade e, pelo menos em teoria, valida a distinção entre um objecto de uso comum e uma obra de arte.

O quadro constitui um limite, uma fronteira. Há no quadro uma realidade psíquica e antropológica que implica não apenas a acção sobre um médium mas a presença efectiva do autor. Neste sentido, a obra de arte poderá assumir um efeito totémico, impregnada da presença xamânica do autor que lhe permite conduzir a plêiade de iniciados ao significado da obra, no acto da revelação. O artista não é, contudo, o único a controlar estas forças obscuras⁷⁴. A arte é, desta forma, um fenómeno que se caracteriza por uma intensa relação

72 Mukařovský, J. (1990). A arte como facto semiológico (1934). In *Escritos sobre estética e semiótica da arte* (pp. 11-12). Lisboa, Portugal: Editorial Estampa.

73 Charles Sanders Peirce (1839-1914), foi um filósofo, linguista e matemático norte-americano.

74 Dufrenne refere na sua fenomenologia que os problemas equacionados voltam a definir a essência das coisas como acontece no exemplo prático da percepção. Assim, a essência refaz-se perante a experiência: o Homem e o mundo apenas podem ser entendidos desta forma. A arte é, assim, parte do caminho para entender o mundo e o homem que o habita, como se o mundo se encontrasse no mesmo sitio antes da reflexão. A percepção é, através da experiência, o campo da revelação onde o sujeito se confunde com o objecto.

com o contexto em que se insere. Neste contexto, o quadro é o espaço mental delimitado a ser parte do mundo. O quadro está no mundo e dá ao mundo um sentido. Limita-se ao mundo que o detém. No quadro as coisas adquirem demora, urgência, distância e proximidade. A imagem do objecto é já o quadro e, deste modo, a urgência da imagem visual. Um mundo no mundo, por assim dizer. O quadro resume-se, simultaneamente, à vastidão técnica e à possibilidade de simbolização, na medida em que é arte. A representação parece depender do grau de consciência (de conhecimento) que temos do objecto representado. O que se entende do significado do mundo é aquilo que é essencial para entender a obra-em-mundo. A arte desvela aquilo que o mundo encobre, ou vice-versa.

A representação pictórica pressupõe mais do que a formação de um conceito perceptivo. Deve concentrar-se no modo de traduzir o percepto na forma tangível. O trabalho não é desempenhado pela técnica artística mas pela mente, que guia a execução técnica e julga o resultado. O conceito representativo resulta, assim, da tradução dos conceitos perceptivos em padrões que podem ser obtidos a partir da técnica. Um médium particularmente adequado ao resultado precederá o desenho real, continuará durante o desenho e será novamente influenciado pelo resultado final da obra. Quer dizer, podemos ficar a olhar a montanha ou subir à montanha. Mas também podemos não subir de todo à montanha e levar connosco a montanha no modo da pintura.

Em pintura, depois do quadro, parece não existir a representação do objecto, mas sim a representação da pintura através da pintura. O quadro, à luz de um certo modernismo, tem sido o veículo e o suporte da imagem pintada. Segundo Hans Belting citado por Stoichita (1999, p. 64)⁷⁵ o quadro é uma invenção relativamente recente. É um objecto criado para um tipo de contemplação que difere da imagem litúrgica medieval. Perrault, no livro, *Parallèle des Anciens et des Modernes*⁷⁶, apresenta o destino do quadro como um limite que compreende, figurativamente, o princípio e o fim de uma linguagem ligada à forma da representação e, conseqüentemente, a imagem o seu próprio destino.

O quadro de Gysbrechts, *A parte de trás de uma pintura* (fig. 10), incluiu a representação de um papel pintado. O pintor parece ter feita a seguinte pergunta: posso

75 Stoichita, V. (2019). *A instauração do quadro* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: KKYM.

76 *Ibidem*, p.64

pintar-te um engano? É o engano das sombras no teatro das sombras da metafórica de Platão aquilo que está representado. Gysbrechts, quando reproduz o verso do quadro, pretende ilustrar a obsessão pela imitação, pelo engano. O “trompe l’oeil” do verso do quadro funciona como uma espécie de formalização da natureza-morta. No mais humilde e inócuo dos assuntos é uma pintura sobre a pintura, para que se entenda, enfim, a proeza técnica. Mas este exagero sobre a vaidade técnica não anda longe dos resultados alcançados pela generalidade das obras de Spoerri, as caixas de *Brillo* de Warhol, ou o *urinol* de Duchamp. O efeito visual é o mesmo. Se no caso de Gysbrechts o quadro se desloca para a sua qualidade mínima significativa (o verso representa potencialmente um quadro, não se colocando em questão outra coisa que não seja representar universalmente a pintura). Os objectos de Spoerri devolvem-nos uma ideia que parte da imagem representativa da realidade sem alteração, apesar das *Trap Pictures* modificarem consideravelmente a disposição dos mesmos.

O tratamento objectivo dos temas verificado no século XV e no início do século XVI parece ter contribuído para a criação de uma característica do pictórico que associamos à realidade. Numa fase posterior, o valor específico do motivo é descoberto. Mas a sua implantação completa só virá a ter lugar no século XVII, intervindo activamente na modalidade do estilo como fonte de novas formas de expressão com impacto no século XIX, data em que acontece uma radical subjectivização da pintura, em que cada vez mais a realidade é mediada através da sua reproduzibilidade: as acções humanas, o mundo, os objectos do mundo, todos eles transformando-se em ícones, em códigos e em cláusulas de relacionamento. A única realidade da pintura é a realidade da própria pintura, pois os objectos representados são uma ilusão. Esta tendência de copiar o que já é uma visão é um dos aspectos mais comuns da arte e que domina curiosamente a pintura americana do século XIX. O “velho mundo” era apenas conhecido pelos descendentes americanos dos imigrantes vindos da Europa através de postais e fotografias e descrições orais. No distante oeste selvagem, os cartões postais da Torre Eiffel passavam de mão em mão. O “velho mundo” era, na verdade, um mundo virtual.

Em *Linguagens da arte*⁷⁷, Nelson Goodman (1976) exemplifica algumas das propriedades intrínsecas aqui manifestadas. Demonstra, ou parece querer demonstrar, que uma pintura “pura” tem uma função simbólica e que, nesta situação, o simbolizado não é

77 Goodman, N. (2006). *Linguagens da arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Gradiva.

exterior ao símbolo⁷⁸. A simbolização não é uma propriedade contingente e indesejável, mas uma condição necessária para que algo funcione como arte. E quais são as características específicas do simbolismo estético? As propriedades enunciadas por Goodman são traços operatórios do sintáctico e do semântico. A complexidade da obra de arte é sintomática. Revela uma densidade sintática e semântica, saturação relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa. Os sintomas não são, no entanto, critérios definidores, isto é, condições de análise e comparação previamente estabelecidas, necessárias e suficientes. Por outro lado, não garantem a sua presença perante todos os casos em que há arte, nem a sua ausência quando não existe tal. Longe de uma definição de arte são, em conjunto e separadamente, suficientes para a formulação de um juízo. A simbolização é a condição necessária para que alguma coisa funcione como arte. Este propósito diz respeito à estética que é uma teoria da arte baseada na simbolização. Deste modo, simbolizar é uma função que se pode adquirir ou perder em função do contexto. Um objecto pode ser uma obra de arte em certas circunstâncias, enquanto noutras não, pode ser uma obra de arte para algumas pessoas e para outras não. Trata-se de um relativismo, mas não de uma subjectividade estético-psicológica. É um relativismo objectivo e contextual, semiótico, se assim se quiser chamar, uma vez que esta relatividade tem a ver com a operacionalização de um objecto quando construído simbolicamente. Neste quadro da teoria da relação estética com a teoria da relação subjectiva, Goodman não distingue o estético do artístico.

78 Goodman, N. (2006). *Linguagens da arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Gradiva.

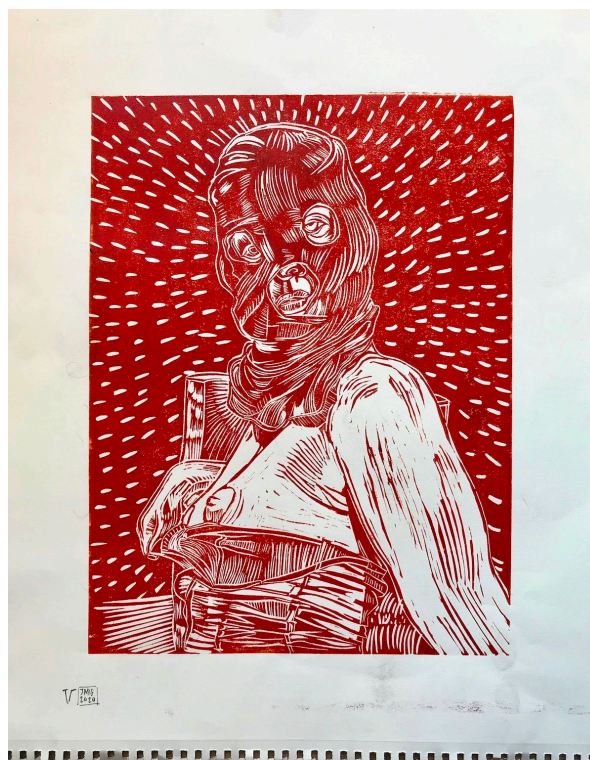


Fig.15. Gervásio, J. M.,
Prova de linogravura, i.
[Impressão], 26,6 x 42,4
cm. Col. do autor.

1.4. A pintura é o paradoxo da subjectividade.

Numa breve apresentação tentarei qualquer coisa de muito complexo: apresentar uma visão condensada da pintura para além das questões de índole técnica. Antes de mais, importa conceber a história das imagens como um labirinto de possibilidades. Acima do seu significado imediato um outro sentido se apreende, para lá da sincronia. Esta espécie de premeditação que impele ao silenciamento, ou à ampliação, destina-se ao futuro, ao que poderá vir a ser a imagem. Aparentemente, tudo converge para um centro comum ao próprio significado da imagem em pintura: aquilo que significam os seus elementos e que faz dela, simultaneamente, objecto significante e significativo. Mas para onde caminham as imagens arrancadas ao seu tempo e para onde convergem pela força do presente para uma nova, novíssima, realidade que transforma o mundo em objecto pictórico? Quem nunca pensou reviver esse momento mágico em que a primeira forma desenhada representou alguma coisa do mundo (Christin, 2011, p. 9)⁷⁹ ? Que outras formas de natureza imaginativa, sonho ou fantasia significativos não terão fomentado a tal imagem original? A razão subjacente a esta

⁷⁹ Christin, A. M. (2011). *L'invention de la figure* (1.^a Ed.). Paris, França: Flammarion.

questão deve ser procurada noutra lugar a que este capítulo pretende aludir: os painéis de Aby Warburg, incluídos no Atlas Mnemosyne. Mas que lugar é esse e o que pensa poder vir a acrescentar a cada pintura para além da sua simultaneidade, i.é., aquilo que é a sua origem e a forma com a vemos no presente? Na continuidade, sempre continuando a partir de trás, como que ainda impulsionados pela onda de choque da explosão original de suposta atribuição modernista: o interminável projecto da memória social colectiva.

A partir do século XVI a originalidade da pintura consiste em transformar o espectador em testemunha. As figuras que observa também o observam a si, perscrutam o espaço, alimentam a dissonância das formas, reconstituem o ponto do horizonte para onde, atrás de si, o olhar se estende, ou então olham directamente o observador. A pintura ocidental terá sido fundada na crença de tornar visível o invisível, como já fiz referência à representação contemporânea da dor no quadro de Manet, *O fuzilamento do Imperador Maximiliano X*. Tal como a organização da biblioteca de Warburg nos leva de volta ao “problema”, a organização da pintura tal como é entendida neste capítulo deveria remeter-nos para “o” problema da pintura. As imagens pintadas existem tal como são no preciso momento em que as vemos, não só em termos de representação mas também de significação histórica, enquanto expressão da memória social da humanidade (Guerreiro, 2018)⁸⁰. Na teoria da imagem de Warburg pressente-se uma particular concepção da alegoria. As imagens são-nos dadas segundo ideias universais as quais podemos acrescentar um paralelo entre o *Bilderatlas Mnemosyne* warburguiano⁸¹ e a *Passagenwerke* de Walter Benjamin. São, na verdade, dois projectos inacabados de acordo, talvez, com as utopias modernistas: se o primeiro vive da montagem das imagens, o segundo apresenta-se como colagem de citações.

Segundo Guerreiro (2018, p.116) “a imagem dialéctica parece ser um conceito esotérico que dificilmente se consegue clarificar”⁸². Não sendo algo que facilmente se oferece

80 Guerreiro, A. (2018). *O demónio das imagens* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Língua Morta.

81 Aby Warburg (1866-1929) foi o fundador do pensamento visual e da iconologia. Traçou a migração dos símbolos através da arte, da história e da cosmologia — reconstruída de forma acessível pela primeira vez de 1925 até ao ano da sua morte em 1929. Warburg foi o teórico de arte alemão que iniciou um ambicioso projecto sem precedentes, a que chamou de Atlas Mnemosyne: uma série de 63 grandes painéis temáticos, cada um apresentando uma constelação de imagens - cartões postais, mapas, anúncios, reproduções de obras de arte - em que se dá conta da migração de símbolos desde a antiguidade até ao presente. O seu objetivo foi demonstrar que certos ícones se repetiam ao longo da história, constituindo o que ele chamou de “Pathosformel” - isto é, uma metáfora emocional duradoura. Warburg foi fundador da disciplina da iconologia, assim como de uma vasta biblioteca de organização idiossincrática. Mas, provavelmente, o seu maior legado é o Atlas Mnemosyne, que poderá representar para a história da arte o que o Projeto “Arcades” de Walter Benjamin é para a história cultural. Ambos os casos parecem fundar-se no épico modernista incompleto que procura compreender os padrões da história e das emoções humanas através de lampejos da percepção que convocam o pensamento discursivo.

82 Guerreiro, A. (2018). *O demónio das imagens* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Língua Morta.

à visão, a imagem apresentada é a substância do que se pode intelectualizar para que se possa desenhar um modelo temporal da história que interrompe o seu percurso homogêneo. A história da imagem deve ser entendida com a descontinuidade que lhe é devida mas, antes de mais, feita de anacronismo cuja dinâmica dos acontecimentos do passado e do presente se transformam na imagem de um tempo perdido que é o “tempo de agora” — (o *Jetztzeit*)⁸³. A questão parece fazer sentido quando Benjamin a ela se refere no fragmento *N 3,1 de Passagenwerke*, citado por Guerreiro (2018, p. 117), “O índice histórico das imagens diz, de facto, não só que elas pertencem a uma época determinada, mas sobretudo que elas atingem elegibilidade apenas numa determinada época.” Contudo, todo o presente, o momento em que as coisas são vistas, é determinado pelas imagens que são sincrónicas em relação a ele: todo o agora é o agora determinado pela racionalidade. Noutras palavras, a imagem é a dialéctica em estado de suspensão.

Para Warburg a história da arte terá sido encarada como memória das imagens que regressam constantemente como se fossem sintomas de um tempo que, devido à permanente esquizofrenia do Ocidente, perpetua a possibilidade do retorno da não-razão.

Nas página seguintes, convocam-se as imagens pintadas ao jeito de uma curadoria de sentido visual. As trinta e sete reproduções que se apresentam implicam apenas a pintura destinada ao olhar. Apesar disso, importa esclarecer que não se pretende renunciar à palavra escrita. Mas a abordagem da pintura pelas suas imagens pretende decisivamente recolocar o tema da subjectividade no seu devido lugar, sujeitando-se, por essa via, à análise do fenómeno pictórico. Resta-me uma última dúvida: a pintura tem ou não tem texto? Talvez tenha, por força do dizer em pintura.

83 A interrogação do humano segundo o conceito benjaminiano do agora (*Jetztzeit*) que parece incluir elementos remanescentes da teologia, herdados do medievo e assimilados pela estética alegórica barroca para a construção de uma totalidade de experiências baseadas no conceito de criatura e na condição de fragmento.



Marshall, K. J.,
Past Times, 1997.
[Pintura], 289.6 ×
396.2 cm. Col.
privada.

Watteau, J. A.,
Gilles. c. 1719.
[Pintura], 184 x
119 cm, col.
Museu do Louvre.



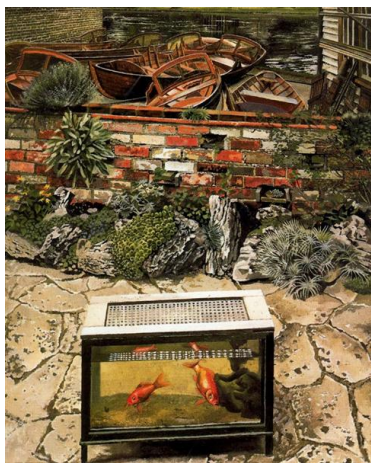
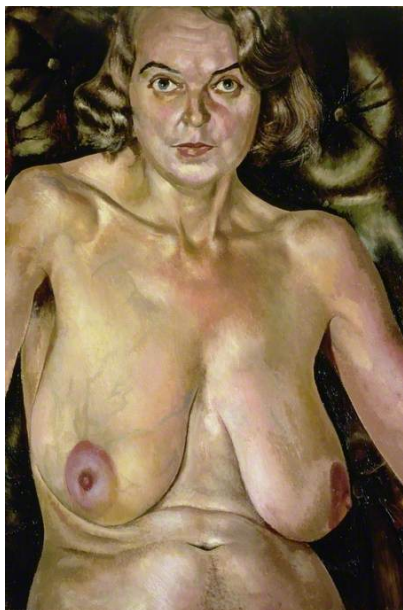
Toorop, C.,
*Palhaço em frente
às ruínas de
Roterdão*, 1940/
41. [Pintura], 150 x
110 cm. Col. The
Kröller-Müller
Museum,
Roterdão.

Marshall, K. J.,
Nude (Spotlight),
2009. [Pintura],
155,2 x 184,9 x 7,1
cm.



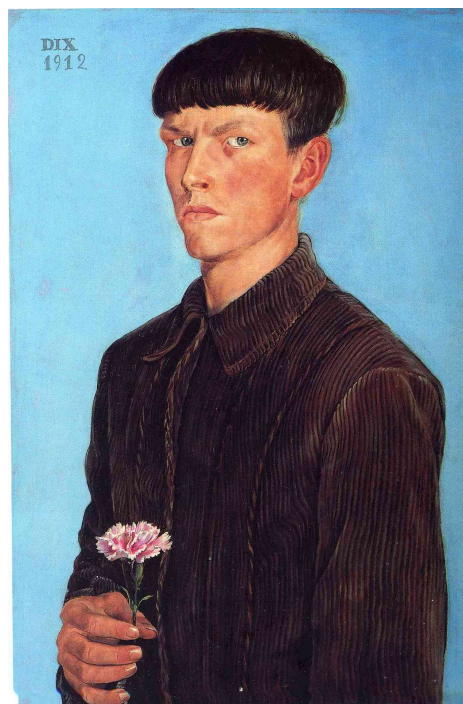
Rijn, Rembrandt
H. van, *Retrato de
Marten Soolmans*,
1634. [Pintura],
209.5 × 135.5 cm.

Bronzino, *Alegoria
do Tempo e do
Amor*, c.1540/ 50.
[Pintura], 146,5 x
116,8 cm. National
Gallery, Londres.



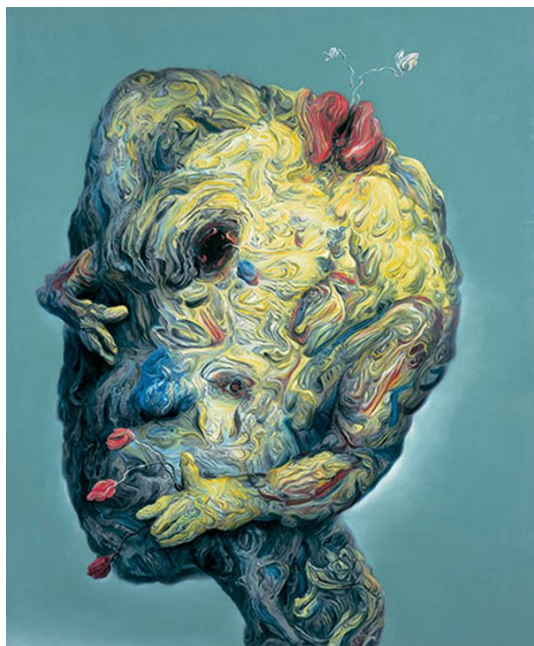
Spencer, S., *Nude, Patricia Preede*, 1935. [Pintura], 76.2 x 50.8 cm, col. do artista/ / Bridgeman Images, Ferens Art Gallery, Hull Museums, UK.

Spencer, S., *The Boatbuilder's Yard*, 1936. [pintura], 86 x 71 cm.



Dix, O., *Skull, plate 31 (Der krieg)*, 1924. [Gravura], 25,5 x 19,5 cm, The John R. van Derlip Fund and Gift of Funds from Alfred and Ingrid Lenz Harrison and The Regis Foundation.

Dix, O., *Auto-retrato*, 1912. [Pintura], 49.5 x 73.6 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Brown, G., *The Hinterland*, 1996. [Pintura], 148 x 122,5 cm, col. privada.



O'Keeffe, G., *Purple Hills*, 1935. [Pintura], 40.6 x 76.2 cm, col. Georgia O'Keeffe Museum/DACS.



Canal (Canaletto), G. A., *Venice: the Molo with Maria della Salute*, c.1740/45. [Pintura], 57,7 x 93,5 cm. The Wallace Collection, London.



Doig, P., *Swamped*, 1990. [Pintura], 197 x 241 cm. Col. privada.



Carrà, C., *Il pino sul mare*, 1921. [Pintura], 68 x 52 cm. Col. Casella, Roma.

Dumas, M., *Angels in uniform*, 1998. [Pintura], 200 x 100 cm. Col. privada.



Ernst, M., *A virgem espancado o menino diate de três testemunhas: André Breton, paul Eluard e o pintor*, 1926. [Pintura], 196 x 130 cm. Col. Museu Ludwig, Colônia.



Gentileschi, A., *Susana e os velhos*, c. 1610. [pintura], 170 x 119 cm. Col. Schloss Weißenstein. Conde Schönborn, Pommersfeld.



Domenico, G., *Um homem velho e o seu neto*, c. 1440.
[Pintura], 62,7 x 46,3 cm. Col. Museu do Louvre.

Hockney, D., *Cactus with lemons*, 1995.
[Pintura], 26 x 41,3 cm. Cole. privada.



Guttuso, A. R., *La Vucciria*, 1974.
[Pintura], 300 x 300 cm. Col. privada.



Lassing, M., *Du oder ich (You or Me)*, 2005. [Pintura], 202 x 155 cm. Friedrich Christian Flick Collection.



Berliner, E., *Corpo estranho*, 2012. [Pintura], 150 x 120 cm, col. privada.



Neel, A., *Self-portrait*, 1980. [Pintura], 137,16 x 101,6 cm., col. da artista e/ ou da família.



Borremans, M., *The angel*, 2013. [Pintura], 300 x 200 cm. Col. Zeno X Gallery, Antuérpia.



Hendricks, B. L.,
Bid'em in/ slave (Angie), 1973,
[Pintura], 182, 8 x
127 cm, col.
Shaimann Gallery.

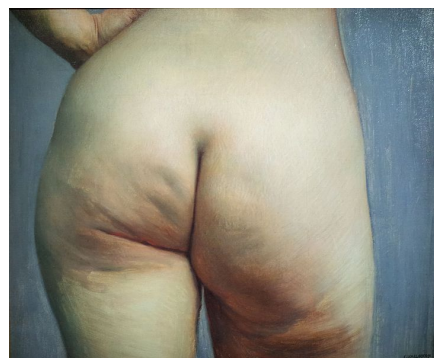


Carrington, D.,
Spanish landscape with mountains,
1924. [Pintura], 55,9,
x 66,7 cm, col. Tate
Britain,
Londres. Bomberg,

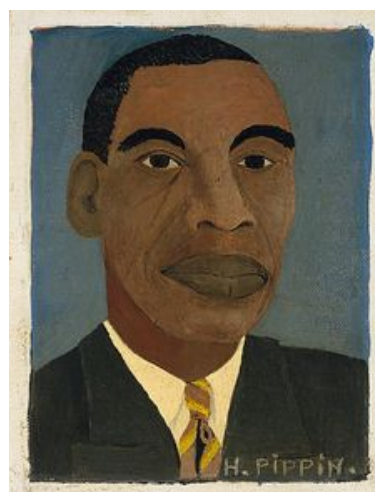
Bomberg, D.,
Landscape, 1949.
[Pintura], 64,8 x 71,1
cm, col. Royal Albert
Memorial Museum,
Londres.



Vallotton, F., *La Blanche et la noir*,
1913. [Pintura], 114 x
147 cm, Winterhour,
Fondation Hahnloser/
Jaggi, Villa Flora.



Vallotton, F.,
Etudes des fesse,
1884. [Pintura],
38,1 x 45,7 cm.



Kipperberger, M.,
*Drei Hauser mit
Schlitzten: Betty
Ford Klinik*, 1985.
[Pintura], 125 x
150 cm, col.
privada.

Pippin, H., *Self-
Portrait*, 1994.
[Pintura], 21,6 x
16,5 cm, Col. Jane
Kendall Gingrich.



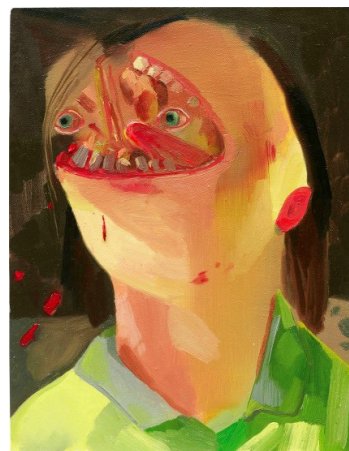
Hopper, E., *The
City*, 1927.
[Pintura], 70 x
90,4 cm, col.
University of
Arizona Museum
of Art.



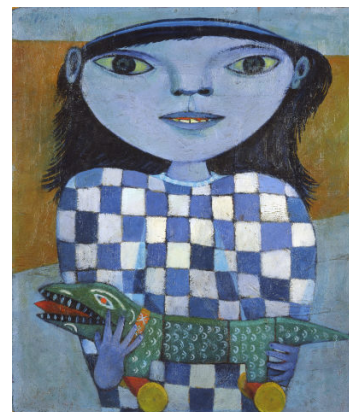
Xiaodong, L., *Out of beichuan*, 2010. [Óleo sobre tela], 300 x 400 cm, col. privada.



Eisenman, N., *The Triumph of poverty*, 2009. [Pintura], 165,1 x 208, 3 cm.



Schutz, D., *Face Eater*, 2004. [Pintura], 58,6 x 45,9 cm, col. privada.



Quadros, A., *A menina do lagarto*, 1956. [Pintura], 51 x 42,5 cm, col. Fundação Calouste Gulbenkian.

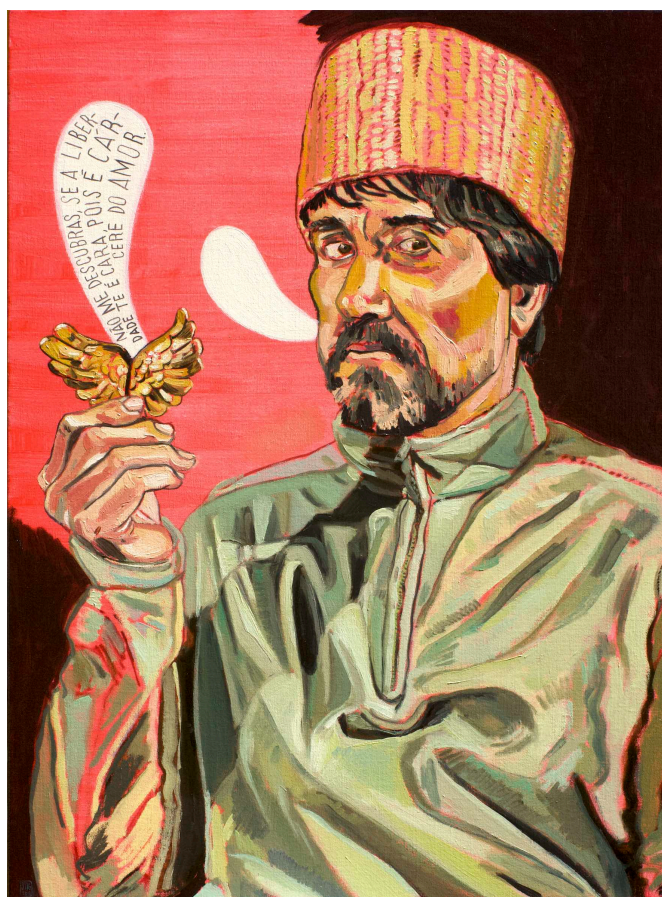


Fig. 25.

Gervásio, J. M.,
*Camoniana: Grindélia,
Tanchagem e
Helicriso*. 2020.
[Pintura], 93 x 71 cm.
Col. Do autor.

CAPÍTULO 2 | Referências, referências e mais referências

“No que me diz respeito, mais importantes ainda do que para o espírito o encontro de certas disposições de coisas, me parecem ser as disposições de um espírito perante certas coisas; e acontece que estas duas espécies de disposições regem sozinhas todas as formas da sensibilidade.”

(André Breton, in Nadja)

2. Referências, referências e mais referências.

Ao referir-se às diferenças que se podem estabelecer entre os objectos de arte e as características da história de arte, Julian Bell (2009, p. 9), refere que “uma obra de arte procura captar e prender a nossa atenção: uma história da arte impele para a frente, desbravando o caminho através dos territórios da imaginação”⁸⁴. O mesmo é dizer que os objectos de arte ilustram aquilo que, através da história da arte, a vários níveis flui. A evidência ontológica dos objectos que a história da arte determina como válidos permite um juízo crítico transversal, que não se limita à cronologia do tempo. Ontologicamente, tal objecto deveria tornar clara a sua relação de imanência com aquilo que entendemos ser o seu lugar na história da arte, i. é., com aquilo que lhe é artisticamente mais próximo ou significativo. Mas se é certo que os objectos de arte constituem factos históricos per se, não é menos correcto que os podemos reorganizar criticamente, procurando uma narrativa que substancie um novo sentido e um novo tempo histórico. Este capítulo trata das referências que dizem respeito à série em estudo. Deste modo, a organização de uma história de arte privada, à escala da necessidade do trabalho, faz todo o sentido.

84 Bell, J. (2009). *Espelho do Mundo - Uma Nova História da Arte* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.

Contudo, ciente de que uma narrativa desta natureza possa limitar um mais amplo significado inerente aos quadros e aos demais objectos em referência, importa salientar que a pesquisa pretende ampliar na *Joyciana* o significado que têm essas obras noutros universos. Deste desejo de amplidão resulta um claro diálogo com a arte, numa relação epidérmica, orgânica, contínua. Trata-se, na verdade, da ante-câmara do que virá a seguir e que corresponde a uma necessidade pessoal de construção de um percurso integrado no mundo da arte, mas de acordo com o sentido da própria série. Esta reduzidíssima história de arte é um objecto de uso pessoal, uma baliza e um planalto, de onde se avista não só o que se pretende ver mas tudo o que é inevitável numa reflexão sobre a pintura: a (re)organização da memória segundo os autores e as respectivas obras, como um argumento de falsa harmonização que concorre, definitivamente, para uma possível (re)leitura da *Joyciana*.

Uma referência é uma reflexão que, no caso muito particular da *Joyciana*, não se esgota nas questões enunciadas, nem, tão pouco, no percurso das palavras impostas pelo método, pois o método pretende apenas visitar os locais indicados, demoradamente. Sobre os autores citados é necessário imaginar que cada um deles carrega a sua própria história da arte, de acordo com o seu caso. A meada que aqui se doba e de onde parte o corpo de evidências constitui, bem entendida, a validação dos objectivos enunciados no início da pesquisa. Nesse ponto já distante, pretendi estabelecer relações entre os diferentes momentos da história da arte, aparentemente distintos e nem sempre sequenciais, mas que constituirão uma visão da arte em diálogo consigo mesma, traduzindo, ainda, a questão processual e o registo autobiográfico como forma de construção da ontologia e do infinitamente pessoal. Esta espécie de dêixis, esta acção de demonstrar, mas distante de qualquer método pedagógico, designa não outra coisa mas o conjunto de objectos que têm como função criar o contexto situacional.

2.1. Schwitters & Lda., pregos, tintas, chapas onduladas e poemas de amor.

Para todos os efeitos, a obra de Kurt Schwitters (1887-1948) encontra-se, formal e cronologicamente, próxima dos sobejamente conhecidos movimentos de crise que datam do início do século XX. Contudo, as dificuldades de catalogação da sua obra estão, simbolicamente, representadas no caos da sua vida pessoal em que ecoou o tumulto da era em que viveu. Para além das dificuldades de abordagem ao pensamento artístico de Schwitters, a obra em si não facilita o enquadramento, sendo ao mesmo tempo transgressora e conservadora. Não obstante, Schwitters deverá ter sido um dos mais originais e ecléticos artistas alemães da primeira metade do século passado. Neste contexto, deve convir-se que os processos artísticos são, decididamente, tão promíscuos quanto seminais, questão que creio vir ser a pedra angular de todo o edifício Schwitters.

Focarei, contudo, a minha atenção no *Merzbau* de Hannover cuja forma e conteúdo são particularmente caras à *Joyciana*. E não apenas pelo facto de permanecer um mistério, dada a considerável opacidade que envolve todo o projecto e que rivaliza em enigma com o conteúdo de *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*⁸⁵ (fig. 26), de Marcel Duchamp. O *Merzbau* foi descrito por John Elderfield como "uma gruta sonhada e fantasmagórica" (Gamard, 2000)⁸⁶. Para além das análises de Elderfield, acrescenta-se sobre esta obra de Schwitters a *Werkmonographie* escrita por Dietmar Elger⁸⁷ que veio iluminar a natureza do projecto e que é indispensável para a situar no contexto da história da cultura



Fig. 26. Duchamp, M., *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1915/ 23. [Instalação]. 277,5 × 175,9 cm. Col. Tate, Londres.

85 Duchamp, M. (2021, February 14). *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* [Instalação]. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011>. No seu título original *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

86 Gamard, E. B. (2001). *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery* (1.ª Ed.). New York, NY: Princeton Archit.Press.

87 Elger, D. (1984). *Der Merzbau. Eine Werkmonographie* (1.ª Ed.). Colónia, Alemanha: Buchhandlung Walther Koenig. - A referida obra não foi consultada. Optei por inclui-la, tratando-se de uma referência habitual em Schäfer e Gamard.

alemã. Uma nota particular para questões mais específicas foi desenvolvida por Janice Schall e Annegreth Nill que consideraram o trabalho de Schwitters na perspectiva do movimento Dada. Mais recentemente, Marc Dachy sugeriu que o impulso de Schwitters para criar o vasto *Merzkunstwerk*⁸⁸, no qual o espectador deveria mergulhar simultaneamente no espaço e no tempo e que pode ser visto como uma crítica ao estado de alienação latente da cultura tecnológica moderna. Construído entre 1923 e 1936, o *Merzbau* de Kurt Schwitters é um trabalho precursor da instalação ou da “site-specific art”.

O título alternativo da obra, *KdE, Die kathedrale des erotischen elends*⁸⁹, sugere a possibilidade de outras interpretações adicionais, de carácter mais pessoal e intimista. Os comentários de Schwitters ao projecto foram relativamente poucos e bastante espaçados no tempo, assim como os que acompanharam o processo de construção da obra em referência. A existirem, tais documentos são, não só fragmentários, como, na maior parte dos casos, baseados em recordações distantes e peneiras de incorrecções. Encontram-se, assim, reunidas as condições para a criação de um mistério sem aparente solução, capaz de ascender ao nível de obras tão paradigmáticas como *A Tempestade*, de Giorgione (1477-1510). Creio que o agravamento deste pressuposto acrescenta significado ao estudo, na medida em que deixamos de ver a verdadeira essência do projecto, para construir uma cosmogonia à escala da qualidade invasora da construção, que remete directamente para o universo em que se insere a *Joyciana*. De facto, o espírito do *Merzbau* é uma combinação saturada de elementos colados, indefinidos, entre a qualidade de ser da escultura e a natureza da arquitectura. Se a escultura parece ter inicialmente emergido a um canto do estúdio de Schwitters, rapidamente se propagou às restantes divisões da sua casa de Hannover, contaminando o espaço. O Merz-colagem transformou-se em algo mais que uma questão espacial de índole escultórica. O impacto do objecto terá sido de tal forma sentido pelo próprio Schwitters que o espírito do *Merz*, mais do que um título, viria a ser o recipiente não estanque que incluía tudo o resto que caracterizava esta particularidade de ser da sua arte: a colagem, a acumulação e o estar imerso na própria obra. No fundo, o seu trabalho persegue a ideia fundadora de uma novidade poética, que se materializaria nas vanguardas artísticas do pós Segunda Guerra Mundial.

O *Merzbau* de Hannover foi uma vasta construção arquitectónica que, de acordo

88 “Trabalho de arte Merz”, nota do autor.

89 *A catedral da miséria erótica*, nota do autor.

com Gwendolen Webster, seria uma espécie de paradoxo, mal-entendido, confusão (Gamard, 2001, p. 167)⁹⁰. A história de *Die kathedrale des erotischen elends*⁹¹ ou *Merzbau* permanece, segundo Schäfer (2011, p. 3), como um desafio para os historiadores de arte contemporânea pelo facto de já não existir e de ser constantemente recriado pelas sucessivas interpretações — de tal forma que parece lógico considerar a existência de uma história da história do objecto. Destruído pelos bombardeamentos Aliados em 1943, o *Merzbau* permanece, ainda assim, como sendo uma das mais significativas obras de arte do século XX, e para a qual remete o conjunto de esculturas de características arquitectónicas que acompanham a série *Joyciana*, as construções heteróclitas. Formalmente, a referência ao *Merzbau* concretiza-se nesses objectos-colagem construídos como pseudo-arquitecturas, ou esculturas de características arquitectónicas, a que chamei *Heteróclitos* e que acabaram por constituir um corpo autónomo de produção⁹². Estes elementos, construídos a partir de pedaços de papelão solidamente colados entre si, são parte de um manifesto artístico que se tornou independente da pintura pela força da sua presença. Podem-se-lhe associar conceitos como os da cidade em projecto ou da utopia como lugar paradoxal, tal como se encontram na obra de Schwitters. No caso da *Joyciana*, para além do evidente espírito de acumulação, os seres heteróclitos, destinam-se a povoar as paisagens dos quadros que tenho vindo a produzir no âmbito da série. Estes objectos que servem a pintura são, a seu modo, personagens que encarnam um mais lato sentido da pintura.

Se, por um lado, tenho procurado no tempo cronológico a heterogeneidade da arte a que parece dar corpo o *Merzbau* segundo uma estrutura poética, por outro, este aspecto permite estabelecer relações processuais de acumulação de elementos que, na *Joyciana*, tal como no *Merzbau*, são igualmente fruto de um certo sentido de absoluto, que emana da obra de Schwitters. Nem poderia ser de outra forma, uma vez que a utilização de tais elementos compositivos no imaginário da *Joyciana* configura uma via de dois sentidos. Mas, se a sobreposição de elementos implica a noção de preservação de um momento específico e a construção da memória, a leitura da totalidade do quadro converge para a impossibilidade da

90 Gamard, E. B. (2001). *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery* (1.ª Ed.). New York, NY: Princeton Archit.Press.

91 *Ibidem*.

92 Ver neste documento o Capítulo 3, sub-capítulo 3.4.3 Os objectos heteróclitos, p.167.

apreensão de todos os momentos em simultâneo. De acordo com Schäfer (2011)⁹³ o aspecto da memória parece estar igualmente presente em todo o trabalho de Schwitters, primeiramente nos pequenos detalhes e, depois, na presença efectiva da ausência e do desaparecimento que é uma espécie de dupla memorização (pp.15-19). O excesso poderá aqui indicar a anulação do sentido original, a transformação de uma coisa nela própria, mas narrada de outra forma. O *Merzbau* tem implicadas diversas leituras, como tentarei demonstrar em síntese. Por exemplo, o título *Die Kathedrale des Erotischen Elends* parece indiciar uma leitura mais sexualizada, contudo, formalmente, remete para um presente arquitectónico de fortes características estilísticas, que implica ainda a personalidade de Schwitters, o seu objectivo pessoal de construir um pequeno mundo privado e repleto de representações da memória de si mesmo, (Schäfer, 2011)⁹⁴. Independentemente do objectivo inicial de Schwitters, creio que o *Merzbau* foi alimentado por torrentes originárias dos processos de ruptura com o modernismo. Na continuidade do anterior, importa referir que Kurt Schwitters foi o herói Dada, o virtuoso construtivista, o precursor da colagem, da poesia sonora e da arte da instalação. Deste modo, o *Merzbau* é a extensão do corpo do seu autor que não só reúne todos os aspectos da produção de Schwitters, como também parece preconizar aquilo em que se transformará a arte do século XX, nos seus mais diversos domínios.

Perante a necessidade de responder à natureza obsessiva do projecto-colagem, Kurt Schwitters parece ter recolhido tudo aquilo que encontrava e que considerava ser importante em cada momento da sua vida, relativamente à escultura-instalação. Neste contexto, a sua principal ocupação foi a colagem e a acumulação, enquanto processos artísticos. O *Merzbau* funcionava como uma complexa rede neural, intimamente ligada à biografia de Schwitters, à vida do seu tempo, à história da Alemanha, aos artistas e aos pensadores, que o autor considerou merecedores de um memorial. A maior parte da colecção de “souvenirs” colados que constituíam a súpula de pequenos nichos são dedicados aos amigos, note-se. O *Merzbau* era na verdade uma construção de grande intimidade, fortemente conectada às memórias do seu autor - como já fiz referência, Schwitters vivia literalmente no interior do *Merzbau*. Esta escultura muitas vezes descrita como grotesca, impressiva e repleta de memórias, foi-se alterando, mudando a sua forma com o passar dos anos. Era um processo aberto e, de certa forma, interminável. Recebia com frequência títulos diferentes, misturando os novos elementos na denominação como resultado do procedimento de acúmulo. Sublinho aqui o

93 Schäfer, S. (2012). *Merz Memories: Aspects of memorization in Kurt Schwitters' Merzbau* (1.ª Ed.). York, Canadá: GRIN Publishing.

94 *Ibidem* p.17.

facto de Schwitters nunca ter clarificado o título da construção. A razão pela qual não o fez não é conclusiva. O mais provável é tratar-se de um claro fenómeno de relação umbilical do autor com a obra. É, acima de tudo, uma experiência notável, em que se verifica a ampliação do corpo, a relação com a sua casa, com o espaço de habitação, com a família e com os amigos e, enfim, com a sua própria vida.

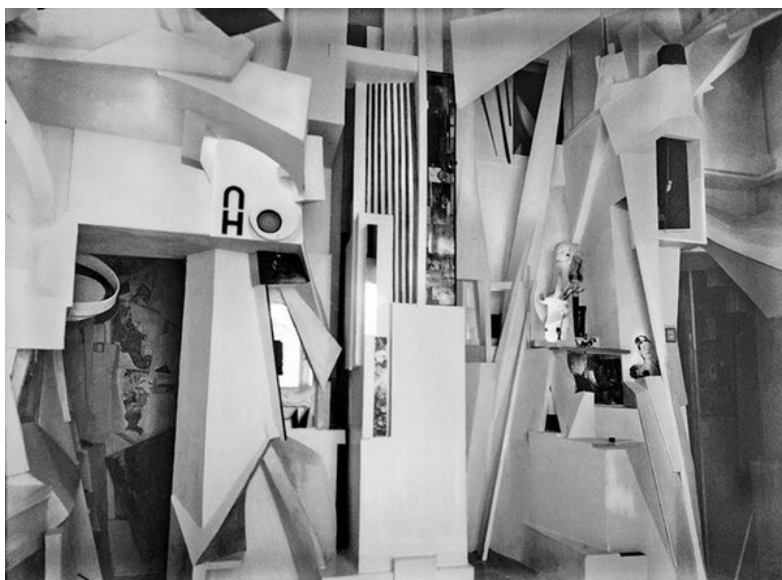


Fig. 27.
Redemann, W.
(1933). *Kurt Schwitters Merzbau*
[Fotografia].
© DACS 2007



Fig. 28.
Redemann, W.
(1933). *Kurt Schwitters Merzbau*
[Fotografia].
© DACS 2007



Fig. 29.
Redemann, W.
(1933). *Kurt Schwitters Merzbau*
[Fotografia]. ©
DACs 2007



Fig. 30.
Kurt Schwitters
Merzbau (1933),
reconstituição de
Peter Bissegger
1981-83.
393 x 580 x
460 cm. Sprengel
Museum
Hannover ©
DACs 2007.

2.2. Provavelmente, os surrealistas: a pintura e o olho mágico do Sr. Breton.

Considerando alguns aspectos que medeiam entre a literatura e as artes visuais na perspectiva do onírico, falarei, à luz do surrealismo, de um conjunto de pintores enquadrados na *Interpretatio Moderna*. Se é correcto afirmar que a *Joyciana* se faz a partir de imagens recolhidas nas chamadas áreas da figuração, então, o surrealismo histórico tem nela um lugar especial. A imagética literária é, sem dúvida, o modelo que nutre a série nas suas narrativas de índole romanesca. Implicada no processo criativo, esta deriva tem como pressuposto a acumulação, o fluir das imagens e a livre associação dos elementos compositivos. A construção de figuras e personagens de classificação quixotesca é originária de textos que prolongam o sentido visual dos quadros. O campo de conforto onde se encontram os conceitos dos surrealistas tem, deste modo, sido substancialmente seminal e produtivo para a generalidade do meu trabalho plástico.

Na origem da palavra surrealismo estará o divertimento de ordem morfológica que Apollinaire utilizou em 1917 para descrever o ballet *Parade*⁹⁵. A expressão seria explicada posteriormente no prefácio da peça *Les mamelles de Tirésias*⁹⁶. Antes dos pintores modernos terem podido olhar o mundo segundo a condição de um novo tempo, foi necessário renovar a forma do exame. Zola, perante a pintura de Cézanne, chamou-lhe a “natureza vista com temperamento” (Conrad, 1998, p. 157). Em 1922, Breton escrevia contra os delírios da razão. O artigo fora publicado na revista *Littérature* e apresentava as circunstâncias que o haviam levado a enveredar pela actividade surrealista:

Foi em 1919 que minha atenção se fixou nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão e ao avizinhar-se o sono, se tornam perceptíveis para o espírito sem que seja possível descobrir nelas (mesmo por uma análise meticolosa) um esforço volitivo prévio. Uma noite, em particular, antes de adormecer, pude perceber, nitidamente articulada, a ponto de não ser possível mudar uma só de duas palavras, porém desprovida de qualquer qualidade de som vocal, uma frase assaz curiosa que não continha o menor vestígio dos acontecimentos nos quais, segundo a opinião de minha consciência, eu me encontrava envolvido naquele momento, frase que me pareceu insistente, frase, ouvi dizer, que batia na vidraça. Tomei conhecimento dela rapidamente e me dispunha a passar

95 Peça de dança com música de Erik Satie em co-autoria com Jean Cocteau, figurinos de Pablo Picasso e coreografia de Léonide Massine. Terá estreado a 18 de Maio de 1917, no Théâtre la Châtelet, em Paris.

96 Tirésias é o andrógino adivinho grego que possuía dois conjuntos complementares de órgãos sexuais e que pertence ao culto mitológico tebano. É o vidente cego cuja missão seria revelar e dar a ver aos homens os designios dos deuses, bem como descobrir as surpresas encobertas no futuro. Este aspecto da revelação tem uma cabal importância na caracterização do movimento surrealista na medida em que é o elemento chave do que se encontra escondido na mente humana.

além quanto seu carácter orgânico me reteve. Na verdade, essa frase espantava; infelizmente não consigo lembrar-me dela hoje, mas era algo como: “Há um homem cortado em dois pela janela”, mas não podia haver equívoco possível, pois ela estava acompanhada pela fraca representação visual de um homem andando cortado ao meio por uma janela perpendicular ao eixo do seu corpo. (p.416)⁹⁷

Em causa, estavam os métodos de análise de Freud utilizados por Breton com os pacientes da Primeira Guerra Mundial (Chipp, 1988, p. 416) e que este viria a usar em proveito próprio, de acordo com um processo marcadamente literário, distante da experiência clínica. O método consistia em produzir um monólogo, confiando no carácter inesgotável do murmúrio (Breton, 1928)⁹⁸. Na prática, pretendia fazer fluir tão rápido quanto possível as palavras sem que o espírito crítico interviesse sob pena de anular a manifestação bruta da consciência clara. Esta espécie de pensamento falado sugeria que a rapidez das ideias era superior às das palavras, desafiando, assim, as fronteiras da lógica linguística, tal como no jogo de palavra que Nadja⁹⁹ propõe a André:

Ficamos algum tempo silenciosos, e bruscamente ela começa a trata-me por tu: “Um jogo: Diz qualquer coisa. Um número, um nome, o que quiseres. Assim (fecha os olhos): Dois. Dois quê? Duas mulheres. Como estão? De negro. Onde se encontram? Num parque... Que fazem? Vamos, é tão fácil, porque é que não queres jogar? Eu, quando estou só, entretenho-me assim, contando a mim próprio toda a espécie de histórias. E nem sempre são histórias vãs: é mesmo absolutamente dessa maneira que vivo.” (Breton, 1928, p. 83)¹⁰⁰

É a partir deste princípio que Breton e Soupault¹⁰¹ viriam a produzir as primeiras páginas escritas segundo o processo do automatismo psíquico. A palavra “surrealismo” terá sido imposta para caracterizar este procedimento genérico ao qual se entregaram os elementos activos do movimento. É ali que encontramos Freud destilado na origem, no tratado *Psicopatologia da vida quotidiana* (Freud, 1901, volume VI), em que se pode reconhecer a dificuldade em evitar o olhar insensível da neurose perante os factos da vida: “só para a mente mais rara e mais bem ajustada parece possível preservar a imagem da

97 Chipp, H. B. (1988). *Teorias Da Arte Moderna* (1.ª Ed.). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

98 *Ibidem* p. 416.

99 O romance *Nadja* é publicado por André Breton em 1928. O texto é baseado nas memórias do autor, na sua relação com a sua amante Nadja, a jovem que, ao longo de dez dias é a vidente demencial, na estrutura não linear do texto, se derrama a confissão erótica de Breton, afirmando viver na casa de vidro, dormir numa cama de vidro rodeada por cortinas de vidro

100 Breton, A. (2021). *Nadja* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Antígona.

101 Philippe Soupault (1897-1990) escritor, jornalista e político de nacionalidade francesa. Foi em França um dos iniciadores e difusor do dadaísmo na companhia de Louis Aragon e de André Breton. Em 1920 funda o surrealismo com André Breton, acabando por ser expulso do grupo seis anos mais tarde por divergir das orientações da organização.

realidade externa, tal como é percebida, contra a distorção a que está nominalmente sujeita na sua passagem pela individualidade psíquica do percipiente” (Conrad, 1998, p. 157)¹⁰². A realidade não recuperaria facilmente dos assaltos à norma atentados pelos relativismos de Cézanne e Einstein ou pela incerteza de Heisenberg, que deveriam encontra-se mais ou menos circunscritos à projecção nebulosa da nossa capacidade patológica de sonhar. Pela primeira vez estes aspectos são reforçados por Freud, ao reconhecer a existência das lembranças encriptadas, dos actos falhados, dos esquecimentos, dos equívocos na acção, nas superstições e nos erros quotidianos, mas também nas anedotas e no humor que provavam a nossa existência interior. No berço de Leonardo esteve efectivamente pousado o abutre que o médico de Viena viria a identificar no quadro *Santa Ana, a Virgem e o Menino*.

Para os surrealistas a realidade exterior é um objecto de definição complexa. Vive-se de acordo com o paradigma de uma lógica do sonho, no fascínio do erro cometido inconscientemente, na alegria de ver o pé falhar o passo e no gesto incerto que nos salva de bater com estrondo contra o chão. A vida refulge, evidentemente. Plena de sentido e da latente vertigem de modernidade que terá minado Aragon como uma doença de fervor místico. Mas não nos enganemos, tratou-se de um sinal inscrito na velocidade do tempo moderno em resultado da dispersão acelerada dos lugares. A novidade anunciava-se na inquietação tecnológica que estiolara a razão em nome da razão, naquilo a que Musil chamou o “acelerismo”¹⁰³ (Conrad, 1998, p. 434). Foi neste contexto que Breton juntou o que havia sobrado de Dada, preparando o assalto à realidade pelo método do sonho, que se tornaria na novíssima evidência: o psiquismo como expressão simbólica da arte, enquanto objecto de culto poético, resultante da vida interior, manifestando-se no espaço e no tempo, agora categorias da luz, até ali adunados na escuridão do ser. Foi do sonho ancestral que viemos. É pelo sonho que adormeceremos e que voltaremos a ver. Em 1928, René Crevel (1900-1935) escreveu *L’esprit contre la raison* (p. 419):

O poeta não adormece suas feras para brincar de domador, mas, todas as jaulas abertas, chaves jogadas ao vento, ele parte, viajante que não pensa em si, porém na viagem, nas praias de sonhos, florestas de mãos, animais com almas, toda a inegável supra-realidade.¹⁰⁴

102 Conrad, P. (1998). *Modern Times, Modern Places* (1.ª Ed.). London, UK: Thames & Hudson. Trata-se de uma citação de Freud.

103 *Ibidem*.

104 Chipp, H. B. (1988). *Teorias Da Arte Moderna* (1.ª Ed.). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

Mas de que forma se embalam as figuras e as representações da *Joyciana* no contexto surrealizante? Antes de mais, importa voltar ao ar de Paris, então impregnado do sentimento de ruptura que se observou nas vanguardas do início do século XX. Falo do ar que Duchamp engarrafou, permeado pela noção de espírito que assinalava o sentido poético da vitalidade científica. Deus, morto, não voltará a recuperar desta comédia trágica que é a modernidade fundada nos princípios da física e da incerteza. Apesar de tudo, nunca estivemos tão conscientemente mais próximo de nós mesmos, bem entendida a produção de conhecimento que acabaria por ter eco no surrealismo. Irremediavelmente, a ciência cedera espaço à arte. Os nossos valores abarcam não apenas a precisão e a objetividade, mas, igualmente, os estádios patológicos que Breuer e Freud transformaram em sintomas do modernismo. Esta ascensão inexorável de tais métodos, terá feito do surrealismo um momento que se transfiguraria, definitivamente, nas vanguardas artísticas do século passado.

O objecto da representação visual da *Joyciana* justifica-se nos fenómenos dinâmicos da vida, no desejo instintivo de procurarmos, como o demonstrou Magritte, um rosto humano numa paisagem. É o modelo interior de uma supra-realidade tantas vezes enunciado por Breton e pelos surrealistas. Este golpe de rins, este dobrar de nós sobre nós mesmos, obrigamos a chocar de frente com os mistérios inerentes ao sentido das coisas: “O olho existe em estado selvagem”, disse André Breton em 1928¹⁰⁵. A imitação é, assim, o mal-entendido que tenho procurado explorar nos quadros da série. É esta a ideia inicial de Freud, a da fixação da imagem pré-existente que só se pode fazer a partir de um modelo interior, conceito amplamente desenvolvido pelo movimento. O espírito crítico tende a submeter tudo à voracidade da própria gula, e sem tréguas. Diz Nadja, a personagem de *Nadja*: “A vida é muito diferente daquilo que se escreve”¹⁰⁶ (Breton, 1928, p.18). Assim se manifesta o surrealismo na *Joyciana*, como substância impressiva da linguagem, numa espécie de consolidação da narrativa em que a aparência com a realidade fica a dever-se à dissolução da imagem no espectro sensitivo.

As propostas surrealistas parecem nascidas de uma combinação que resulta da revolução social temperada pela psicanálise. Para além de Marx e de Freud, a sombra de

105 Breton, A. (2002). *Le surréalisme et la peinture*. Paris, França: Gallimard. Segundo o texto de 1928, publicado em 1965 e reeditado em 2002.

106 Breton, A. (2021). *Nadja* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Antígona.

Nietzsche paira sobre a revelação da vontade e do espírito humano com vista para a Bastilha. Os surrealistas embarcam no sonho romântico de Rimbaud de transformar o mundo pela poesia, sentimento ilustrado pelos seus escândalos transformados em virtudes revolucionárias, adoptando, simbolicamente, a casa de vidro como domicílio. Trata-se de uma metáfora, evidentemente. Uma metáfora sobre a forma transparente como se expressavam as preferências e os pecadilhos de cariz erótico entre os membros do grupo, que admitiam as práticas de trocas de parceiros colando-se à imagem de que habitavam uma casa de vidro. O poeta Paul Éluard terá, complacientemente, entregue a sua mulher Gala a Max Ernst, afirmando que queria mais a Ernst de que amava a Gala. Mas o sacrifício não terá sido grande uma vez que, depois de se casar com Nusch, a sua próxima esposa, Éluard continuou a encontrar-se com Gala que, posteriormente, se havia casado com Dalí. “Orgulho-me”, disse Breton falando em nome de todos eles, “de viver a minha vida em plena luz do dia” (Conrad, 1998, p. 294).

A evidente trama romanesca cujo estilo se confunde com a vida e que se faz sentir na *Joyciana* como um fluxo migratório e imaginativo tenho-a procurado em Balthus, Max Ernst, Francis Picabia, Carrà, António Areal e António Dacosta, Neo-Rauch, David Salle e Dinos & Jake Chapman, entre outros. Conquanto cada um deles é um petardo, um soco, um escarro, uma coisa orgânica e sumamente estética, mais do que pretensos representantes das fases, linguagens, regionalismos, raízes ou consequências do movimento. Acima de tudo, evocam valores selváticos referidos por Dubuffet numa entrevista concedida em 1951¹⁰⁷, ampliada pelo instinto, a paixão, o desejo, a violência e a loucura, afrontaram esta espécie de hegemonia a que se chama cultura ocidental, atirando-se à crença fundadora de que o homem branco não difere na sua natureza dos demais habitantes do mundo. A arte, como bem sabemos, não é asseada nem existe em estado puro.

2.2.1. Balthus.

Na pintura de Balthus (Balthusz Klossosvky de Rola 1908-2011) os retratos de raparigas adolescentes, as ruas repletas de personagens entregues à sua vida ou as paisagens reportam-se a um presente imbuído da mesma atmosfera que terá iluminado os pintores do

107 Stiles, K., & Selz, P. (1995). Jean Dubuffet: Anticultural Positions (1951). In *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (1.ª ed., pp. 192–197). Berkeley, CA: University of California Press.

passado, como Piero della Francesca (?-1492). Balthus cultivou uma certa independência relativamente aos movimentos de vanguarda através da forma com que tratou as questões do seu tempo, transgredindo, manifestamente, os limites da moral de uma pintura que se movimenta na esfera da tradição pictórica com o que se pode considerar uma reminiscência autobiográfica.

As personagens retratadas por Balthus estão suspensas num tempo próprio, vivendo de acordo com uma sexualidade própria. De resto, o tema tem sido assunto da ciência, “sobretudo a teoria sexual desenvolvida por Sigmund Freud nos princípios do século XIX, que difundiu uma nova compreensão da sexualidade na infância e na adolescência, e que também esteve em voga nos círculos surrealistas” (Sontgen, 2019, pp. 52-53)¹⁰⁸. Nos seus quadros, os espaços interiores são claros e frios. A ordem rigorosa com se apresentam as personagens implica ao mesmo tempo uma referência histórica e uma evidente energia sexual. O erotismo agressivo evidente nas representações dos corpos adolescentes geram uma dúbia sensação, entre o prazer e o mal-estar que orbita entre o “voyeurismo” e que, ao mesmo tempo, o reprime. Este precário equilíbrio esteve, recentemente, na origem do movimento de censura #Me Too que exigia a retirada do quadro *Thérèse revant* da exposição pública no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque. É nesta confusão que se constrói a tempo um momento de incerteza, em que a anatomia do visível reclama o mesmo que os nus de Carnach ou de Courbet reclamaram. O espírito que ali é evidenciado serve para contrariar o peso avassalador das coisas tal como as percebemos. No erotismo destas jovens raparigas adolescentes, apanhadas em momentos de tédio ou absorvidas nos seus próprios pensamentos há, sem dúvida, uma pitada de devaneio sexual. A pintura assim entendida só pode transformar-se na eucaristia da carne, (ver conjunto documental da figura 31, p. 95).

2.2.2. Max Ernst.

A conclusão do bacharelato leva Max Ernst (1891-1976) à Universidade de Bona, como era desejo da família. Matricula-se na Faculdade de Letras, mas evita cuidadosamente os seus estudos. Ganhar a vida de forma disciplinada não parece ser o seu objectivo. Salta entre programas académicos, dedica-se a actividades que os seus professores consideram

108 Söntgen, B. (2019). Balthus. In *As vueltas com Thérèse - Los cuadros de machuchas de Balthus*. (1.ª Ed., pp. 52-53). Madrid, Espanha: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza.

inúteis: a pintura, a leitura de filosofias sediciosas e de poesias dissonantes. Ernst é filho de um professor primário com aspirações a pintor. Conta-se que o pai ao pintar uma vista do jardim, tentou arrancar uma árvore que decididamente prejudicava a pintura. Não contente em suprimir o detalhe, o pai terá decidido eliminar a árvore. O sentido de proibição artística será a única regra imposta ao espírito criativo de Ernst pintor. Um quadro não é a reprodução verídica do modelo, conforme dirá mais tarde. As relações de reciprocidade entre o modelo e a obra devem apenas ser respeitadas na medida da imaginação. Da arte nada se exclui, antes se acrescenta. A desconfiança cega sobre a realidade das coisas faz de Max Ernst uma personalidade inquieta. Por outro lado, o espírito da pintura moderna inaugurada sob os auspícios da palavra sonhada que ambicionava corromper a realidade com a inquietação da poesia reflecte-se no trabalho de Ernst: a arte não deveria ser um mero expediente mental. Há nele um universo de inquietação que havia sido recentemente posto a nu por Rimbaud (1854-1891), Mallarmé (1842-1868), Baudelaire (1821-1867). Um espaço imaterial inaugurado por Jarry, perpetuado por Artaud, estendem-se à experimentação plástica. A pintura é apenas uma linguagem de signos, um sistema que se permite a associações convencionais que, na perspectiva surrealista, não tinha outro objectivo que não fosse o retrato da imagem interior.

Max Ernst é um pintor, mas também um guarda-livros, um bicho-de-prata que devora indiscriminadamente qualquer leitura que lhe venha a cair nas mãos. Abre-se a todas as influências, deixa-se levar de um ponto que lhe desperte o interesse para, mais à frente, recuperar o domínio de si mesmo. Admira Bosch, Goya, Monet, Brueghel, van Gogh, Grünewald, Gauguin, Altdorfer, Seurat, Macke, Gaspar David Friedrich, Picasso, Kandinsky, Delaunay e muitos outros. É um pintor deslumbrado pela pintura e pelas possibilidades técnicas da pintura. Contudo, não se submete a outra disciplina que não seja a sua. Dele, escreve Paul Éluard numa carta datada de 1937:

(...), quando a imaginação começou a dominar, para subjugar os tristes monstros que a guerra tinha alimentado, Max Ernst decidiu enterrar a velha razão, causa de tantas desordens, de tantos desastres, não sob os seus próprios escombros - que ela transformou em monumentos - mas sob a representação livre de um universo libertado. (p.16)¹⁰⁹

Da vasta obra destaco três quadros que me parecem representativos: *Celebes*, de

109 Ernst, M. (1982). *Escrituras* (1.ª Ed.). Barcelona, Espanha: Polígrafa.

1921; *A Virgem castigando o menino perante três testemunhas: André Breton, Paul Eluard e o pintor*; de 1926 e *As tentações de Santo Antão*, pintado em 1945 a propósito do concurso internacional de arte *Bel Ami*. Ficam de fora a prolífica obra gráfica. Formalmente, Ernst inova, transforma, transpondo para a pintura a experiência prática da colagem experimentada nos processos gráficos. A pintura, unificadora, traduz a qualidade fragmentária do processo da colagem.

A exposição *Max Ernst - Obra gráfica e livros*, realizada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 1993¹¹⁰, apresentava o trabalho gráfico de Ernst na perspectiva de uma inquietude criativa que se vai libertando do manancial inventivo do pintor (Spies, 1993, p. 9)¹¹¹. Parece ser essa a sua tónica: a criatividade técnica. De resto, os processos utilizados reportam-se única e exclusivamente à resolução de problemas técnicos que incluem a adaptação de práticas desenvolvidas ou inventadas no sentido de conquistar uma imagem que abarque uma parte de um todo maior. Diria que Ernst inventou tudo o que foi possível inventar no âmbito das técnicas pictóricas. (ver conjunto documental da figura 32, p. 96).

2.2.3. Carlo Carrà.

O quadro *Il pino sul mare* de Carlo Carrà (1881-1966) é exemplo de uma imagem interior. É uma imagem limpa, quer dizer, sem adereços acrescentados à pintura. Aquilo que é absolutamente necessário está na paisagem e no título que o pintor lhe deu: um pinheiro sobre o mar. Não obstante a possibilidade de identificação dos objectos que pertencem a uma realidade reconhecível, existe uma atmosfera que implica momentaneamente o regresso à condição da pintura. A capacidade crítica do espírito é adoçada pelo que lá está: a parede de uma casa, um pinheiro, o título da pintura. Todos os elementos resvalam para um acto sonhado, que se perpetua na cabeça do observador. Não há ruído. E a existir é um murmúrio distante que nos chega da Capella dei Scrovegni, por Giotto. Não será o início da narração figurada a melhor forma de estabelecer uma relação entre um objecto vulgar e a imprevisibilidade da configuração das coisas? Contudo, o quadro afigura-se como um objecto

110 Spies, W., & Gerd Hatje, V. (1993). *Max Ernst: Obra gráfica e livros* (1.ª Ed). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

111 *Ibidem*.

dentro da figuração, configura outra coisa: o poder mágico da pintura. Neste contexto, o pictórico apenas serve para reforçar aquilo que sabemos existir, mas que, em todo o caso, obriga o mundo exterior a um dever de observação sob suspeita. Perante Carrà (e Chirico) é necessário operar uma cuidadosa revisão de valores absolutos, sobre os quais se deve considerar a realidade como referente interior, literário. É uma forma de pensar e é neste sentido que as referências literárias surgem espontaneamente no contexto do pintor italiano. À mente, perante o despovoamento humano da praia sobre a qual espreita o pinheiro na dimensão da espera, salta não tanto a obra literária *O Deserto dos Tártaros*, de Buzzati, mas sim aquele fio de solidão que nos cerca, como nos contos de Tommaso Landolfi, *La pietra lunare* e *Racconto d'autunno*, (ver conjunto documental da figura 33, p. 97).

2.2.4. Francis Picabia.

Francis Picabia (1879-1953) foi um pintor artificioso que percorreu diferentes estilos ao longo da sua vida. Pese embora tivesse renunciado ao Dada em 1921, manteve alguns princípios do movimento, como o sentido de humor e a apropriação de imagens através de processos de colagem e “assemblagem”. Nos últimos anos da sua vida, inspirado por imagens populares, copiou e recombinau fotografias retiradas de revistas, produzindo composições pintadas, como em *Portrait of a Couple* de 1942. Aspecto técnico que, durante a década de 80 do século XX, será largamente utilizado por uma nova geração de pintores figurativos norte-americanos durante o ressurgimento da pintura. Picabia parece ter questionado o significado e o propósito da arte através da sua prática caleidoscópica. Apresenta uma marca de consistente inconsistência. Neste sentido, a obra *L'Adoration du veau*, de acentuado realismo, cuja fonte é, desta vez, diferente das revistas e das imagens de moda: trata-se de uma fotografia de 1937, do fotógrafo alemão Erwin Blumenfeld, intitulada *O Minotauro ou o Ditador*. Picabia reinterpreta, acrescentando mãos numa evocação da saudação fascista. Talvez este trabalho transponha em espírito a virulência política do dadaísmo alemão sobre a França ocupada pelo regime Nazi, (ver o conjunto documental da figura 34, p. 98).

2.2.5. António Areal.

A obra de António Areal (1934-1978) é rica e diversificada, estabelecendo, tanto ao

nível da produção plástica como teórica, um diálogo particularmente lúcido com a arte do seu tempo. Segundo Pinharanda (1990), Areal surge no contexto da arte portuguesa muito próximo das correntes artísticas internacionais bem definidas. “Numa fase inicial, essa relação é ilustrativamente evidenciada através da temática de um paisagismo fantástico, de uma inusitada associação visual de ideias, tendencialmente próxima da prevalência do verbal sobre o visual” (Pinharanda, 1990, p. 10)¹¹². São visíveis referências que fizeram parte das vanguardas internacionais, assim como aquelas que pertencem a um fundo documental da história da arte. Segundo Pinharanda (1990), Areal foi um colecionador de Belas-Artes “por espírito de gozo lúdico, provocação, ironia e sarcasmo” (p. 14)¹¹³ que, oportunamente, percorreu o filão deixado em aberto pelo compromisso moderno de influências que partem do surrealismo e que evoluem para o informalismo, passando pela expressão abstracta e pela chamada “nova figuração” da década de 70, do século passado. É nesta última categoria que me revejo na obra de Areal, segundo narrativas humoradas em que os objectos aparecem deslocados do seu contexto e se investem do compromisso de ser nada mais que arte. A série *A história dramática de um ovo* ou *As canções de Mahler para as crianças mortas*, são disso exemplo, (ver o conjunto documental da figura 35, p. 99).

2.2.6. António Dacosta.

“Há sempre uma calma e uma antítese da calma”¹¹⁴, terá um dia proferido António Dacosta (1914-1990). A frase ficaria registada numa entrevista dada à RTP, em 1969. A sua pintura é marcada pela presença viva de um surrealismo crónico, pela necessidade de fixar imagens pré-existentes. Sem fórmulas repetitivas, os quadros exteriorizam uma verdadeira linguagem a que não falta o sentido narrativo. Dacosta não apela à história nem aos recursos da sua própria história, uma vez que a sua pintura tem origem naquilo que considero ser o reino do mito. O humor de Dacosta ressuscita outras tantas ressurreições de lazer e melancolia. Guardo de miúdo, numa visita de estudo à Fundação Calouste Gulbenkian, um

112 Pinharanda, J. (1990). *António Areal: Primeira Retrospectiva*. (1.ª Ed.). Porto, Portugal: Fundação de Serralves e Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian.

113 Pinharanda, J. (1990). *António Areal: Primeira Retrospectiva*. (1990) (1.ª Ed.). Porto, Portugal: Fundação de Serralves e Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian.

114 Porfirio, J. L. (2014). A ANTÍTESE E A CALMA. Retrieved March 2, 2021, from <http://dacosta.gulbenkian.pt/textos/17-ensaios/91-jose-luis-porfirio.html?showall=1&start=0>

poster que reproduzia a *Melancolia*, uma pintura de 1942. Afixei-o no meu quarto, ao lado de outro poster com uma estrela do rock. E ali ficaram lado a lado, durante uma eternidade de tempo, até que sai de casa, (ver o conjunto documental da figura 36, p. 100).

2.2.7. Jake e Dinos Champan.

Jake Chapman e Dinos Chapman (n. 1966 & n. 1962) são os autores das série de esculturas/ manequins mutantes, dos seres de anatomias disformes. A exemplo, citarei *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)*, de 1995. A peça é composta por um grupo de manequins infantis fundidos entre si, cuja genitália, aparecendo nos locais mais inusitados, substituiu os orifícios anatômicos. A obra evoca o fascínio dos surrealistas pelos manequins de lojas, as fábricas de bonecos de cera ou aos autómatos, relacionando-os com os conceitos do universo do onírico de Sigmund Freud, pairando entre o ser vivo e o corpo inanimado. Os manequins dos irmãos Chapmans, tal como as bonecas de Hans Bellmer, apelam a uma forte identidade do corpo. Um corpo novo, fragmentado em novos seres, remontados por partes, fundindo-se entre si para criar monstruosos híbridos. Para além da visão freudiana da libido ou do desejo sexual, estes seres evocam a questão da ética contemporânea no tocante à manipulação genética e à clonagem na chamada ciência Frankenstein. A vaidade mundana ou as cirurgias plásticas das celebridades parecem ter aqui um eco crítico. (ver o conjunto documental da figura 37, p. 101).

2.2.8. David Salle.

David Salle (1952) ter-se-á batido por uma estética sensacionista. A sua pintura assenta em imagens “roubadas” ao seu contexto, produzida com pinceladas rápidas de linhas rectas e curva que se transformam numa dançarina em pose ou num desenho esquemático obtido a partir de um projector de opacos. Os painéis pintados apresentam “inserts” a partir de fotografias. Uma mulher posa desajeitadamente, usa um soutien, não veste cuecas. Ofensivo? Claro que é. E é propositado. Está em sintonia com a atitude de uma pintura de características subversivas. O pequeno rectângulo pintado sobre ou entre a pintura é como uma fotografia colada na tela. Retrata um pássaro morto, apresenta outra coisa que se viu no meio de tanta coisa que se vê. Salle interessa-se pela herança das imagens e liberta-se das

suas obsessões, das figuras falantes e das inexplicáveis sequências do quotidiano e do uso que damos aos objectos: as lâmpadas, as séries de óculos, os móveis dos anos 50. Estas pinturas dialogantes surgem como ilegíveis colagens surrealistas que evocam o olho “cacodilato” de Picabia. Mas a singularidade da obra de David Salle, bem como a dos seus contemporâneos pintores norte americanos, está na transmissão da cultura e da memória do mundo para a solicitude do atelier. As imagens de bonecos e palhaços antigos, de desenhos animados como o do marinheiro que aparece de chapéu alto empunhando um sextante, reportam-se à sugestão fria dos sentimentos lembrados, às experiências de associação antecipadas pelos surrealistas. Os quadros de Salle destilam os poderes poéticos que são essenciais à pintura, (ver o conjunto documental da figura 38, p. 102).

2.2.9. Neo Rauch.

As complexas pinturas de Neo Rauch (n. 1960) transportam o espectador para um mundo aparentemente familiar. Porém, um olhar atento abandonará esta sensação, substituindo-a pela dúvida. Rauch trabalha segundo um fluxo de consciência, através de um estado de transe pessoal. A falsa indicação de realidade sugere que os corpos presentes nas obras se dirijam à possibilidade de ser. Remetem-nos para uma relação entre o pessoal e o privado, para o icónico. Na verdade, a existência humana está intensamente representada nas suas múltiplas facetas. De acordo com uma antropologia visual própria, Neo Rauch preenche o espaço dos seus quadros com imagens sonhadas, visões de guias da revolução, companheiros de viagem cujas dinâmicas redireccionam estas pinturas para uma acto sonhado. As estranhas mudanças de escala, as perspectivas forçadas, as intensas passagens de cor, assim como a integração da arquitectura histórica e do vestuário parecem retirados da ficção científica. Como um ecrã que caracteriza a nossa era e toda a confusão pós-moderna, o tempo e os lugares que se nos afiguram são semelhantes aos dos contos de fadas. As histórias plausíveis surgem povoadas de seres humanos e humanóides que nos permitem sonhar. Para além disso, o meio social da arte parece ter reintegrado a figuração no mercado global, desprezando os factores que se lhe opunham (ver o conjunto documental da figura 39, p. 103).



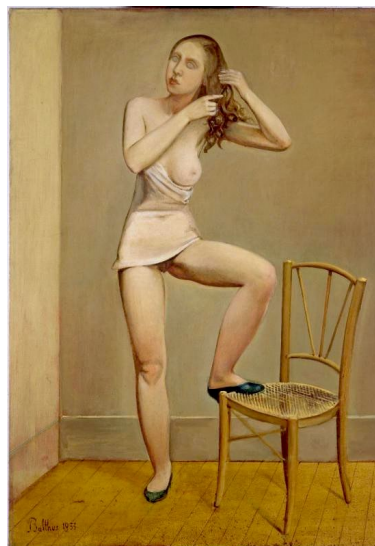
Balthus, *Portrait d'André Derain*, 1936. [Pintura], 112,7 x 72,4 cm. Col. The Museum of Modern Art, New York



Balthus, *Thérèse rêvant*, 1938. [Pintura], 150,5 x 130,2 cm. Col. The Museum of Modern Art, New York.



Balthus, *La rue*, 1933. [Pintura], 195 x 240 cm. Col. Jacques & Natasha Gelman, Metropolitan Museum of Art, New York.



Balthus, *Portrait de Betty Leyris*, 1933. [Pintura]. 80,6 x 65 cm. Col. privada, New York.



Balthus, *La monagne (l'Été)*, 1937. [Pintura], 248 x 365 cm. Col. Metropolitan Museum of Art, New York.



Balthus, *Portrait de Betty Leyris*, 1933. [Pintura]. 80,6 x 65 cm. Col. privada, New York.



Ernst, M., *As tentações de Santo Antônio*, 1945. [Pintura], 108 x 28 cm, Duisburg, wilhelm-Lehmbruck-Museum.

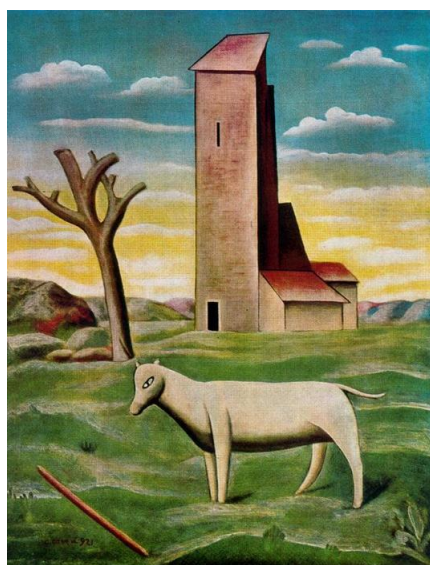


Ernst, M., *The Virgin Chastising the Christ Child before Three Witnesses: André Breton, Paul Eluard and the painter*, 1926. [Pintura], 196 x 130 cm. Col. privada.

Ernst, M., *Celebes*, 1921. [Pintura], 125,4 x 107,9 cm, Col. Tate, Londres.



Carrà. C., *Il pino sul mare*, 1921. [Pintura]. 91 x 80 cm. Col. privada, Milão.



Carrà. C., *O moinho de S.ª Anna*, 1921. [Pintura]. 91 x 80 cm. Col. Gabrielli Scalini, Milão.



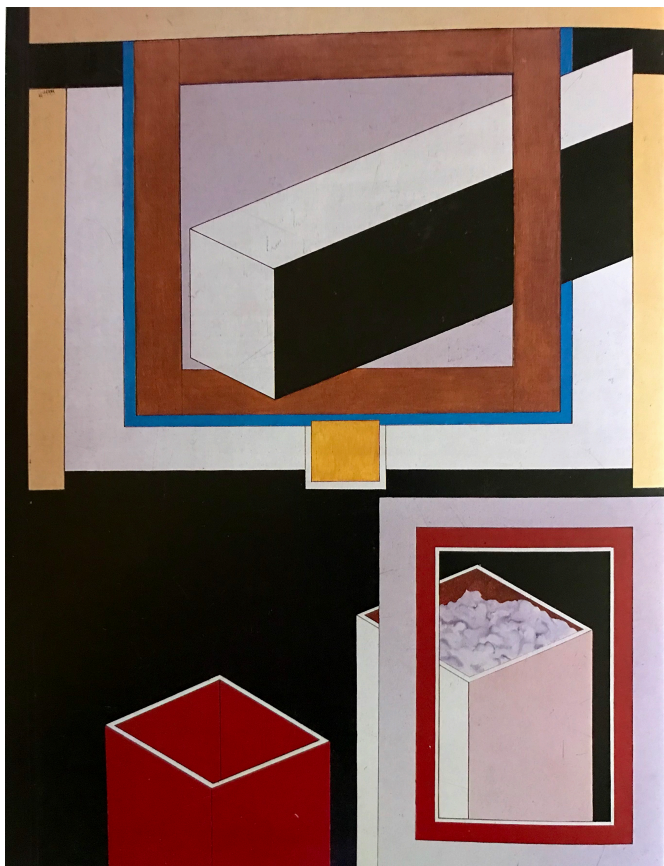
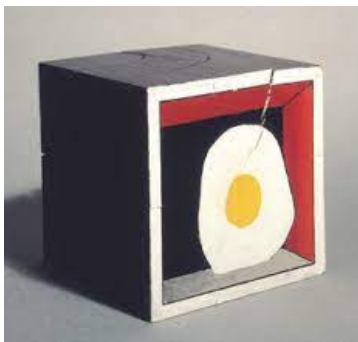
Picabia, F., *Deux femmes nues au bulldog*, 1942. [Pintura]. 106 x 76 cm. Co. The Museum of Modern Art, New York.

Picabia, F., *Portrait of a Couple*, 1943. [Pintura]. 105.7 x 77.4 cm Col. Co. The Museum of Modern Art, New York.

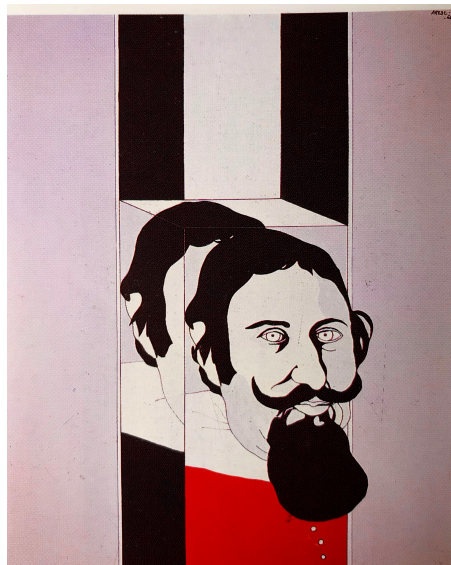
Picabia, F., *L'Adoration du veau*, 1942. [Pintura]. 106 x 76,2 cm. Col. Centre George Pompidou, Paris.

Picabia, F., *Adam and Eve*, 1942. [Pintura]. 105,5 x 75,3 cm. Col. privada, Paris.

Picabia, F., *Woman with Idol*, 1943. [Pintura]. 105.4 x 74.8 cm Col privada.

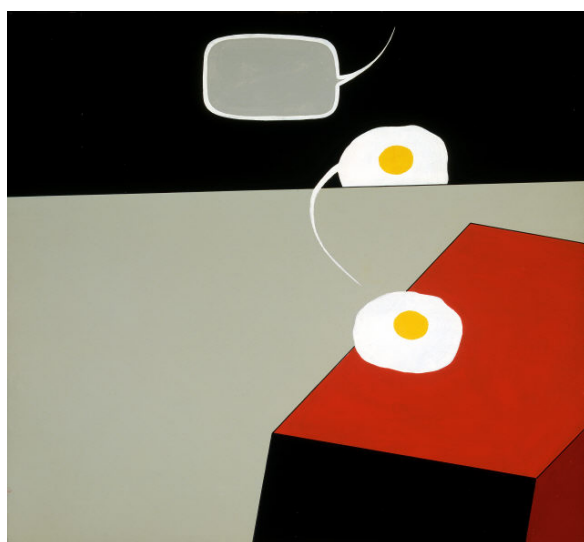


Areal, A., *S/ título*. 1967. [Pintura], 17 x 17 x 17 cm. Col. CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Areal, A., *Chegada dos Bem-Aventurados ao limbo de André Breton* 1966. [Pintura], 169,9 x 119,8 cm. Col. Carlos de Souza, Porto.

Areal, A., *Retrato do Conde Duque de Olivares pintado por Velasquez: Viagem sentimental*, 1966. [Pintura], 64,8 x 53,8 cm. Col. Ministério da Cultura.



Areal, A., *A história dramática de um ovo - n.º 24*, 1967. [Pintura], 91 x 100 cm. Col. CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Dacosta, A., *Melancolia*, 1942. [Pintura], 31 x 25 cm. Col. Maria Antónia Figueiredo de Santos Loureiro.

Dacosta, A., *Antítese da Calma*, 1942. [Pintura]. 100 x 80 cm Col. CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Dacosta, A., *O Usuário*, 1942. [Pintura], 79 x 98,5 cm Col. CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Chapman, J. & Chapman, D., *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)* 1995. [Escultura], Col. Victoria Miro Gallery, Londres.



Chapman, J. & Chapman, D., *Tragic anatomies*. 1996. [Escultura], Col. Victoria Miro Gallery, London.

Chapman, J. & Chapman, D., *Like a Dog Returns to its Vomit (No. 52)*, from Francisco de Goya's *Los Caprichos*, 2005. [Pintura], 22 x 15 cm. Col. privada.



Salle, D., *Pattern Cutter*, 1986.
[Pintura], 228.6 × 306.1 cm. Col. privada.



Salle, D., *Sextant in Dogtown*, 1987.
[Pintura], 251.8 × 328.6 cm. Col. Whitney Museum of American Art, New York.



Rauch, N., *Mars*, 2002. [Pintura], 250 x 210 cm. Col. privada.

Rauch, N., *Gewitterfront*, 2016. [Pintura], 150 x 100 cm. Col. Fundatie, Zwolle and Heino/Wijhe Collection.



Rauch, N., *Die Lage*, 2006. [Pintura], 300 x 420 cm. Co. privada.

2.3. A Nova Objectividade, segundo a realidade tangível positiva. Para uma materialidade da forma ou do informe psíquico.

De um ponto de vista prático, a *Joyciana* poder-se-ia ter intitulado “proustiana”, “walseriana” ou mesmo “musiliana”. Qualquer que fosse a denominação continuaria a ser simbólica, consequência do processo de reflexão a que está sujeita a série de pinturas. Joyce emerge na *Joyciana* como figura tutelar da poderosa Molly Bloom, representando um movimento de ruptura que, *À sombra das raparigas em flor*¹¹⁵ de Proust (1918), ou segundo Ulrich, n’*O homem sem qualidades*¹¹⁶ de Musil (1930-43), arrasta consigo o espírito e a impossibilidade moderna de ser. À falta de melhor definição, é neste ambiente carregado de palavras-imagens que se encontram aprisionados outros sentidos que caracterizam um tempo que se estende desde o final da Primeira Guerra Mundial à ascensão do nazismo na Alemanha. A arte que importa agora analisar viria a produzir-se durante a República de Weimar. Interessa pela forma como reduziu a diversidade a uma unidade geral tocada pela inconstância que é, entre outras características, um aspecto caro ao nosso presente.

Quando em 1925 Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963)¹¹⁷ inaugurou a exposição *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus (A Nova Objectividade: a pintura alemã depois do expressionismo)* na Städtische Kunsthalle, em Mannheim, procurou, em primeiro lugar, um termo que pudesse classificar as obras de acordo com uma unidade formal e pelo qual ainda hoje é conhecido: *Neue Sachlichkeit*, “Nova Objectividade”. Contudo, a finalidade de Hartlaub era documentar a nova figuração surgida no final da década de 1910, como se se tratasse de um contra-movimento ao expressionismo. Em perspectiva, uma espécie de paradigma artístico em que se incluíam nomes tão díspares como Otto Dix (1891-1969), Christian Schad (1894-1982), Alexander Kanoldt (1881-1939), Rudolf Schlichter (1890-1955) ou George Grosz (1893-1959). Não obstante as diferenças estilísticas e apesar de nunca se terem considerado como um grupo, estes pintores revelaram uma profunda relação com a realidade, contribuindo para uma nova visão na pintura. Tais eram as diferenças entre os elementos do movimento que, politicamente, Hartlaub chegou a considerar

115 Referência ao volume II do romance de Proust, *Em busca do tempo perdido*.

116 Referência a Musil, autor do extenso romance *O homem sem qualidades*.

117 Hartlaub foi um historiador de arte alemão e o criador do termo Nova Objectividade para a exposição *Nova Objectividade: A pintura alemã depois do expressionismo*, inaugurada em 1925 na Städtische Kunsthalle de Mannheim - “O objetivo é superar a mesquinhez estética da forma através de uma nova objetividade nascida na descrença na sociedade burguesa e na exploração do homem.”

a existência de uma ala de esquerda e outra de direita, caracterizando-as, respectivamente, segundo “veristas” e classicistas. Aos primeiros, eram comuns os temas críticos inspirados nas debilidades sociais, enquanto que, aos segundos, podemos atribuir as naturezas-mortas, as paisagens e os retratos de dimensão artística apelativa.

Os casos de Schad, Dix e Schlichter, sobre os quais me debruçarei, importam pela forma inovadora com que abordaram os géneros da pintura, conferindo ao movimento uma atitude intelectual e uma estética específica, representando o tempo doloroso e as suas contradições intrínsecas. Aspectos que, como um miasma, se estenderiam das artes visuais à arquitectura e ao design, do cinema à literatura, à filosofia.

O movimento de que nos dá conta Hartlaub seria não apenas uma consequência dos “ismos” que surgiram a partir de 1905, mas também das alterações sociais verificadas no início do século XX. É no contexto sócio-político da República de Weimar (1919-33) que se tornam visíveis tais mudanças que caracterizaram esse tempo estranho, invariavelmente complexo, em que a novidade e o conservadorismo publicamente contrastam. No novo sistema político de Weimar, as relações e os papéis representados pelos géneros masculino e feminino parecem ter sofrido profundas alterações relativamente ao regime anterior. A experiência de vida dos homens e das mulheres na Alemanha, em consequência do final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e da Revolução Alemã (1918-1919), viriam a caracterizar o novo ambiente criativo que terminaria abruptamente com a subida ao poder do Nacional-Socialismo Nazi. Neste contexto, a liberdade intelectual e artística que nos é dada a conhecer por Hartlaub é um sismógrafo, um barómetro que assinala um momento decisivamente necessário para o entendimento do todo modernista.

Situada formalmente entre o grotesco e o clássico, a “Nova Objectividade” pode considerar-se uma paradigmática terceira via de evolução da arte moderna, correndo paralelamente à arte abstracta como forte reacção ao expressionismo. Sob o epíteto da novidade da Bauhaus, o prefixo “Nova” aparece aqui investido de uma vitalidade especial. Artisticamente pode considerar-se que deriva da escola fundada por Gropius, no contexto da República de Weimar, e é provável que o espectro a que a “Nova Objectividade” se refere incluía uma preocupação que encontramos nos pintores contemporâneos e que, por este motivo, não deverá ser confundida com uma manifestação tardia do expressionismo. A

tendência objectiva desta nova visão projectou-se na qualidade acumulativa de um certo retrato da actualidade que reaparece nos pintores da década de 1980, surgidos na Alemanha de Leste e que abordarei no capítulo 2.6, *Uma ópera de encenação punk: balada para os novos heróis de Shaolin*. Por outro lado, decorrente da concentração de estilos em face das variantes e dos processos, são visíveis as reminiscências neoclássicas, os revivalismos românticos, assim como as características que podem ser observadas um pouco por toda a Europa após a década de 1920, incorporadas em movimentos como o “novecento”, o “preciosismo americano”, o “esprit nouveau” ou o período clássico de Picasso.

Enquanto movimento, a “Nova Objectividade” terá ganho forma entre os anos de 1917 a 1920 segundo uma refinada versão Dada ou como forma concreta de verismo. Contudo, o seu fundamento teórico apenas viria a acontecer por volta da década de 1920. Na verdade, o termo só surgiria entre os anos de 1923 e 1925 quando Hartlaub, na qualidade de director do museu de Manheim, organizou uma mostra significativa da produção artística desse tempo. De acordo com o catálogo (cit. Peters, 2013, p. 30)¹¹⁸, a exposição resulta numa tentativa de afirmação de um novo compromisso artístico, afastando-se, progressivamente, do moribundo expressionismo. Por outro lado, segundo a mesma fonte, parece inevitável considerar que o foco da novidade pertencia à “esquerda artística”, que respondia a fenómenos sociais contemporâneos marcantes: a situação da Alemanha à saída da Primeira Guerra Mundial, a convulsão social daí resultante e o espectro de uma guerra civil que pairava sobre a República de Weimar. Tudo isto consubstanciado na crise económica que abalava o país mergulhado num estado de vergonha nacional após a assinatura do tratado de Versailles (1919). As transformações em curso implicariam importantes alterações nos comportamentos sociais a que deu particular ênfase a discussão proposta por Hartlaub. Interessa sublinhar que as mudanças radicais verificadas na política acabariam por ter um evidente impacto artístico. Este aspecto acabaria por se manifestar segundo uma visão crítico-analítica sobre o tempo social, de resto, decididamente explorado nos temas e nos conceitos estéticos da “Nova Objectividade”.

Será no entanto necessário definir aquilo que foi o expressionismo nas suas várias vertentes para que se possa considerar uma visão da arte materializada no espírito pós-

118 Peters, O. (2013). The New Objectivity aesthetic. In *Otto Dix and New Objectivity* (1.ª Ed., pp. 26–35). Stuttgart, Alemanha: Kunstmuseum Stuttgart.

expressionista. Se por um lado o expressionismo pode tecnicamente caracterizar-se por uma representação formalmente excessiva, fortemente acentuada nos seus elementos expressivos e acrescida de dinâmicas que determinam as deformações visíveis, espiritualmente pode dizer-se que remete para a relação entre o homem e a natureza. A novidade e o interesse que presidem ao programa expressionista parecem ter sido inaugurados pela via onírica e simbólica de Henri Rousseau (1844-1910), “Le Douanier”, cuja obra exulta uma espécie de realismo agora livre do cânone académico. Por outro lado, a “Nova Objectividade” remete-nos para os domínios da representação “verista” em que os temas tendem a ser objectivamente explicados segundo uma versão crua da imagem em que a cor, muitas vezes aplicada segundo as mais elementares regras da pintura a óleo, é um elemento que acentua a tensão psicológica das personagens e dos dramas representados. Neste último caso, os limites suavizados das formas dão a ver uma realidade que é própria da pintura, contribuindo para a falsa visão harmoniosa do todo pictórico.

A visão bipolar deste período deve ser globalmente observada a partir de um ponto mais elevado. Deste modo, seriam necessários modelos comparativos para que o estudo dos conceitos comuns à história da arte pudesse fundar juízos definitivamente abertos, estabelecendo relações através do tempo. A “Nova Objectividade” é, assim, significativa de um estado de espírito que se presume resultante do tempo conturbado em que se manifestou.

Por volta de 1910 já Alfred Döblin (1878-1957)¹¹⁹ havia delineado uma estética que serviria de corpo a esta “Nova Objectividade”. Ao fazê-lo, parece ter tornado claras algumas questões estético-formalista colocadas na arquitectura por Adolf Loos (1870-1933), Hermann Muthesius (1861-1927) e a Deutscher Werkbund, assim como na sociologia através de Georg Simmel (1858-1918). Segundo Peters (2013) a “Nova Objectividade” materializa-se a partir do pós-expressionismo e pode apresentar-se de acordo com o seguinte:

- uma nova pintura que implica o uso das qualidades tonais da cor praticada por pintores como Hermann Huber (1888-1967) sob forte influência de Wilhelm Leibl

119 Médico e escritor alemão, autor de *Berlin Alexanderplatz*, publicado em 1929.

(1844-1900)¹²⁰;

- uma aproximação conciliatória entre o expressionismo e o novo estilo observada nos trabalhos iniciais de Max Beckmann (1844-1950) e Karl Hofer (1878-1955), assim como nas produções de construtivistas como Oskar Schlemmer (1888-1943);

- o movimento italiano “Valori plastici”, i.é., Giorgio de Chirico (1888-1978) e Carlo Carrà (1881-1966);

- o contributo do chamado Grupo de Munique que orbitava em torno de Alexander Kanoldt (1881-1939), Carlo Mense (1886-1965) e Georg Schrimpf (1889-1938) — fortemente tocados pelos italianos através de Hans Goltz (1873-1927) galerista e influente “marchand” de Munique;

- os seguidores de Henri Rousseau caracterizados pela intensa e detalhada utilização de elementos pictóricos;

- e, por último, os veristas alemães, centrados em Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter e Georg Scholz (1890-1945), a que se podem estender traços de ligação a Caravaggio e aos caravagistas (p. 34)¹²¹.

O modernismo pretendeu restaurar o sinal da sua desconcertante e maléfica ilegibilidade, pulverizando as novidades ao ritmo do tempo: derretem relógios, ardem girafas e as mulheres usam, simultaneamente, vários rostos. Sendo testemunhas deste complexo processo social, Otto Dix e Christian Schad serão, talvez, os dois maiores representantes da “Neue Sachlichkeit” cujas pinturas deixarão uma impressão duradoura, para além de um claro murmúrio representativo da década de 1920. Contudo, raramente são mencionados em conjunto, apesar de terem partilhado uma visão semelhante da arte.

Dix foi o pintor das cenas de guerra carregadas de intencionalidade política, das prostitutas de Berlim e dos mutilados que se apinhavam nas ruas da capital germânica. Foi

120 Wilhelm Leibl (1844-1900). Seguindo a sugestão de Courbet, Leibl foi para Paris em 1869 tendo sido apresentado a Édouard Manet. Seria, contudo, forçado a regressar à Alemanha em 1870, devido à eclosão da Guerra Franco-Prussiana. Em 1873, Leibl deixou Munique para o isolado interior da Baviera, onde retratou os camponeses locais em cenas quotidianas desprovidas de sentimentalismo. A qualidade de registo primário de gosto romântico das suas pinturas anteriores evoluiu para uma maior precisão e atenção ao desenho. Entre 1878 e 1882 viveu em Berbling, pintou talvez a sua obra mais conhecida, as Três Mulheres na Igreja (Kunsthalle, Hamburgo). O seu estilo intencionalmente realista recorda Hans Holbein na sua objectividade clara. Durante os anos seguintes, mudou-se para a cidade de Bad Aibling e, em 1892, para Kutterling, enquanto as suas pinturas uniam o desenho mais disciplinado que tinha adoptado na década de 1880 com uma nova delicadeza e luminosidade.

¹²¹ Peters, O. (2013). The New Objectivity aesthetic. In *Otto Dix and New Objectivity* (1.ª Ed., pp. 26–35). Stuttgart, Alemanha: Kunstmuseum Stuttgart.

considerado o cerne do verismo no seio da “Nova Objectividade”. Pintou de forma chocante os horrores da guerra, as iniquidades sociais e económicas de uma sociedade moralmente degradada e os aspectos mais repugnantes e violentos da sexualidade. Em 1992, uma exposição retrospectiva que teve lugar na Tate Gallery, em Londres, mostrava que, apesar do tempo, o seu trabalho mantinha toda a força e a capacidade de nos chocar. Contudo, o objectivo artístico de Dix não era a originalidade, mas sim proferir declarações pessoais (ver conjunto documental da figura 41, p. 112).

Poderíamos situar Christian Schad no outro extremo da mesma constelação, numa área mais académica do movimento. Na generalidade, as suas personagens olham-nos com a mesma intensidade com que desejam ser olhadas. Os seus retratos evidenciam uma presença psicológica própria e representam superficialmente aquilo que somos, procuram a liberdade de nos questionar como personagens que são. Schad pintou de acordo com o sentimento de um moderno que viveu em Roma, Viena e Berlim, misturando os temas do “monde haut” e do “demimonde” à medida que a vida se diluía num estreito percurso entre a realidade e o caricatural. Estes retratos altamente estilizados de poses aparentemente sedutoras raramente enaltecem o retratado. Traduzem uma sexualidade ambígua que, no limite, deixa de ser erótica para cair na evidência pornográfica. É disto exemplo uma pintura que representa duas mulheres jovens. Uma delas está deitada na cama de costas, a outra, em primeiro plano, está sentada de frente para o observador. Indiferentes à presença uma da outra, masturbam-se. É assim o quadro *Zwei Mädchen*¹²², pintado em 1928, categoricamente frontal, clínico no seu desprendimento e quase sem história. Noutro quadro, um auto-retrato em que está vestido com uma camisa verde transparente, surge sentado ao lado de uma mulher nua de aspecto cruento em cujo rosto é visível um corte recentemente suturado. É com igual crueza que representa o Conde St. Genois d’Anneaucourt (fig. 40), aristocrata vienense que só podia ter vivido numa



Fig. 40. Schad, C., *Graf St. Genois d’Anneaucourt*, 1927. [Pintura]. Col. privada.

122 “Duas raparigas”, tradução do autor.

metrópole como Berlim, de portas abertas ao mundo. O pintor colocou-o de casaco de jantar, entre uma mulher mais velha de aspecto masculino e um travesti bem conhecido à época que usa roupas transparentes. Aos representantes do Eldorado berlinense não podia faltar o retrato do Dr. Haustein, pintado por Schad em 1928, em Berlim. Trata-se de uma poderosa imagem do prestigiado dermatologista judeu especializado em doenças venéreas. Ao fundo, no quadro, uma sombra parece impor-se como espectro negro da sífilis, doença que abalou a Europa durante o final do século XIX e o início do precedente. Em Schad, a permissividade intelectual e erótica são levadas a um extremo que corresponde a um doloroso momento a que a arte mais não tem feito que responder humanamente à crueldade do mundo (ver conjunto documental da figura 42, p. 113).

Rudolf Schlichter (1890-1955) foi um pintor visionário. A sua pintura indagou o impacto da tecnologia na humanidade. Parece ser unânime que os processos técnicos e a linguagem utilizados tenham sido inspirados em Cranach (1472-1553), ou Baldung Grien (1480-1545). Embora tocantes, os seus retratos roçam por vezes o grotesco e o patético, explorando as características faciais retratados com sentido de crítica social. Rudolf Schlichter é uma das personalidades artísticas mais fascinantes da Alemanha da primeira metade do século XX. Algumas das suas obras, como a complexa série *Eros und Apokalipse* marcaram, definitivamente, a sua produção. Eros representa num mais amplo sentido o tenso confronto do artista com a sua disposição sexual. O Apocalipse resume a percepção que Schlichter tem acerca do seu tempo, que foi significativamente moldado por convulsões, pela guerra e pela barbárie Nazi. Sob a influência do domínio nacional-socialista, produziu visões cada vez mais negras e de crítica à sociedade industrial. Estas cenas de pesadelo viriam a intensificar-se após a Segunda Guerra Mundial, representando uma realidade dominada pela tecnologia. O seu tema mais importante permaneceu, de resto, ligado à perda da razão da civilização (ver conjunto documental da figura 43, p. 114).

A campanha reformadora modernista compreendeu uma agenda gigantesca que não podia ser autorizada a funcionar como assinatura de um só indivíduo. Foi necessário transformar esta ideia num programa conciso e, no entanto, plural, que explicasse e que introduzisse o sentido do particular na razão quotidiana do ser. Este aspecto parece reflectir-se n' *O homem sem qualidades* de Musil, em que o assalto à identidade humana implica um ataque à própria escrita. Musil identifica um mundo habitado por “alienígenas”, um espaço

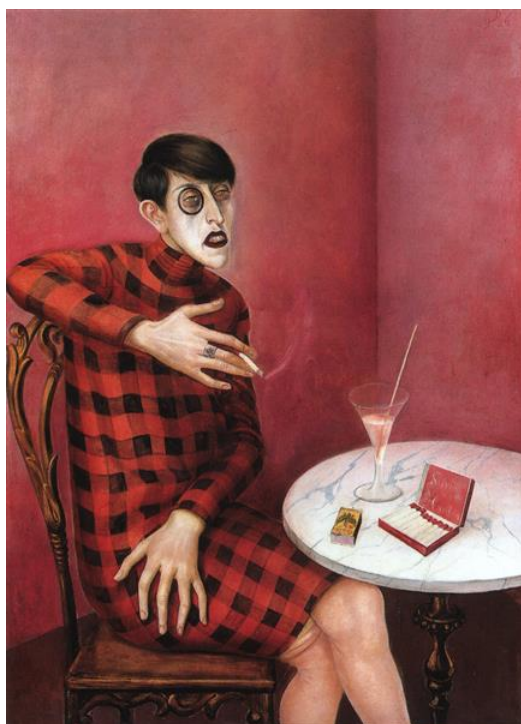
abstracto e sem remédio aparente. As qualidades do texto procuram de forma filosófica fazer com que cada um nós seja único, como uma ilusão idiossincrática destinada a dissuadir, a usurpar ou a falsificar a realidade em que se vive. Assim se apresenta a “Nova Objectividade” que não se satisfaz com a paisagem desumanizada pelo cubismo, nem perante a ausência da presença humana na pintura. Apesar dos retratos não reproduzirem acontecimentos fatuais, os pintores do movimento parecem querer testemunhar o verdadeiro sentimento do tempo, reflectindo sobre os fenómenos sociais como questões limitadas a certas circunstâncias que a pintura se encarrega de transformar em objecto pictórico. O artista é a testemunha ocular de uma ocorrência especial representada na luxúria grotesca da “Nova Objectividade”. Independentemente de se tratar de uma situação decorrente da precária atmosfera política sentida durante a República de Weimar ou do ambiente social nostálgico da Alemanha Ocidental, o movimento deixaria profundas marcas na interpretação do corpo humano como factor de expressão artística. As deformações, as mutilações e as anomalias não só providenciaram uma visão do ser humano, como também da sociedade. No entanto, estas imagens de um mundo em colapso são apenas aparentes, uma vez que o artístico se expressa de forma segura, reorganizando-se de acordo com uma pintura-estética, segundo uma visão da arte, da literatura, do teatro, da música e, até mesmo, da arquitectura. O lado negro da existência humana que parece ter sido captado durante as décadas de 1920, viria a manifestar-se durante o final da década de 1960 naquilo que veio a chamar-se o regresso à figuração¹²³.

123 De acordo com Dix/ Wetzel 1965/1985 este tópico da figuração teria sido abordado na exposição de 1978, *Berlin, a critical view: Ugly Realism 20s-70s* organizada pelo Institute of Contemporary Arts, em Londres.



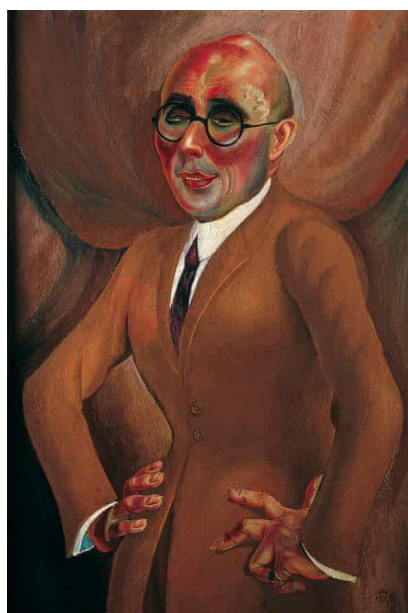
Dix, O., *An die Schönheit*, 1922. [Pintura], 140 x 122 cm. Col. Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Dix, O., *Venus with gloves*, 1932. [Pintura]. 20 x 25 cm. Col. privada.



Dix, O., *Retrato da jornalista Sylvia von Harden*, 1922. [Pintura]. 89 x 121 cm. Col. Centre George Pompidou, Paris.

Dix, O., *Hugo Erfurth com um cão*, 1922. [Pintura]. 80 x 100 cm. Col. Thyssen-Bornemisza, Madrid.



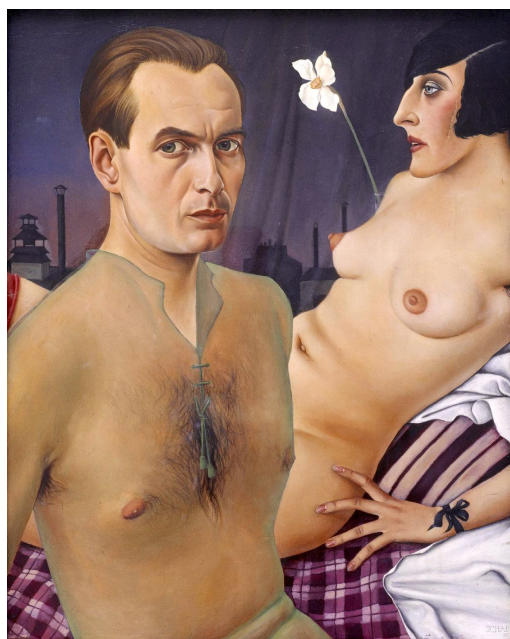
Dix, O., (1922). *Der Juwelier Karl Krall*, [Pintura]. 90,5 x 60,5 cm. Col. Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Schad, C., *Zwei Mädchen*, 1928. [Pintura]. Col. privada.

Schad, C., *Operação*, 1929. [Pintura], 12,5 x 95,5 cm. Col. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Münche.

Schad, C., *Portrait of Dr. Haustein*, 1928. [Pintura]. 80.5 x 55 cm. Col. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Schad, C., *Agosta, der Flügelmannsch, und Rasha, die schwarze Taube*, 1929. [Pintura]. 120 x 80 cm. Col. Tate Modern, Londres.

Schad, C., *Auto-retrato*, 1929. [Pintura]. 76 x 62 cm. Col. Tate Modern, London.



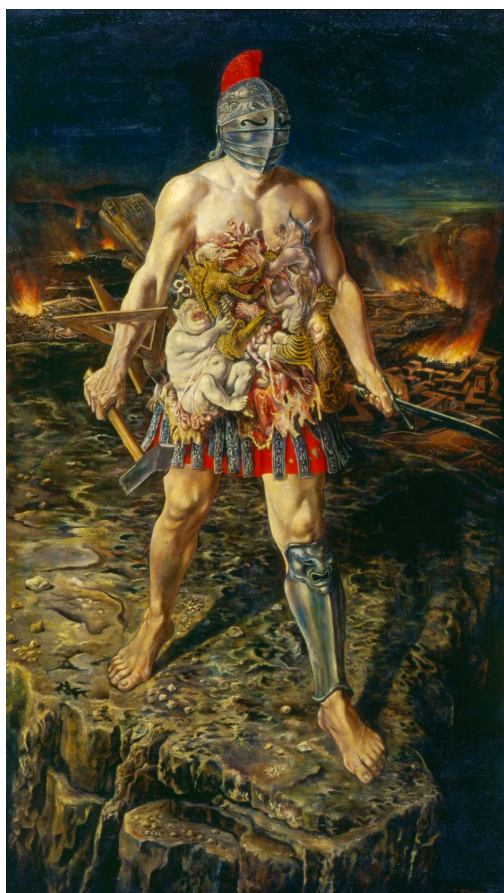
Schlichter, R.,
Bertolt Brecht,
1926. [Pintura].
75,5 cm x 46 cm.
Col. Städtische
Galerie im
Lenbachhaus und
Kunstbau
München.



Schlichter, R.,
Eugenie Perrot,
1934. [Pintura]. 68
x 49cm, Col.
privada.



Schlichter, R.,
*Retrato de Helen
Weige*, 1926.
[Pintura]. 83,5 x
60 cm, Col.
privada.



Schlichter, R., *O
poder cego: Uma
alegoria da
destruição*, 1939.
[Pintura]. 77,5 x
55 cm. Coleção
privada



Schlichter, R.,
Autoretrato, 1936.
[Pintura]. 77,5 x
55 cm. Coleção
privada.

2.4. “Porgy and Bess”.

No contexto contemporâneo o tempo parece ser uma construção fundada na identidade. A arte é uma sugestão particularizada na substância do tempo. A sua natureza é representativa desta dinâmica. Nesse movimento, a pintura deslocou-se do puramente técnico para o domínio da estética, adaptando o nosso olhar à vivência do tempo, sob a influência decisiva de Ben Shahn (1898-1969)¹²⁴. “A arte vale como expressão da vida do homem”¹²⁵, afirmou Heidegger (1938, p. 95). É neste sentido, o da construção de um tempo na sua relação com o mundo, que procuro as referências que justificam a *Joyciana*.

Os casos Alice Neel (1900-1984) e Dana Schutz (n. 1976) implicam uma espécie de viagem auto-biográfica que vai dos rumores da “beat generation” aos nossos dias de vidro. Barkley L. Hendricks (1945-2017) e Kerry James Marshall (n. 1955) são igualmente paradigmáticos pelo facto de pertencerem a um tempo que não nos é indiferente, enquanto pintores afro-descendentes. A questão racial é para os dois últimos uma dupla denúncia, marcando, definitivamente, uma posição política.

À margem do reconhecimento tardio ou do sucesso comercial de cada caso, “Porgy and Bess” apresenta, sucintamente, a vitalidade da pintura figurativa norte-americana de acordo com os aspectos particulares de cada autor em estudo. Não será demais reforçar que elas e eles fazem da sua pintura um testemunho moral da vida contemporânea, tratado segundo a ética da pintura e de acordo com uma linguagem determinada a resolver a pintura pela pintura.

Alice Neel tinha a capacidade de resolver a pintura pintando. O gesto é um dos aspectos da prerrogativa do erro a que estamos sujeitos quando o programa da pintura é a liberdade. O registo desenhado ou pintado é revelador dessa qualidade de pintar. Quando assim é, o resultado só pode ser generoso e capaz de revelar uma outra realidade que está para além do observado: sob a forma e o aspeto da tinta, revelam-se as pessoas e o tempo de vida dos retratados. Sim, são retratos. Em Neel, até os objectos são tratados como retratos. As coisas alteram-se sob os efeitos da luz, já o sabemos desde Cézanne. Mas acrescentam-se se tratadas a partir de um fundo de expressão que foi comum a van Gogh e aos Expressionistas,

¹²⁴ Ben Shahn (1898-1969) foi um pintor norte-americano de origem lituana. É conhecido pela sua pintura socialmente comprometida, e pelas suas opiniões políticas de esquerda.

¹²⁵ Heidegger, M. (2002). *Caminhos de floresta* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.

a Gauguin, a Matisse, a um certo Derain, certamente a Vlaminck. Mas a forma de Neel, se recusarmos as suas referências, advém, provavelmente, de um outro aspecto: o da linguagem visual amadurecida sob a influência de uma vida que se expressou no sentimento de perda e de conquista, decorrente do lugar social destinado às mulheres pelo patriarcado. No seu todo, a obra de Alice Neel parece abordar de forma tortuosa aquilo que há de humano no humano. E fá-lo recorrendo a uma verdade que se torna mais evidente quanto mais formal e plasticamente retorcida se apresenta. Falando de forma clara, quando observamos na sua pintura um braço, uma perna ou um rosto pintados, devemos pensar que um braço, uma perna ou um rosto apenas servem para serem pintados. Mas é na pele que tudo se sente. Os corpos são feitos para esse fim, para que a pintura desminta a solidão de que se investe o acto de pintar. Mas afinal o que é a pintura? A pintura é uma causa humana, parece querer dizer a senhora Neel.

Durante anos a fio, Alice Neel viveu com as suas crianças num modesto apartamento na zona de Harlem, em Nova Iorque. O seu atelier era a cozinha, os seus modelos os vizinhos hispano-americanos. Provinha de uma família tradicional de Filadélfia cujas raízes foram curadas na Revolução Americana. Na solidão da miséria da grande cidade, assistiu à eleição de Roosevelt para presidente dos Estados Unidos da América do Norte, enquanto revelava uma liberdade estética particularmente digna do modernismo europeu. Naqueles dias não havia assistência nem segurança social, e o governo americano mantinha o embargo a Espanha em consequência da Guerra Civil espanhola. Neel terá visto partir para a frente de batalha a mal equipada Brigada Lincoln¹²⁶, que se juntaria às tropas republicanas na Península Ibérica. A sua fase revolucionária ganharia forma neste período a partir de uma consciência alimentada pelo Jonh Reed Club. Aderiu ao Partido Comunista americano em 1935, por puro romantismo. Contudo, não parece ter sido uma boa comunista, uma vez que odiava a burocracia, as longas reuniões e a disciplina de militância obrigatória. Entre a boémia e a admiração a Goya, o estado de espírito revolucionário de Neel não passou de uma coisa mental.

126 Nomes atraentes foram deliberadamente escolhidos para as Brigadas Internacionais, tais como "Garibaldi", para o grupo proveniente de Itália ou "Abraham Lincoln", dos Estados Unidos. A Brigada Lincoln foi formada por um grupo de voluntários Norte Americanos que serviram na Guerra Civil espanhola como soldados, técnicos, pessoal médico e aviadores que lutaram pelas forças republicanas espanholas contra as tropas do General Franco e da sua facção nacionalista. A Brigada Lincoln integrou voluntários brancos e negros numa base igualitária. Dos cerca de 3000 voluntários dos EUA, 681 foram mortos em combate ou morreram em virtude de ferimentos ou de doenças então contraídas. Estas brigadas foram organizadas pela Internacional Comunista de forma criteriosa, de modo a esconder ou minimizar o carácter comunista da empresa.

Até agora a arte poderia considerar-se um assunto dos homens que retrataram e manipularam a sexualidade e o desejo de um ponto de vista estritamente masculino. A masculinidade é dominada por aspectos violentos e, às vezes, obscuros. A sexualidade em Neel é chocante por se fundar na revelação erótica de uma mulher. A natureza sexual dos seus retratos é clara, expressa-se na sua perspectiva: resgata a gravidez como o momento que antecede a concepção e glorifica a vida nos aspectos vitais da reprodução humana. As suas pinturas de mulheres grávidas, sozinhas ou acompanhadas, sugerem uma complexa iconografia existencial: as mulheres e os seus mamilos proeminentes, as suas barrigas dilatadas pela presença dos filhos que carregam no ventre, os retratos conjuntos em que o nu feminino se destaca pela luminosidade, a presença masculina como parte de um processo que apenas dignifica a vida na experiência da sexualidade. À volta dos corpos, como em Gauguin, o risco fecha as figuras, determinando um espaço em que a carne é a forma mais próxima do sentir. Alice Neel pintava como uma mulher num mundo governado por homens. Para além destes aspectos, há vida no bairro (ver o conjunto documental da figura 44, p. 122).

Se em Neel cada quadro se reporta a uma história pessoal, Schutz dá-nos conta de um imaginário íntimo, colocando-nos perante uma estratégia simultaneamente neo-expressionista e de descodificação obrigatória daquilo que a obra encerra. Parece existir uma imperiosa necessidade de revelar a cada pincelada o mundo oculto, na superfície da tela. Trata-se de uma pintura executada a partir da fotografia, sem modelo vivo e que, logo à partida, preconiza um corte com a realidade e com as coisas em movimento. Mas há, inegavelmente, uma realidade em Schutz e na sua pintura. As suas personagens desconcertantes e perturbadoras materializam a vivência da tinta, uma experiência quase física que apenas acontece no quadro. Podia falar do aspecto dramático da cor, das formas que são possíveis observar em cada milímetro dessas telas carregadas de absurdo, de imagens sonhadas que escondem em lugar de desvelar. As figuras bizarras parecem de qualquer modo ligadas entre si, de quadro para quadro as coisas emergem para que se estiolem, novamente. Tudo se transforma em estacas de madeira, como que em resultado de uma explosão ou de uma acção violenta que desfez o mundo em pedaços. A gravidade torna-se na obsessão em que o mundo está perto de se dissolver. Contudo, nada parece querer morrer nos cenários imaginados e repletos de seres que Dana Schutz pinta. A tragédia e a comédia estão firmemente próximas, tal como nos “comics”. As coisas aparecem furadas, espancadas, as

extremidades encolhidas ou distendidas surgem como deformidades monstruosas, a pele é arrancada aos corpos como se fosse pastilha elástica. A sua pintura tem um aspecto plano e não ilusionista, como disse Clement Greenberg quando se referiu ao facto das figuras pintadas poderem ser tudo menos uma tela pintada (ver conjunto documental da figura 45, p. 123).

“A lei nunca tornou os homens mais justos (...)” foi Thoreau quem o disse (1888). Pergunto, de olhos postos na pintura de Marshall e Hendricks o que significa a universalidade da arte? E digo isto a partir de uma História que nos tem sido contada, em que a exploração do homem pelo homem é uma certeza livre de julgamento. A questão racial é política, e está definitivamente presente nos dois pintores norte-americanos.

Parece existir no trabalho de Marshall um território hermenêutico que convoca obrigatoriamente a história da arte. Contudo, essa história surge de modo a justificar a ausência de figuras negras na tradição histórica da pintura. A história da arte é fundamental para Kerry James Marshall, não só por ser um campo de estudo em permanente mudança, como também pela visão geral de que ela é, de facto, a arena onde o pintor se debate contra o cânone de representação. A missão passa por reinventar a pintura a partir da praticamente ausente presença de “figura negras” na arte, semeando o negro no ambiente dominado pelos brancos. A pintura aproxima-se de um sentido histórico atribuído por norma ao museu, enquanto espaço e entidade conservadora de uma identidade. O trabalho de Marshall passa por identificar a norma revisitada, em que se revê ou se rescreve um paradigma de representação.

Em Marshall conjuga-se o rigor formal e o compromisso social em que a sua pintura inclui aspectos dinâmicos da comunicação visual, que estão para além do pictórico e que pugnam por uma estética negra, literal e conceptualmente falando. No seu trabalho são comuns as cenas da vida quotidiana dos negros americanos, seja nos retratos autónomos ou compostos no interior de paisagens maiores, nos interiores domésticos ou nos eventos históricos significativos. Pese embora o tom e o tema possam variar, é a vida dos negros que está em foco. O extraordinário é verificar que este mundo difere, como sempre diferiu, na ordem, na justiça, na igualdade de acesso, relativamente ao mundo dos brancos. Em 1993 Marshall criou duas obras emblemáticas: *De Style*, que trata de uma cena aparentemente

vulgar em que uma barbearia é o cenário integrador da grande tradição da pintura, e a infinitamente mais solene, *The Lost Boys*, um memorial tragicamente intemporal às mortes violentas de crianças negras ocorridas num tempo sem tempo, no país da democracia. Mais recentemente, o seu trabalho incluí temas tão variados como a alegria do amor “Negro”, os activistas históricos negros, ou uma espécie de testemunho das tradições das lutas sociais através da “Bandeira da Libertação Negra”. Em 2018, integrado na mostra 57th Carnegie International¹²⁷, Marshall possibilitou que se revisitasse a sua série de banda desenhada de 1999, *Rythm Mastr*¹²⁸, na qual são retratados em exclusivo super-heróis negros em resposta à ausência de personagens negras na banda desenhada da editora Marvel, que lia em criança. Reformulando o cânone artístico através do seu trabalho, Marshall ajudou a corrigir aquilo que se pode chamar a ausência de um imaginário oriundo da cultura afro na memória visual contemporânea.

No catálogo da exposição de arte norte-americana do Whitney Museum of American Art's, *American Century Art and Culture, 1950-2000*¹²⁹, apresenta-se um dos mais importantes contributos dados por uma geração de pintores afro-americanos. Aquilo que se verifica é uma renovada abertura e uma variedade estética que vai da figuração à abstracção pura, passando pela colagem, que parece fundar-se em aspectos plásticos desenvolvidos por artistas da cor como Norman Lewis (1909-1979), Beauford Delaney (1901-1979), Romare Bearden (1911-1988) e Bob Thompson (1937-1966). A arte de Marshall é um processo digno de alguém que se considera tão livre como um artista ou um cidadão norte-americanos negro pode, realmente, ser (ver o conjunto documental da figura 46, p. 124).

Os retratos de Barkley L. Hendricks parecem reportar-se ao mundo da moda, são visualmente sedutores, estão repletos de personagens extravagantes, num claro apelo ao movimento “Black is Beautiful”¹³⁰ que se espalhou pelos Estados Unidos durante a década de 1960 e seguintes. Desde o final dos anos sessenta que Hendricks pintava os seus amigos afro-

127 Carnegie Museum of Art. (2020, September 11). Carnegie International, 57th Edition, 2018. Retrieved March 10, 2021, from <https://cmoa.org/exhibition/carnegie-international-2018/>

128 Geerlings, J. (2019, September 4). MASTRY: KERRY JAMES MARSHALL. Retrieved March 16, 2021, from <https://africanah.org/mastry-kerry-james-marshall/>

129 Phillips, L. & Whitney Museum of American Art. (1999). *The American Century: Art and Culture, 1950-2000* (1.a Ed.). New York, NY: W. W. Norton & Company.

130 O “Black is beautiful” foi um movimento cultural iniciado nos Estados Unidos da América na década de 1960 pela comunidade afro-americana. Não serão estranhas as influências de Steven Biko na sua luta contra o apartheid na África do Sul, nem as lutas estudantis nas universidades norte americanas em predominavam os ideais de igualdade racial e de género.

americanos, os seus vizinhos na comunidade negra. À distância, estes trabalhos recordam os nus indolentes de Philip Pearlstein (n. 1924). Contudo, Hendricks, não procura a semelhança com o real. Por ocasião de uma grande exposição itinerante organizada por Trevor Schoonmaker¹³¹ para o Museu de Arte Nasher¹³², na Duke University, em Durham, na Carolina do Norte, e mais tarde mostrada no Studio Museum de Harlem¹³³, em Nova Iorque, salta à vista que Hendricks praticava uma espécie de realismo alternativo em que as figuras dos quadros são parte integrante de um elenco que habita um espaço irreal. De resto, quase nunca há paisagem: para lá das personagens etéreas o que lá está é um fundo colorido. Homens e mulheres surgem embalados, estão juntos numa montagem que evoca a retórica da grande pintura, tal como acontece em Manet. A pintura de Hendricks é decididamente inconclusiva. As suas personagens são inescrutáveis, a narrativa é indecifrável. Esta pintura apresenta-se-nos segundo o efeito cénico da grande pintura “histórica”, mas é absolutamente dedicada à cultura afro-americana. As figuras em tamanho real cintilam contra as cores monocromáticas dos fundos, iluminam a luta pelos direitos cívicos da comunidade afro-americana, expressam essa crise de acordo com o processo de representação pictórico. É a evidência de uma crise que está por todo o lado, moldada por um compromisso de oposição às persistentes formas de reificação. A propósito, Hendricks pintou *What's Going On* três anos após o lançamento do disco do epónimo Marvin Gaye (1939-1984), recordando a forma como o álbum se tornou numa espécie de quinta-essência das acções de protesto e afirmação da cultura negra, nos Estados Unidos.

O auto-retrato *Slick*, de 1977, é uma pintura de paleta limitada, cujo título remete para a forma commumente apontada pela crítica especializada e que é especialmente referida por Hilton Kramer¹³⁴ (1977) como dotado de especial brilhantismo:

O realismo é agora um termo que se aplica a muitos estilos pictóricos diferentes, desde os mais académicos e reaccionários até aos mais livres e "libertados" que o título da exposição "*Quatro Jovens Realistas*", na Galeria ACA, na 25 East 73^a (até 1 de Julho), já não nos transmite por si só

131 Trevor Schoonmaker director do museu Nasher Museum, da Universidade Duke, Carolina do Norte, nos Estados Unidos. Nasher Museum. (2021, March 17). Nasher Museum of Art at Duke University. <https://nasher.duke.edu>

132 *The Studio Museum in Harlem*. (2021, March 17). The Studio Museum in Harlem. <https://studiomuseum.org>

133 Segundo Georg Lukács (1885-1971), alargando e enriquecendo o conceito de Karl Marx (1818-1883), o processo histórico inerente às sociedades capitalistas é caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao carácter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou às mercadorias que o mercado faz circular.

134 Hilton Kramer (1928-2012) jornalista e crítico de arte norte-americano.

nada de muito específico. Tudo aquilo que poderemos ter a certeza é que as pinturas serão, de uma forma ou de outra, representativas.

Acontece que dois dos pintores aqui presentes - Barkley Hendricks e Rebecca Davenport - especializaram-se num certo tipo de figura de retrato. (...)

O Sr. Hendricks (nascido em 1945, e formado na Yale e na Academia de Arte da Pensilvânia) já tinha demonstrado na sua primeira exposição em 1975 que era um pintor brilhantemente dotado apenas pecando, talvez, no aspecto demasiado limpo das suas pinturas. Trata-se de um tipo de realismo altamente estilizado, em que as figuras de pé - colocadas num espaço que é simplesmente um plano ininterrupto tingido de luz (...) ¹³⁵ (p. C21).

Na pintura de Hendricks a tensão da imagem encontra-se suspensa entre o detalhe vívido e os aspectos ilustrativos inerentes à representação das figuras. Uma imagem deste tipo é sempre um jogo. Mas também uma ambiguidade que, à falta de melhor explicação, poderia facilmente afundar-se em detalhes meramente técnicos de uma pintura “lambida”, particularidade que, diga-se, Hendricks nem sempre evitou. Esta característica é evidenciada num auto-retrato de 1977, em que o pintor se apresenta nu, apropriando-se de um sentido de realidade que é captada de imediato, cumprindo a norma da representação segundo uma linguagem de avaliação crítica do real: como refere Kramer, um auto-retrato brilhantemente executado, apresentado como uma espécie de embaraço visual, o seu corpo, os seus adornos, a sua habilidade técnica em que, conscientemente, enunciam o seu corpo consciente e uma atitude de elevada auto-estima. No Studio Museum, no Harlem, esta pintura ocupou o seu lugar ao lado de outros auto-retratos do artista igualmente nu, incluindo o notável *Brown Sugar Vine*, de 1970, e *Icon for My Man Superman (Superman Never Saved any Black People — Bobby Seale)*, de 1969; de facto, poderíamos assumir este quadro, e a sua intenção vincada no título, como uma crítica ao facto do Super-Homem nunca ter salvo nenhum negro na história da banda desenhada norte-americana. Cada uma destas obras de aparência fetichista torna a nudez num facto quase performativo. Ao fazê-lo, Hendricks, contraria a tradição pictórica modernista contra o ornamento, incluindo a tradição afro-americana que muitas vezes se afastou do corpo despido, devido aos violentos estereótipos com que a sexualidade masculina negra tem sido apodada desde a escravatura até ao presente (ver o conjunto documental da figura 47, p. 125).

135 Kramer, H. (1977). Art: To the last detail. *The New York Times*, C21. Retrieved from <https://www.nytimes.com/1977/06/17/archives/art-new-finds-at-modern.html>



Neel, A., *Frank O'Hara*, 1960. [Pintura]. 96,5 x 60,9 cm. Col. da família da pintora.

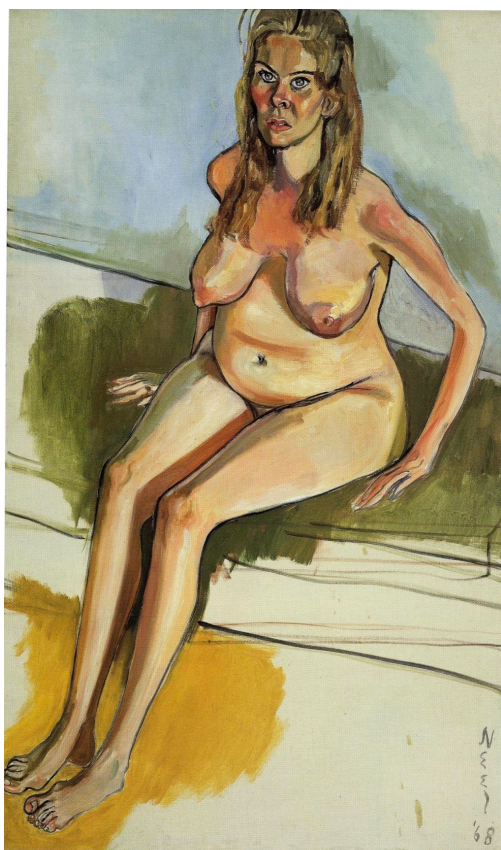


Fig. 23



Neel, A., *Pregnant Julie and Algis*, 1967. [Pintura]. 106,6 x 162,5 cm. Col. Arthur M. Bullowa, Nova Iorque.

Neel, A., *Margaret Evans Pregnant*, 1978. [Pintura]. 146.7 x 96.5 cm. Col. The Barbara Lee Collection of Art by Women. Institute of Contemporary Art of Boston Museum of Art.



Neel, A., *Andy Warhol*, 1970. [Pintura]. 152,4 x 101,6 cm. Col. The Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.



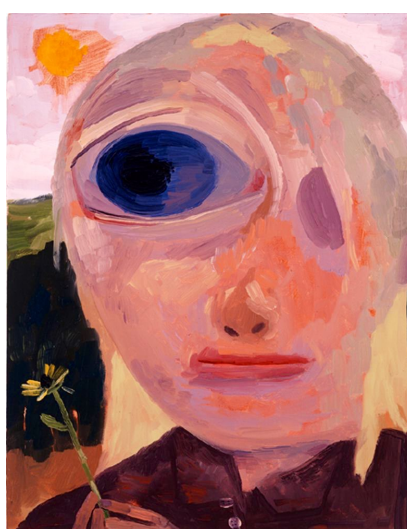
Schutz. D.,
Landlord, 2005.
[Pintura], 122 x
153 cm. Col.
privada



Schutz. D.,
Representation,
2005. [Pintura],
120 x 168 cm. Col.
Zach Feuer
Galerie.



Schutz. D., *Men's
retreat*, 2005.
[Pintura], 96 x 20
cm. Col. privada.



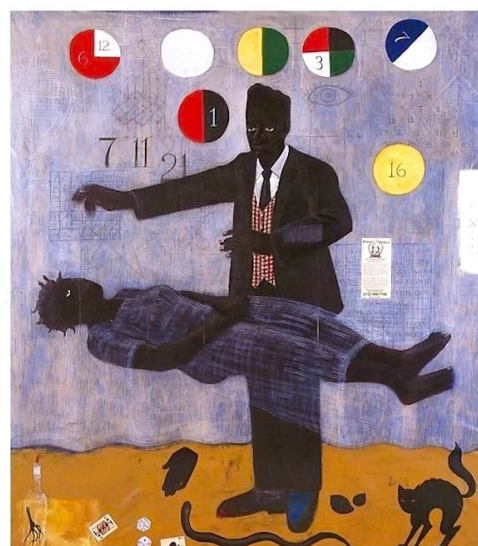
Schutz. D.,
Myopic, 2004.
[Pintura], 58,5 x
48 cm. Col.
privada.



Marshall, K.J., *De Style*, 1993.
[Pintura], 264,2 × 309,9 cm. Col. The Metropolitan Museum of Art, New York.



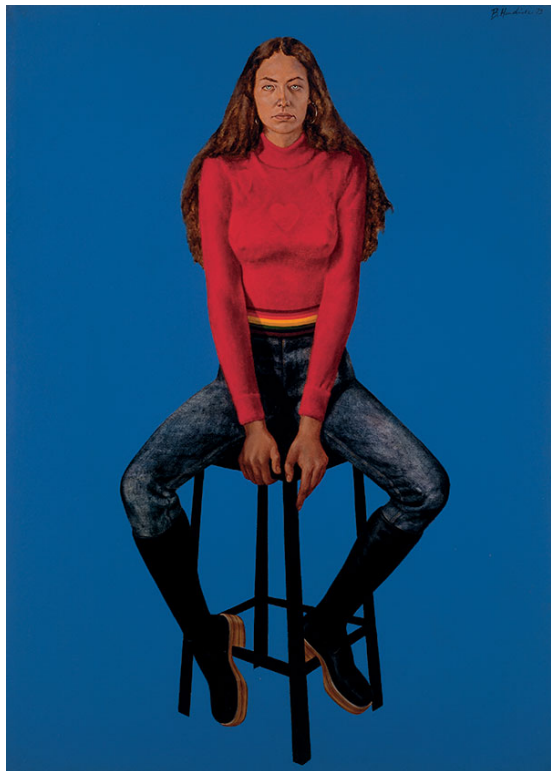
Marshall, K.J., *The Lost Boys*, 1993.
[Pintura], 264,2 × 309,9 cm. Col. of Rick Hunting and Jolanda Hunting.



Marshall, K.J., *When Frustration Threatens Desire*, 1990.
[Pintura], 203,2 × 182,8 cm. Col. particular.



Marshall, K.J., *Untitled (beach towel)*, 2014.
[Pintura], 149,8 × 180,3 cm. Col. particular.



Hendricks, B. L.,
Blood (Donald Formey), 1975.
[Pintura], 182,8 x 27 cm. Col. Dr. Kenneth Montague/ The Wedge Collection.

Hendricks, B. L.,
Lawdy Mama, 1969. [Pintura], 170 x 123 cm. Col. The Studio Museum in Harlem.



Hendricks, B. L.,
Mayreh (Mary Sheehan), 1973.
[Pintura], 210,8 x 167,6 cm. Col. Jack Shainman Gallery, New York.

Hendricks, B. L.,
Icon for Fifi, 1982.
[Pintura], 152,4 x 127 cm. Col. Jack Shainman Gallery, New York.



Hendricks, B. L.,
Tequila, 1978.
[Pintura], 152,4 x 127 cm. Col. Butler Institute for American Art, Youngstown, OH.

Hendricks, B. L.,
De Style, 1977.
[Pintura], 170 x 123 cm. Col. The Chrysler Museum, Norfolk, VA.

2.5. “Heridas de la lengua”: a pintura é um campo de batalha.

Na pintura de Manuel Ocampo (n. 1965) e Nicole Eisenman (n. 1965) há uma atmosfera de agressão e negatividade. Contudo, estes aspectos projectam-nos para o lodo humano, e recuperam o sentido humano.

Avaliando as pinturas de Ocampo através de uma perspectiva puramente hermenêutica, poderia dizer que se trata da obra do diabo em pessoa. As imagens de sexo e violência estão, na verdade, carregadas do mesmo sentimento religioso que leva o crente católico a percorrer de joelhos nus uma etapa do calvário ou a deixar-se pregar na cruz demonstrando o seu espírito de profunda devoção religiosa. Nascido nas Filipinas em 1965, Ocampo é um pintor autodidacta que iniciou sua carreira realizando ilustrações para um jornal dirigido pela sua mãe, em Quezon City.

O trabalho de Manuel Ocampo apresenta um léxico particular. Sangue, excrementos e sémen, são parte do vocabulário de uma sintaxe cujo culto configura o espectro do apocalipse ao estilo grafiti “Chicano”¹³⁶. À distância do olhar, a pintura de Ocampo recorda a energia imagética de Peter Quezada (n. 1987)¹³⁷ que durante a década de 1990 inundava as paredes dos edificios dos bairros periféricos de Los Angeles com figuras oriundas do imaginário popular como a Betty Boop, as estrelas dos Lakers, o “homem Zig-Zag” e todo um conjunto de personagens encimadas pela icónica representação do Cristo “Uzi-toting”, como guerrilheiro urbano.

Ocampo trabalha a matéria residual do mundo dos danados, dos que perderam a fé no seu próprio futuro e vivem rodeados do absurdo a que se chama vida, ligando a cultura e a sociedade para gáudio de grupos de admiradores que habitam o sub-mundo cultural. Los Angeles parece ser o sítio onde se desenrola toda a acção, o local a partir de cujas paredes grafitadas se manifesta todo um ecletismo típico do terceiro mundo em alvoroço. O tom de Ocampo é urbano e conscientemente barato. Retoma a dicção determinada pela vulgaridade das personagens postas em relevo por Charles Bukowski (1920-1994) quando este descreve a banalidade das suas acções: beber, vomitar, urinar, defecar, copular. Bukowski escolheu como

136 “Chicano” ou “Chicana” é um termo que designa a identidade escolhida por muitos americanos de origem mexicana nos Estados Unidos.

137 Kim, S. (2010). *Chicano Graffiti and Murals: The Neighborhood Art of Peter Quezada* (Folk Art and Artists Series), (1.ª Ed.). Oxford, MI: University Press of Mississippi.

cenário os apartamentos de estuque, as ruas e os passeio da cidade dos anjos, o caminho que vai de casa até à loja de bebidas para produzir um modelo totalmente articulado segundo um género de poesia para uso geral.

Em Ocampo há uma mistura selvagem de imagens, de culturas, de línguas que se expressam através da violência que é utilizada ao ponto da gratuitidade e que exigem para si um terreno exclusivo sobre o qual o pintor vomita literalmente o excesso, enquanto continua a alimentar-se ao estilo de *Scorpio Rising*¹³⁸, de Kenneth Anger (n. 1927). É neste paraíso kitsch sacado às tradições religiosas mexicanas que vivem os ícones de plástico barato do imaginário de Ocampo. Os retábulos de ex-votos marcadamente ibéricos, temperados pela devoção filipina, os caprichosos conjuntos onde se incluem as imagens tridimensionais de Jesus Cristo, as toalhas de mesa representando a Última Ceia, as “Virgens Marias” apanhadas em tempestades de neve, os santuários iluminados por luzes natalícias, os relógios de alarme decorados com as doze estações da santíssima eucaristia, as reproduções de membros humanos em cera ou de plástico, as molduras de lantejoulas que enquadram flamingos cor-de-rosa, as lancheiras da Barbie entre outros artigos votivos e de baixo custo são representativos de uma verdadeira consciência cultural que povoa a diáspora mexicana como verdadeiras relíquias destinadas às casas dos “Chicanos”.

No imaginário de Ocampo ressoa um certo Burroughs de *The Blade Runner, a movie*¹³⁹, texto de 1979 que se destinava a uma adaptação cinematográfica a partir do romance de Alan E. Nourse, *The Bladerunner*. Na pintura de Ocampo, assim como na ficção de Burroughs, o homem parece não ter futuro, a não ser que consiga livrar-se do passado e absorver a escuridão do seu próprio ser. O que se manifesta na obra de Ocampo são os nossos receios civilizacionais, o impacto pós-colonial na sua mais obscura e carnavalesca aparência. O olhar mordaz com que parodia e canibaliza as áreas de sombra da psicose contemporânea, em confronto com a palavra como uma espécie de vírus da linguagem transformada em instrumento de controlo e poder, prefiguram um futuro em que a humanidade é incapaz de se

138 *Scorpio Rising*, é um filme de produção independente e experimental realizado por Kenneth Anger em 1964. O filme que trata de assuntos que orbitam na esfera do ocultismo, da experiência mística da vida de Cristo e de um pseudo-culto fetichista Nazi foi inicialmente, mostrado no circuito underground norte americano.

139 Novela originalmente adaptada ao cinema a partir do romance de Alan E. Nourse, *The Bladerunner*. Em edição posterior, publicada no ano de 1979 com o título *The Blade Runner, a movie*, a narrativa de Burroughs tem lugar no início do século XXI e envolve vírus mutantes e "um apocalipse de cuidados médicos". O termo "blade runner" reporta-se a um contrabandista de material médico, como bisturis. Posteriormente, o título foi comprado para o filme de ficção científica de Ridley Scott de 1982, *Blade Runner*. No entanto, a história do filme de Scott é baseada em *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick e não no material originalmente escrito por Nourse e adaptado por Burroughs.

humanizar a si mesma (ver conjunto documental da figura 48, p. 130).

Nicole Eisenman (1965) é natural de Verdun, França, vive e trabalha em Nova Iorque. Explora a potencialidade expressiva da pintura a partir do corpo, da condição presencial impulsionada pela questão física do corpo. As suas gravuras, pinturas e desenhos parecem reflectir a autenticidade do desejo perante o corpo. Para Eisenman, todo o trabalho deve ser fundado no sentimento de desejo. A pintura é, deste modo, um instrumento de desejo que se apresta a representar não apenas aquele aspecto mas também o instinto que o move. Influenciada pelo expressionismo histórico, pelos pintores impressionistas e por Picasso, Eisenman semeia nas suas obras figuras inquietas, caricaturas formadas a partir de traços exagerados, pintadas num colorido intenso. O pathos e o humor negro são retratos expressionistas de si própria, dos seus amigos ou das personagens imaginárias baseadas nas observações críticas da vida e da cultura contemporâneas. Quer se trate do mais ingénuo retrato de boémia de cervejaria ou do prazenteiro desejo de sonhar, as figuras de Eisenman parecem isoladas e objectos de contemplação oriunda de um tempo que é o nosso, reflectindo sobre nós mesmos. Súmula do anterior é a peça de escultura *Men at the center of Man* da sua autoria que tive a oportunidade de ver numa recente visita virtual que realizei à galeria de arte Anton Kern Gallery, em Nova Iorque¹⁴⁰. Fundida em bronze, a escultura é modelada como um desenho a carvão. Um homem de quatro, como um animal de patas cravadas no chão, carrega às costas com outro homem. O dorso do primeiro verga-se sob o peso do segundo que segura nas mãos duas tampas de caixote que são espelhos na parte interior. O rosto reflectido nos espelhos funciona como uma alegoria ou então é apenas uma formalidade que visa explorar a possibilidade técnica multiplicada pelas vistas. Em todo o caso, como no cubismo, o sentido técnico assim ampliado implica, forçosamente, uma interpretação: a vaidade nos antípodas do esforço humano.

Eisenman pinta figuras grosseiras recolhidas nos meios mais inusitados. Funcionam os seu desenhos, as suas gravuras e as pintura sobre papel como apontamentos produzidos ao ritmo de um diário íntimo. A paixão existencial das mulheres e dos homens cujos registos são recolhidos a partir da experiência vivida nos bares e nas festas nocturnas mostram a boçalidade e a vulgaridade dos hábitos transformados em poesia visual. Contudo, a expressão

140 Eisenman, N. (n.d.). https://www.antonkerngallery.com/artists/nicole_eisenman. Retrieved February 28, 2021, from https://www.antonkerngallery.com/artists/nicole_eisenman

artística de Eisenman não subverte o sentido da experiência existencial humana, é parte desse mesmo sentido (ver conjunto documental da figura 49, p. 131).

Se Ocampo é o pintor que leva ao limite de absurdo a experiência humana da religiosidade expondo as suas contradições de acordo com os seus fundamentos, Nicole Eisenman faz-nos regressar ao estado de espiritualidade de Franz Marc e da proposta inicial de um certo expressionismo histórico. Em ambos os casos, a pintura é um fenómeno de expressão individual cuja plasticidade e maleabilidade são parte da sua estrutura e do seu “modus operandis”. A pintura foi decisiva na continuidade do modernismo apesar dos pintores do início do século XX se terem afastado da representação e do acto artístico como testemunha. A arte abstracta – que apareceu como novidade dominante – estabeleceria a nova agenda sobre a prática da pintura contemporânea, tratando o relato pessoal, não dependente da história ou do fenómeno observado, mas da possibilidade do artista inventar, interpretar e condicionar as nossas expectativas. Ainda assim, a pintura narrativa persiste. Os dispositivos narrativos são visíveis, conforme até aqui tenho demonstrado.



Ocampo, M., *Die Kreuzigung Christi*, 1993. [Pintura], 177,8 x 273,1 cm. Col. privada.



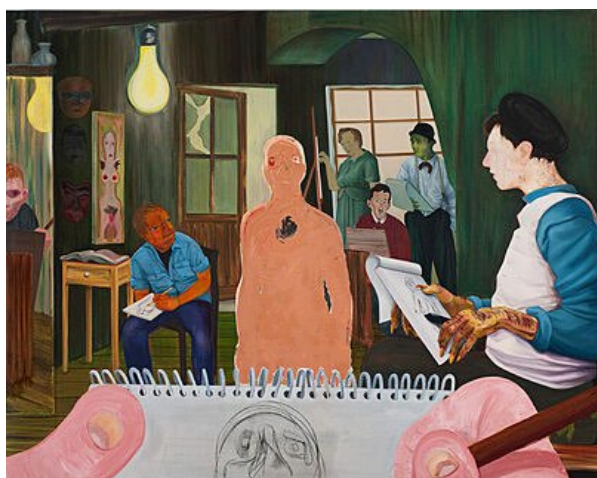
Ocampo, M., *Untitled (Burnt-Out Europe)*, 1993. [Pintura], 182,9 x 274,3 cm. Col. privada.



Eisenman, N., *Sunday night dinner*, 2000. [Pintura], 106,6 x 129,5 cm. Col. Anton Kern Gallery/ Arlene Shechet, New York.



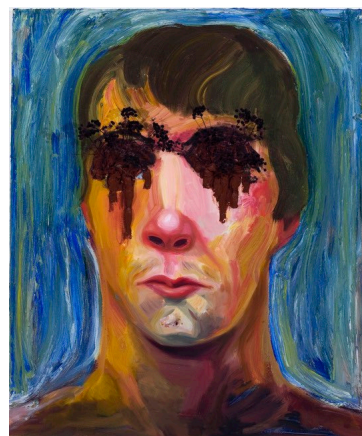
Eisenman, N., *The drawing class*, 2011. [Pintura], 208.3 x 165.1 cm. Col. The Art Institute of Chicago.



Eisenman, N., *Another Green world*, 2015. [Pintura], 325,1 x 269,2 cm. Col. MOCA, Los Angeles.



Eisenman, N., *The triumph of poverty*, 2009. [Pintura], 165,1x 208,3 cm.



Eisenman, N., *Flower eyes*, 2009. [Pintura], 61 x 50,6 cm. Col. privada.

2.6. Uma ópera de encenação punk: balada para os novos heróis de Shaolin.

Abordarei a questão da pintura no contexto específico da arte contemporânea a partir da validade estética do chamado “regresso à pintura” verificado na década de 1980. Ao jeito de uma ópera punk, pretendo enquadrar a arte enquanto actividade humana caracterizada pela incerteza, capaz de institucionalizar a controvérsia e aquilo que está por vir. Esta dualidade, frequente nos artistas “avant garde”, tem sido utilizada desde o modernismo de modo a desestabilizar o “status quo” da herança cultural do Ocidente.

Entre a década 1970 e o início de 1980, a pintura ressurgiu como “praxis do medium”. Não deixa de ser um acontecimento característico da arte contemporânea aquele que, fundado numa clara via de expressão, reafirma a sua viabilidade. Na verdade, esta década foi um período marcado por tendências heterógenas, pela fragmentação, pela procura e pelo “pluralismo”. A pintura reapareceria não apenas no contexto de um variado conjunto de possibilidades artísticas, mas como necessidade de urgência criativa. Neste universo de criação plural, parece fazer sentido a frase de Look (2004): “só pondo a pintura a trabalhar surge algo que, de outra forma, não se tornaria acessível”¹⁴¹. Neste caso, a pintura a “trabalhar” no interior do museu como objecto perfeitamente integrado no panorama da arte contemporânea. É desta maneira que a pintura regressa ao espaço museológico, às colecções contemporâneas e que se revalida enquanto linguagem no contexto social da arte. Contudo, mantém a sua particularidade visual, intimamente ligada à produção oficial, em tudo semelhante aos programas dos movimentos modernos que fizeram do pictórico a sua bandeira. A análise desta questão é obviamente complexa e implica uma cuidadosa desconstrução dos vários universos que constituem a arte. Se a leitura do mundo moderno parece fazer sentido a partir das propostas de Baudelaire (1821-1867), Manet (1832-1883), Wagner (1813-1883), e segundo um movimento que se propõe questionar o lugar que culturalmente ocupamos, a tradução estética do moderno transformado em pós-moderno, compreende uma linguagem muitas vezes inacessível. Funciona como um apelo à realidade visível, recorrendo muitas vezes à reaprendizagem da visão clássica, à sedução dos sentidos e a uma mescla de processos e resultados. De agora em diante, pretende-se que as imagens

141 Ulrich Look foi vice director do Museu de Serralves, Porto, durante a vigência de João Fernandes, na década de 1990. A propósito da exposição *Brandl Herbert, Dornier Helmut, Schiess Adrian - Pintura*.

sejam emocionalmente carregadas, independentemente do seu sentido. O regresso à pintura implicou a materialidade fisicamente sentida, descrita no prazer de pintar, mas sem a celebração excessiva de outros momentos da história. Pretende-se a cor, o fluxo, a energia, mas também a história e o mito. Lato senso, o vasto movimento da “neo-pintura” que apareceu entre os anos de 1975 e 1980 é oriundo da amálgama de formas e de fórmulas ensaiadas no modernismo clássico. Em breve, tudo voltaria a poder ser pintura. Ou melhor, “repintura”, como que afirmando de forma clara a oposição a um ditame estético claramente assumido pelas transvanguardas. Parece sensato perguntar se existe alguma coisa que se torne necessariamente acessível a não ser pela via da pintura. E de que outra forma poderia ser? Em primeiro lugar, é necessário entender que a realidade social da arte é dinâmica, não sendo indiferente às regras dos mercados nem aos compromissos curatoriais dos museus e das suas colecções. As oscilações de gosto, profundamente especulativas e tangenciais às modas são, em certos casos, elementos definidores de um logos estiolado e pouco transparente, proclamadas a partir de grupos de pressão e não de acordo com padrões estéticos ou filosóficos bem definidos. As academias funcionam como espaços abertos ao meio, são extensões dos museus, das galerias, que por sua vez assumem a complexidade do hipertexto, da rede e do espaço digital. Quanto à estética, ela é um fenómeno crítico, aberto ao processo literário, construído a montante da filosofia, próximo do grau de complexidade de produção a que a arte se sujeita. A realidade intermutável das coisas que dizem respeito à arte é, no fundo, a razão de ser dos artistas. É todo um mundo que, em confronto ou conjuntamente, funciona numa relação de reciprocidade e de equilíbrio instável. Os artistas, a sua produção e as galerias que os representam são a um tempo a obra e o terreno sobre o qual assenta a arte contemporânea. São o espírito de um lugar que é o melhor exemplo de um modernismo que se deseja ultrapassar, alimentado por sectores sociais que promovem rupturas à luz do culto da novidade e da originalidade. Não obstante, a obra de arte parece ser o objecto que liga o artista ao tecido social e, desta forma, é um barómetro, uma unidade móvel de registo da essência do tempo. Falar da arte do presente é falar dos artistas, mas também das obras que servem de argumentação às estratégias de transitividade e que nada devem à companhia do sublime ou a outros conceitos estéticos de características históricas.

“A noite escura faz-se ao caminho”¹⁴², escreveu Sebald (1998, p. 75) a fazer lembrar

142 Sebald, W. G. (2012). *Do Natural: Um Poema Elementar* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Quetzal Editores.

a presença de Virgílio (70-19 a.C) nas *Éclogas*¹⁴³ ou a narrativa de *American Psycho*, filme realizado por Mary Harron (n. 1953) em 2000. É todo este tempo sem tempo a que se reporta o agora sem fim. A pintura contemporânea não perdeu de vista a arte nem a vida. O seu objecto é uma espécie de transitividade¹⁴⁴, que se justifica na transmissão de um sentido: (do artista) a obra transita para o mundo, para provar que a matéria é o testemunho do acto criativo, tornando-se, desta forma, independente. É tudo o que nos basta para entender aquilo que afirmamos quando se diz que a pintura é para ser olhada. É no aparente movimento do olhar que reside a integração normativa da pintura na arte contemporânea. É parte de um todo que contém por inerência as coisas do mundo no mundo. O da pintura, em primeiro lugar e, logo a seguir, em tudo aquilo que possa ser afectado pelo discurso estético. O tempo é sugerido na aparência simplificada das coisas. A arte harmoniza a forma do tempo. Os conceitos, no seu aspecto particular, implicam o aceitável. A aparência é ilustrada numa decisiva repercussão que valida a pintura enquanto fenómeno actual, enquadrada no espírito contemporâneo.

Os artistas da era contemporânea parecem não ter abandonado o terreno da realidade. Não quer dizer que esta abordagem se traduza numa arte mais aceitável ou mais capaz de representar o mundo. No entanto, parece ter produzido formas de representação de acordo com uma assinalável liberdade artística, que implica aceitar o contemporâneo como um estilo que abarca vários géneros. No que diz respeito à pintura, de uma maneira paradoxal, a aproximação da arte ao mundo é feita através das rupturas consumadas entre a possibilidade de representação e o representável. Nada é captado pelos artistas pintores na simplicidade da sua aparência. Esta questão, embora básica, serve e tem servido o tumulto da nova pintura encimada pelos federalistas alemães da década de 1980, cujos processos incorporaram aquilo que foi a “*pièce de résistance*” de Cézanne, assim como dos pintores pós-impressionistas, expressionistas, etc.. Desde então até aos nossos dias, tudo tem sido plasticamente reproduzível e conceptualmente repensado. A este propósito, sobre a exposição

143 As *Éclogas* ou *Bucólicas* não são apenas uma colecção de poemas, mas um poema inteiro, cuidadosamente estruturado segundo um esquema simétrico. Pela boca dos pastores, das personagens cultas e refinadas que chocam com o fundo rústico, o poeta trata de assuntos tão variados como a poesia, a música, a beleza, a natureza, a vida e a morte, a mitologia, o crime ou o suicídio, de acordo com uma extraordinária perfeição formal, sem nunca perder de vista a sociedade romana e as circunstâncias históricas em que viveu.

144 A ideia de transitividade aqui aplicada à arte foi explicada por Donald Woods Winnicott (1896-1971), psicólogo inglês. Afirmava que o “estado de preocupação materna primária” implica uma regressão parcial por parte da mãe, a fim de se identificar com o bebé e, assim, saber o que ele precisa, mas ao mesmo tempo mantém o seu lugar de adulta. É, ainda, um estado temporário, pois o bebé naturalmente passará da “dependência absoluta” para a “dependência relativa”, o que é essencial para o seu amadurecimento.

Pintura - Herbert Brandl, Helmut Dorner, Adrian Schiess realizada no Museu de Serralves, na cidade do Porto, escreveu João Fernandes (2004), “quando a pintura é uma abstracção, um objecto como nenhum outro objecto existente - como pode ela ser uma realidade autónoma, que promove o intercâmbio com aquilo que não é a pintura?”¹⁴⁵. Regresso à questão de fundo, aquela que permite a aceitação da pintura na medida em que a sua relação histórica não está em causa pelo facto de reclamar para si a legitimidade de um mundo que não pode ser expressado de outra forma. A pintura faz sentido, mesmo quando viu a sua morte proclamada a intervalos mais ou menos regulares. Funesto destino, contudo, que não tem sido suficiente para pôr em causa os efeitos dos factos pictóricos. A pintura é parte integrante da ópera mediática que é a arte contemporânea, pese embora o seu estatuto se mantenha à força de uma tradição pictórica, da ancestralidade responsável pela permanência de um sentimento generalizado: a arte assenta num domínio de expressão puramente visual.

Referindo-se à pintura que (re)emergiu do espírito iconoclasta dos anos de 1960 e que tem permitido que os artistas pintores continuem a compor imagens, chamou-lhe Ardenne (1997, p. 139) a “fecunda era da neo-pintura”¹⁴⁶. A possibilidade de ser da pintura não é vista como relíquia ou memória do passado, mas segundo um espírito de experimentação que urge manter e celebrar. Este fenómeno, ora alimentado pela sua história ora rejeitado pelo devir que o sustenta, está definitivamente inserido no campo da criação plástica contemporânea. Nasce da manipulação de materiais relacionados com o antigo ritual ainda em vigor, como que em busca de um outro efeito, de uma nova novidade. Na verdade, a pintura contemporânea revela um extraordinário dinamismo: apresenta-se segundo as mais diferentes formas, desde a “Pattern Painting” nos Estados Unidos ao ressurgimento figurativo através da transvanguarda italiana, passando pelo aparecimento de formas subsidiárias do expressionismo na Europa e fora dela, através do movimento internacional de tagging ou de outras fórmulas experimentais, introspectivas e analíticas. Decididamente, a pintura não é um “preconceito passadista” como lhe chamou Malevich no início do século XX. De facto, falar sobre o “depois” da pintura para designar a arte pictórica do final do século XX fará pouco sentido. Pelo contrário, é uma continuidade que se confirma. Uma continuidade activa e

145 Fernandes, J., & Looock, U. (2004). *Brandl Herbert, Dorner Helmut, Schiess Adrian - Pintura* (1.ª Ed.). Porto, Portugal: Fundação de Serralves, Portugal.

146 Ardenne, P. (1997). *Art, l'âge contemporain: Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle* (1.ª Ed.). Paris, França: Edition du Regard.

repleta de renovadas propostas, ainda que a finalidade da pintura na era da "neo-pintura" continue imemorial: inventar a arte da figura através da pintura, como tem acontecido de Giotto até aos nossos dias.

A New Spirit in Painting foi o título de uma exposição que teve lugar na Royal Academy of Arts, em Londres, corria o ano de 1981. A mostra foi de certa forma negligenciada pela crítica de arte da altura. As questões reunidas a partir de diferentes trajetórias pessoais resultavam como momentos chave para a história da pintura produzida segundo um discurso contemporâneo. De 1950 até ao final da década de 1970, a evolução da arte parecia ter sido reavaliada de acordo com o sentimento de pertença à história da arte. Este “novo espírito” poderá ter sido um ensaio para entender o estado da pintura, num momento em nos dedicávamos a pensar no pictórico enquanto linguagem que se assumia como factor de longevidade. Face às novas correntes que entretanto surgiram, a expressão *new spirit in painting* passou a ser utilizada particularmente na Grã-Bretanha para identificar um conceito forjado numa história recente. Em termos teóricos, esta denominação torna-se útil para definir alguns aspectos da nova pintura que não se enquadram nas características do neo-expressionismo. Refiro-me aos pintores norte americanos David Salle (n.1952) e Eric Fischl (n.1948), na Grã-Bretanha, Paula Rego (n. 1939), Stephen McKenna (1939-2017), Steven Campbell (1953-2017) e Sean Scully (n. 1945). Simultaneamente, este renovado interesse em torno da pintura figurativa abriu as portas à aceitação do trabalho de artistas como Howard Hodgkin (1939-2017). Mas também, àqueles que são frequentemente integrados na chamada escola de Londres¹⁴⁷ e que Gayford (2019) apresenta como cenário provável e a partir do qual terá nidificado uma certa pintura inglesa com expressão em Hockney (n. 1937), Bacon (1909-1992), Auerbach (n.1932), Behrens (1937-2017) e Freud (1922-2011). Se na prática a forma se reporta a uma degenerescência académica em que é visível a presença de Matisse, de Picasso e até mesmo de Modigliani, este fenómeno parece disseminar-se numa dinâmica plástica própria e que, a partir do expressionismo e do culto da figuração, se pode aceitar como produto finalizado na forma contemporânea do neo-expressionismo, assim como dos subgrupos alemães conhecidos por “Neue Wilden” ou através da transvanguarda italiana.

147 Gayford, M. (2019). *Modernists and Mavericks: Bacon Freud Hockney and the London Painters* (1.ª Ed.). London, UK: Thames & Hudson.

Não sei neste momento como evitar o jogo de sombras em que se transformou a arte contemporânea para que, à distância e opacidade de outras leituras, faça sentido a questão levantada por Steiner n' *As artes do sentido*¹⁴⁸. Steiner parece não esconder o facto de existir no mundo artístico um certo desejo pela presença da figura ou essência de verdade, mas que, em última análise, ocultam uma profunda relação de ordem religiosa que se reporta ao paradigma da representação bizantina, ao culto do ícone e da representação do inefável, da execração, etc.. Contra ou a favor do espírito que todos reconhecemos à arte contemporânea, a pintura surge entre o amontoado de tijolos disposto ao centro na sala do museu. As paredes forradas por quadros reportam-se ao sentido de pertença de um tempo que faz do “vale tudo” um valor de argumento e que acaba por validar, também, a pintura. Mas a neo-pintura não reivindica a mesma herança social dos anos de 1960. A violência que se denota nos quadros de Erró (n.1932), Monory (1924-2018), Leon Golub (1922-2004) ou Rancillac (n. 1931), é agora o sinal da pós-modernidade, entretanto posta em marcha. Na nova pintura nega-se a política como forma de luta, integrando-a como elemento de valor plástico. É uma espécie de floreado Rococó, que pode ser entendido no horizonte da novidade cultural, agora chamada emergente. Vive-se, antes de mais e acima de tudo, no presente e, no mesmo sentido, é ditada uma sensação de vacuidade que se estende igualmente à arte.

Kippenberger (1953-199), Fischl (n.1948), Eduardo Berliner (n. 1978), Lynette Yedom-Boakye (n. 1977), Markus Lupertz (n. 1941), Leon Kossoff (1925-2019), Frank Auerbach (n.1932), Liu Xiadong (n. 1963), Dan Witz (n. 1957) e Jonathan Wateridge (n.1972), entre os outros, são os elementos de referência com impacto na pequena história da *Joyciana*. São para ser vistos, como de resto, tudo o que existe na pintura do presente (ver conjunto documental da figura 50 e 51, respectivamente pp. 138 e 139).

148 *As Artes do Sentido* reúne seis ensaios de George Steiner.



Kippenberger, M., *Ohne Titel*, 1990. [Pintura], 240 x 200 cm.

Berliner, E., *Little pig*, 2012. [Pintura], 200 x 110 cm.



Yiadm-Boakye. L., *Complication*, 2013. [Pintura], 200 x 250 cm. Col. Pinault.

Auerbach, F., *The Origin of the Great Bear*, 1968. [Pintura], 114,6 x 140,2 cm. Col. Tate.



Lupertz, M., *Ohne Tote*, 1992. [Pintura], 200 x 162 cm. Col Galeria Knoell, Basel.

Kossoff, L., *Head of mother*, 1965. [Pintura], 61,3 x 54,6 cm. Col Mitchell-Ines & Nash.



Witz, D., *70 commercial street*, 2010. [Pintura], 102 x 137 cm. Col. privada.

Wateridge, J., *Matinee*, 2011. [Pintura], 282 x 400 cm. Col. privada.

Xiandong, L., *Jincheng airport*, 2010. [Pintura], 300 x 400 cm. Col. privada.



Fischl, E., *Strange place to park.*, 1992. [Pintura], 218 x 248 cm. Col. privada.



Fig. 52 - Gervásio, J. M. (2019). s/ título, in caderno de desenhos n.º 7. Tinta da china. 140 x 115 cm. Col. do autor.

CAPÍTULO 3 | A *Joyciana* em análise

“Caminhávamos sem falar e, quando passado um bocado quis voltar a ver as nossas sombras, vi com um prazer singularmente atroz que a sombra de Louise a havia deixado.”

(Apollinaire, in O Rei Lua.)

3. A *Joyciana* em análise.

3.1. Por que razão é sistemática a minha pintura.

Há nesta pintura¹⁴⁹ uma condição sensacionista¹⁵⁰, orgânica e sistémica que se manifesta na qualidade residual do visível. O processo de acumulação de registos faz da *Joyciana* “um falso conceito, unicamente nominável”¹⁵¹ (Malraux, cit. por Deleuze, p. 369). Pese embora não seja possível sopesar todo o conhecimento inerente ao acto da criação¹⁵², os quadros da série iniciada em 2015 e cuja produção ainda continua, podem ser analisados no que respeita ao processo criativo: a figuração utilizada remete para o universo da história da arte em que as personagens configuram narrativas que ao longo de uma linha de costa sinuosa e imaginária incluem conceitos filiados numa particular filosofia de índole romanesca. Construída com o fito de encarnar acontecimentos, a *Joyciana* vê-se implicada nos elementos da realidade que apresenta, no confronto com o presente, de acordo com um tempo de

149 Refiro-me à série *Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies*.

150 O Sensacionismo parte do primado filosófico e estético segundo o qual a única realidade da vida é a sensação. A única realidade da arte é a consciência da sensação. Baseia-se em três princípios artísticos: 1) sensação; 2) sugestão; 3) construção.

151 Deleuze, G. & Guattari, F. (2007). *Mil Planaltos* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

152 No processo criativo são considerados diferentes momentos de produção. Uma dessas fases é a construção das personagens a partir de sessões de fotografia e desenho de modelo vivo. O processo dilui-se através de fases distintas mas que concorrem para um desfecho comum: a construção do quadro de acordo com situações narrativas relacionais entre personagens e/ ou objectos.

características próprias, flui. O quadro não é apenas aquilo em que se transformou a imagem através de uma experiência que lhe é exterior, é igualmente a consequência de um processo de eliminação do insuportável, do alienável e do materializável, assim como do humor e do riso. Em suma, o resultado de uma expulsão característica do acto de pintar. Lentamente, o volume da série transforma-se na coisicidade que identifica a *Joyciana*, como se os quadros procurassem autonomamente aquilo que lhes pertence.

Importa referir que os trabalhos que constituem a *Joyciana* expressam a possibilidade de reproduzir factos narrativos a partir das experiências sensoriais. De acordo com um princípio subjectivo, a expressão do concreto e do absoluto define-se no trabalho de atelier, no acto sonhado entre o desenho que aprisiona e a pintura que liberta. Perdida a função ilustrativa da pintura a favor de um estilo contemporâneo mais pragmático, o novo, sob a forma do particular, é por excelência matéria do absoluto. Mas é a sensação que alimenta este processo. As entidades que entram no teatro das composições fundem-se numa existência desencadeada pelas múltiplas formas da sensação. O processo de apropriação é resultante da experiência de sentir que, segundo Deleuze (2002), se opõe ao “fácil e ao já pronto” (p. 79)¹⁵³. As propriedades distintivas dos elementos a pintar pressupõem aquilo que é objectivamente sentido e que resulta na obra finalizada. O processo é uma acção contínua em que o corpo sonhado age sobre a matéria informe. Neste jogo, como uma mecânica que se alimenta de si mesma, a *Joyciana* comporta um fundo paisagístico, uma figura que se liberta do papel de representar, para imprimir uma autonomia regulada pelo desejo de preencher o vazio. Para além de outras figuras de inspiração arquitectónica e de intenção relacional que parecem destinadas a habitar o quadro ao lado das personagens principais.

O sistema inclui o processo. O processo, desdobrado, constitui-se como fenómeno sistemático porque opera dentro de um circuito isolado. Tomemos o exemplo da floresta para este caso. Macroscopicamente, é a massa informe que visualmente reconhecemos organizada segundo um corpo perceptível: as copas das árvores contra o céu, os troncos, os ramos e folhas, mas também as cores, os volumes e as texturas que, naturalmente, atribuímos à floresta. Microscopicamente, a terra e tudo o resto que se oculta nesse mundo e lhe serve de suporte. As partes, assim reunidas são o sistema, servem a manutenção de um todo. No contexto das artes plásticas, caracterizar a palavra sistema poderá transformar-se numa tarefa

153 Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon: A lógica da sensação* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.

complexa que a língua francesa tão bem define na expressão “*métier*”¹⁵⁴: um conceito simbolicamente definido pela qualidade técnica da obra. Mas também um caminho de experiência prática que remete para a ideia concreta daquilo que é a arte. Relativamente ao trabalho do pintor, o evidente ofusca-se no processo e encobre-se, certamente, no sistema. A *Joyciana* encerra uma mecânica que resulta da acumulação em que todos os elementos reunidos concorrem para um resultado visual. Deste modo, o sistema incluiu questões decisivas que caracterizam o acto criativo. A floresta significa a opacidade, mas também a organicidade e o sistema. Não se pretende que o efeito combinado dos elementos se reduza a uma filosofia de influência das formas de pensar e de agir. Numa brevíssima alusão a David Hume (1711-1776)¹⁵⁵, podíamos assinalar um apelo à prática que poderá servir de apaziguamento entre a pintura e a sua validação conceptual. Contudo, sabemos que o mundo objectivo em que vivemos é um todo incoerente quando tomado como real.

A pintura não é real se considerarmos a representação pictórica como resultado visual da realidade. É contudo real enquanto objecto, apesar de não ser possível conciliar o mundo com a experiência que o traduz. A série de trabalhos *Joyciana* é, neste sentido, um corpo desorganizado que não pretende transformar, mas sim imitar. Pertence a um universo em que a característica material da narrativa não é uma realidade exterior à pintura: a realidade do quadro, aquilo que o quadro é e que pertence à pintura e ao plano onde se aplicam as tintas e os outros materiais, é parte de um processo técnico que faz o acontecimento visual. Os elementos compositivos, ainda que passíveis de serem identificados, não configuram uma situação concreta. Potencialmente, são a história do quadro, o visível e o sumariamente invisível. É sabido que os quadros têm a sua integridade. São corpos autónomos que se constituem como espécies nativas pertencentes à mesma ordem da poesia e da literatura, mas que obedecem a esquemas visuais próprios. O acto de pintar inicia-se no preciso momento em que se verifica a suspensão de tudo o que se imaginou. Por outras palavras, pintar um quadro de acordo com a série *Joyciana* significa tomar consciência de uma linguagem que é própria da série. São as mãos que conduzem os contornos que limitam as formas, que aplicam as cores. Ciclicamente, o processo de trabalho conduz a

154 Refiro-me ao processo técnico de preparação de tintas, vernizes e médios para pintar. O processo é também a ideia original e a técnica de transformar o objecto observado em pintura.

155 David Hume foi um filósofo nascido na Escócia conhecido pelo seu empirismo e cepticismo filosófico. Juntamente com John Locke (1632-1704) e George Barkeley (1685-1753) compõe a triade de pensadores do empirismo britânico, sendo um dos mais notáveis filósofos do Iluminismo escocês. Teve particular influência sobre Kant, a filosofia analítica do início do século XX e a fenomenologia.

cúmulos, faz regressar o todo inicial à ideia original. Se por um lado, tal como na filosofia, pareço insistir na argumentação de que os princípios da *Joyciana* advêm da utilização de elementos primordiais segundo uma espécie de eco metafísico, por outro, as imagens e as palavras são depositadas num espaço comum que parece sugerir um mundo de generalizações. A incoerência do mundo que alimenta a *Joyciana* encontra-se oculta no princípio subjectivo e nas sensações. Para além da teatralidade desta pintura, existe a experiência como consequência da percepção. Acredito, profundamente, que fundado no “solipsismo do momento presente” (Whitehead, cit. Santayana, 1927, p. 158)¹⁵⁶, nos encontramos com os nossos estados passados, de tal modo que, perante o quadro, tudo o que resta é um presente transversal, oblíquo e fragmentado. A percepção funciona como um elemento operativo do universal para sinalizar uma espécie de substância primária de valor particular. Esta questão, não sendo novidade, reveste-se da tradição filosófica clássica e apegase a esta pequeníssima história de ser da *Joyciana* por um detalhe de “racionalidade” que, no entanto, não desmente o dionisiaco presente na figuração da série. Coloca em evidência alguma pintura produzida no século XVII: o classicismo barroco que incorpora a carne, o realismo “caravagesco” que perturba a sombra ou excessos da literatura da época.

Em cada quadro a *Joyciana* é um acidente “não natural” que resulta do espírito crítico. É única e exclusivamente aquilo que é pintado em cada elemento. A série permite dar forma ao informe. Confere continuidade ao episódico, faz do fragmento um todo. No entanto, não permite que a pintura avance para um lugar certo, reconhecível. A espessura da visibilidade perceptível é um sítio não identificado, sem nome. Porém, a razão dos temas prende-se com os dramas presentes na história da arte: o amor e o erotismo, a vida e a morte, a vingança e a queda, a alegria e o desejo, a tempestade e o céu, o excremento e o sangue, a ânsia e o medo, o conhecimento e tudo o resto de que somos feitos e que desde sempre expelimos. Dimensões estas que a serem alcançadas fariam com que a pintura reservasse um encontro do autor com o enigma de ser e de estar no mundo. Repito com Gauguin: de onde viemos? O que somos? Para onde vamos?¹⁵⁷

156 Whitehead, A.N. (1985), *Process and Reality* (1.ª Ed.), New York, NY: The Free Press.

157 Gauguin, P. (1897–1898). *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?* [Pintura]. Boston, MA: Museum of Fine Arts.

Mas centremo-nos nos elementos pictóricos que fazem parte do sistema da *Joyciana*: (i) os fundos de características paisagísticas; (ii) as personagens de inspiração literária; (iii) os objectos heteróclitos; (iv) as palavras-vozes pintadas segundo o que dizem as personagens.

(i) Os fundos garantem a unidade espacial da pintura e reportam-se ao gesto técnico que o braço e a mão permitem. São tinta, são o cenário natural onde tudo acontece. O fundo paisagístico determina e condiciona o acontecimento. Estes fundos são pinturas de paisagem, obedecem a uma procura exterior que é o horizonte natural desumanizado. É partir da paisagem-fundo, e por acumulação, que o quadro nasce.

(ii) As personagens têm um substrato literário, revestem-se de uma particular teatralidade. São construídas a partir das pessoas comuns e da sua experiência de vida. Colocam em movimento a imagética que, mais tarde, ganha substância na interacção com o fundo e com os outros elementos presentes no quadro. Se a escrita serve para não deixar a arte entregue a si mesma, estas personagens existem em estado de revelação, agem por contraste na medida em que se satisfaz uma condição de relação existencial. Na presença física de uma pintura que é, para todos os efeitos, dominada por um estilo figurativo, as personagens definem-se, ganham corpo, evidência material, são sempre o invólucro e o limite físico de qualquer coisa. Talvez as figuras desenhadas com sólido realismo¹⁵⁸ sejam inverosímeis figuras, “micro-seres”, ou seja, seres tão únicos que se torna impossível a sua dissolução social no seio da realidade. As personagens só existem na pintura. A sua revelação faz funcionar o pictórico, provoca o acontecimento visual e a realidade transforma-se na pintura que materializa a pintura. Pinta-se, retrata-se, borra-se: eis um rosto, eis um corpo. Permite-se que a construção do imaginário se destine a um estado futuro, ao que “virá-a-ser” e, entretanto, enquanto processo, cada figura não passa de um “entre-ser”.

(iii) Os objectos heteróclitos são elementos arquitectónicos construídos em cartão. Passados ao desenho transformam-se em elementos de composição, servindo o propósito de criar harmonia e desarmonia entre as figuras. São construções desabitadas e sem finalidade. Pontos de passagem do olhar, referências na paisagem. São criaturas invasoras do espaço. E que invadem tais seres? Tudo. Invadem tudo: o corpo, a pintura, o desenho e o espaço em volta. Invadem tudo sem arrependimento! Caracterizam-se por um misto de identidade formal

158 Note-se que o realismo mimético/fotográfico ou figurativo nas suas próprias convenções não é aqui um propósito presentificador.

e de naturalidade biliosa de uma linguagem visual. A notabilidade de tais heteróclitos é da ordem de um tubo digestivo dado a humores, nem sempre cordato, nem sempre coerente. Acrescentam à pintura a mesma língua falada de várias maneiras diferentes.

(iv) As palavras-vozes são um recurso da mesma ordem dos títulos dos quadros. Ambos se submetem à pintura, procuram estender e subverter os conceitos fundadores de uma razão aparentemente normativa. Esta pintura não trata do real nem do natural, procura resistir à erosão provocada pela aceleração do presente através da subjectividade, valida-se numa estética pessoal. Assim, a figura humana encenada apresenta-se e diz. O dizer escrito, ou pintado, acrescenta à pintura outra direcção, em que o ver e o ler são constituídos pela mesma matéria. Aquilo que dizem as personagens e os objectos são sentenças retiradas de contextos literários ou da vida comum. Acrescentam ao quadro um tempo e um lugar específicos.

Não estaria este capítulo finalizado sem reforçar a importância do processo de acumulação de elementos sobre o fundo paisagístico. Neste domínio da composição e da execução da pintura ganha sentido a expressão “máximo de equilíbrio e saturação”. Conceito que se define como uma fronteira que limita a maximização da informação visual contida no quadro. É um momento de tensão máxima em que é possível considerar a conclusão da pintura. Na composição e na generalidade da pintura, a urgência de saturação do espaço compositivo torna-se vital para alcançar este momento definido a traço de desenho, preenchido a espaços de cor.



Fig. 53 - Gervásio, J. M., *História da mulher que tange uma roda de bicicleta*. 2018. Acrílico e óleo s/ tela. 140 x 115 cm. Col. do autor.

3.2. Pintura e substância: *Mollies, Pollies & Dollies*.

O que nos resta? Salvar o mundo através da arte ou enlouquecer? Talvez tenha existido um tempo em que acreditar nas virtudes proclamadas por Platão e Aristoteles fosse possível. Mas não agora, quando nos deparamos com o abismo. Não é apenas o mundo que caminha doente. A forma intensa como recebemos os acontecimentos do mundo está igualmente implicada na enfermidade. A nossa capacidade sensorial encontra-se, definitivamente, desadequada em função da realidade. Tarda o engenho que nos permita libertar a razão da armadilha em que nos vemos enredados.

Existencial ou não, esta questão tem sido alimentada pela arte, pela literatura e pelo cinema que, à mingua de alternativas, saíram à rua para se alimentarem dos factos da vida. De resto, comprovam-no os inúmeros realismos. O século XIX assistiu ao primeiro grande

reality-show¹⁵⁹ que, na companhia da fotografia e do cinema em ascensão, mais não foram que manifestações desse desejo famélico. Se coube à realidade social salvar a arte da lenta agonia do aborrecimento clássico, porém, os neo-realismos que no século seguinte lhe precederam mais não fizeram que propor em nome das revoluções assuntos fundados na cupidez da existência. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze (1968) tece uma agressiva crítica à ideia de “representação”, denunciando, de certa forma, a história da filosofia quando escreve que “a história do longo erro é a história da representação” (p. 473)¹⁶⁰. Mas a arte e, sobretudo a pintura, estão acima de tudo associadas a uma ideia de representatividade a que dificilmente se escapa.

Na *Joyciana* as figuras dobram-se, alongam-se na tinta, especulam-se a partir das cores, caminham em direcção a uma abstracção que, na verdade, não existe. A *Joyciana* é animada por personagens de inspiração singular. A literatura é uma forma promotora desta actividade imagética. A série nutre-se na história da pintura, no alegórico que lhe dá sentido, que representa e figura. A obra de Poussin e a sua relação com a literatura latina revela-se, assim, um filão a considerar no contexto da *Joyciana*. De modo a compreender o caminho seguido pelas narrativas teatrais e literárias utilizadas, Poussin, talvez impulsionado pelo movimento da contra-reforma para o qual a imagem e a representação do imaginário funcionaram como a ilustração do infinito, fornece não só a estratégia compositiva, como o delírio narrativo que se apresenta na série em estudo. Sobretudo nas obras de características dionisiacas conhecidas por bacanais, como é exemplo o quadro da figura 54, *O triunfo de Pã*¹⁶¹. As variações sobre o estilo clássico surgem, aproximadamente, entre 1633 e 1648. Na década de 30 para 40 de seiscentos, a principal preocupação do pintor parece ter sido explorar a variedade de soluções estilísticas possíveis a partir da estética clássica. A sua

159 Em 1861, Gustave Courbet definiu o realismo como uma “arte democrática”. Esta reivindicação inscreveu-se no contexto da polémica que marcou a selecção de artistas para a Exposição Universal de Anvers, que acabaria por se transformar num palco de debate público em torno da obra de Courbet.

160 Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.

161 *O Triunfo de Pã* pertence à colecção da National Gallery, em Londres. Nesta caótica festa na floresta, homens e mulheres dançam, bebem, tocam música e comportam-se de forma absolutamente selvagem e dissoluta. Estão reunidos em torno da estátua de um sátiro de rosto vermelho e com chifres, que pode representar Pã, deus dos pastores e dos ordenhadores, ou Priapo, deus dos rebanhos, dos produtos hortícolas, das uvas e das abelhas, dos jardins. Ambas as divindades estão ligadas ao endiabrado deus do vinho, Baco. Na antiguidade clássica, os festivais bacantes eram realizados para garantir uma boa colheita e, de acordo com as descrições literárias, envolviam muito sexo e álcool. O bode, o fauno e as guirlandas de flores que podemos observar no quadro faziam parte das festividades. Estes foliões parecem actores em palco: os instrumentos musicais e as máscaras em primeiro plano estão directamente relacionados com as peças que eram representadas por alturas dessas festas. As figuras musculadas e as suas túnicas esvoaçantes transmitem o interesse de Poussin pela escultura clássica. O calor da cena é transmitido pelo céu escuro e pelas vestes coloridas, agora desbotadas, embora antes vibrantes.

extraordinária capacidade inventiva demonstrada nas pinturas produzidas neste período apresenta a vitalidade da forma clássica. Segundo Blunt (1967, p. 219 e ss.)¹⁶², Poussin foi um pintor consistente cujo trabalho configura uma visão filosófica própria. O pintor, motivado por uma apaixonada crença na razão como fonte de todo o belo, assim como de toda a verdade, foi capaz de relacionar outros campos do conhecimento com as artes. Para Poussin, a razão é o logos dos estóicos e não apenas a faculdade mais restritiva em que se converteu esta tendência do pensamento no final do século XVII. Do mesmo modo que os estóicos deram pouca atenção à estética, também pouco ou nenhum contributo Poussin daí retirou para a sua teoria da pintura. Contudo, importa realçar que nas suas cartas as palavras “razão” e “juízo” são frequentemente utilizadas, ao contrário da expressão “imaginação” que, como se sabe, era condenada pelos estóicos como sendo algo passível de perturbar o equilíbrio da razão. Isto não quer dizer que a arte de Poussin resultasse de uma actividade mecânica. A razão é, por si mesma, um exercício criativo que inclui funções a que commumente associamos à criatividade. A aproximação racional de Poussin à pintura faz de si um humanista.



Fig. 54. Poussin, N. (1636). *O triunfo de Pã*, [Pintura]. 135,5 x 146 cm. Col. The National Gallery, Londres, Inglaterra.

162 Blunt, A., (1995). *Nicolas Poussin* (1.ª Ed). London, UK: Pallas Athene.

A partir da referência a Nicolas Poussin, a série *Joyciana* deve ser, antes de mais, e principalmente, lida de acordo com as acções humanas que representa. Deste modo, Poussin é não só uma referência compositiva estética, mas, também, uma solução criativa que implica uma moral, cujo objectivo é fazer tanger a *Joyciana* enquanto narrativa visual. Há sempre uma moral em perspectiva quando os artistas tomam o contexto social e humano como propósito. Em *Ulysses*¹⁶³, de James Joyce, as personagens materializam-se segundo uma especial violência palavrosa. Nesta espécie de cânone, as personagens não se mordem, cospem falas em direcção umas às outras como se tudo não passasse de um acto grotesco, urdido sobre o sentimento do quotidiano ou de uma ode produzida à medida da dimensão da “desrazão” humana. Joyce é mais grego que os realistas do século XIX quando retrata o homem desnaturalizado que ocupa o lugar dos deuses desaparecidos. São os actos do homem comum que ditam as virtudes, o que representamos e que nos resta ser.

James Joyce é a figura maior de entre um conjunto de escritores que conjuraram em obra não apenas a sua singularidade mas um mais vasto sentido onde a modernidade se reflecte; quero dizer, Proust, Walser, Gombrowicz, Gancho, Musil, Kerouac, Cossery, Vian, Jarry, Sade, Sacher-Masoch, Bataille e Dostoiévsky, entre outros. Se, em *Ulysses*, é a visão da humanidade que se funda na aceitação do corpo¹⁶⁴, funcionando como um prenúncio da morte, as obras dos autores anunciados apresentam a vida sem a idealizar ou transcender. Na melhor das hipóteses, a aceitação desta impossibilidade de transcendência permite aceder a uma qualidade que, por norma, é característica da filosofia. A representação da vida requer uma visão literária, traduzida pela imagética e que se reflecte na pintura da *Joyciana*: valores que subentendem escolhas, cortes e rupturas com a realidade, elementos de contraste que, na aparente moralidade da pintura, imitam as acções humanas – na verdade, o único assunto que merece ser tratado. O mundo é o local da farsa. O espaço da ópera burlesca que serve de fundo à *Joyciana*, enquanto narrativa inacabada.

163 Joyce, J. (2021). *Ulysses* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Relógio D'Água. A acção passa-se inteiramente no dia 16 de Junho de 1904. *Ulysses* segue Leopold Bloom e Stephen Daedalus no seu trabalho diário em Dublin. A partir deste ponto, James Joyce constrói um romance de extraordinária riqueza imaginativa. Texto único na história da literatura, *Ulysses* é uma das obras mais importantes e complexas do século XX. Após a sua primeira publicação em Paris, em 1922, *Ulysses* foi publicado na Grã-Bretanha por The Bodley Head, em 1936. Estas edições, bem como as posteriores reedições de 1960, na Grã-Bretanha, e de 1961, nos EUA, incluíram um número crescente de erros de dactilográficos e de impressão. Em 1977, uma equipa de académicos liderada pelo Professor Hans Walter Gabler começou a estudar as evidências manuscritas e datilografadas, assim como as provas de impressão, numa tentativa de reconstruir o processo criativo de Joyce, a fim de elaborar um texto mais preciso.

164 French, M. (1993). *Book as World: James Joyce's Ulysses* (1.ª Ed.). New York, NY: Paragon House Publishers. Segundo a autora, este “corpo” é na verdade um elemento central de toda a sexualidade exterior à relação monogâmica que afronta a estrutura patriarcal. O pecado da carne surge-nos encarcerado ora na expressão de Bloom que não sabe que é Ulisses, ora na aceitação do desejo de Molly que não é Penelope.

Segundo French (1993) a ambiguidade é uma característica moral comum às personagens de *Ulysses*, conceito que poderá igualmente definir uma certa qualidade verificada no modernismo. Deste modo, não existem factos proeminentes, o nosso conhecimento é limitado, como, de resto, a vida. Joyce mantém-nos no escuro sem nos prestar contas sobre a vida das personagens para além do que são e do que fazem, recorda-nos da nossa mortalidade. Estar a salvo da ignorância não é sinónimo de conhecimento. Parece que o escritor pretende subverter a ilusão de transcendência quando nos leva a aceitar as nossas limitações. Mas quem poderá transcender o corpo? Quem está, afinal, fechado do lado de fora da necessidade e do desejo? É esta a pergunta que faz a figura do quadro *Mulher que tange uma roda de bicicleta* (fig. 53). Na *Joyciana*, à imagem de *Ulysses*, cabe a cada um de nós encarnar a personagem que representamos. No silêncio implícito na literatura não existe apenas um sentido nem um só ponto de vista moral. Intencionalmente, Joyce deixa os leitores entregues à sua sorte. Na *Joyciana*, o lugar de cada coisa é ambíguo e indeterminado. São os quadros que, de acordo com a sua composição, fazem da aparente unidade o lugar das coisas que representam.

Em *Ulysses* e *Finnegans Wake*, Joyce utiliza uma cacofonia de vozes que se debatem pela atenção. É como ter a casa cheia de actores que correm, pulam e gritam. Este aspecto faz com que, ao mesmo tempo, rebente com estrondo o silêncio final. Estamos universalmente condenados ao não entendimento. Mas observemos o silêncio que a pintura naturalmente contém e que, de acordo com French (1999)¹⁶⁵, é evidente na obra de Joyce:

Observemos alguns exemplos do silêncio de Joyce. Em *Gente de Dublin*, no capítulo *Sisters*, as pessoas não terminam as frases e os argumentos incompletos parecem ser dirigidos a um ponto. Uma vez que se trata de um ponto indeterminado, entende-se que não possa ser correctamente definido. Muito do que não podia ser dito na Dublin do século XIX diz respeito ao sexo, e o narrador, um adolescente que acaba de se tornar sexualmente consciente, tece o não dito e o indizível para criar uma consciência que funde o poder com uma ameaça vaga, exótica, erótica e maliciosa. Seguindo o seu exemplo, o leitor assim procede. Porque o rapaz (e o leitor) sabem muito pouco acerca do real, a aura maligna continua a pairar mesmo depois da história terminar. (p. xv)¹⁶⁶

Às grandes figuras femininas de *Ulysses* como Molly Bloom, atribui Joyce qualidades masculinas: a superstição e o conhecimento inato sobre os assuntos dos homens. Mais do que os homens, as mulheres em *Ulysses* são profundas conhecedoras dos argumentos

165 French, M. (1993). *The Book as World: James Joyce's Ulysses* (1.ª Ed.). New York, NY: Paragon House Publishers.

166 French, M. (1993). *The Book as World: James Joyce's Ulysses* (1.ª Ed.). New York, NY: Paragon House Publishers.

da vida. Este facto deve-se à sua natureza fechada e, no entanto, concisa. O que torna Joyce realmente incontornável é o modo como as mulheres são compassivamente apresentadas. A viagem de regresso a Ítaca faz-se, definitivamente, em torno de Molly Bloom. De acordo com French (1999, p. xvii), “em *Ulysses* o Homem não é transcendente: como a Mulher, é prisioneiro do seu próprio corpo. O arrogante Stephen não menos que o modesto Bloom é a sua carcassa”. São estas inclassificáveis figuras que, a partir Joyce, interessam ao corpo e ao sentido da *Joyciana*, cujo espírito se pode conservar numa estrutura essencialmente pictórica. Contra um fundo literário em que habitam tais seres e com o objectivo de se criar uma narrativa, perpetua-se o acontecimento visual. Tudo reside no corpo, naquilo que são as personagens e, sem pretender esconder a sua intimidade, nas suas funções fisiológicas, nos seus vícios. Parafraseando French (1999), conseqüentemente, cada personagem da *Joyciana* é representativa do ser humano que, tal como Leopold Bloom, tem ranho no nariz, os dentes podres, defeca e urina. Bloom representa a nossa experiência corporal, peida-se, limpa as unhas dos pés, cheira as pontas dos dedos. Molly tira porcarias do nariz, faz xixi, menstrua e, é claro, tem relações sexuais. A raça humana anda por aí em corpos sólidos e exigentes, limitados e crescentes, que sentem e que podem ser feridos, que são vulneráveis, que necessitam de ser nutridos de comida, de liberdade e de realização sexual. E é por esta razão que precisamos uns dos outros. A finalidade da *Joyciana* é, sem esperança no além, o enaltecimento da vida.

Na *Joyciana* interrogam-se os factos artísticos da arte ocidental como se de uma viagem denunciadora das heterogeneidades (e das contradições), dos modos, das experiências, das convicções, convenções e dos dogmas das chamadas Belas-Artes, se tratasse. Ao fazê-lo, creio ter posto em evidência valores patrimoniais das sociedades, caricaturizando-os. Posso afirmar que a série de pinturas *Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies* tem nesses aspectos um evidente ponto de partida. São, no mesmo plano, o sujeito e o efeito da condição do nosso tempo, uma espécie de hipertexto pela relação umbilical que mantêm com a história da arte, o significante e o significado. Numa reflexão mais alargada, estas pinturas são igualmente assunto da literatura, do cinema enquanto montagem, do teatro no momento em que o encenador dirige os seus actores.

Como já fiz notar, estes trabalhos dizem respeito aos sentidos e denunciam-se nos títulos cujas longas frases mais não são que o início de um romance inacabado. Cada quadro

é singularmente uma pequena parte do mundo. As formas de que são feitos implicam a ironia e a inquietude, a ilusão, a falsidade que, ainda assim, convocam a verdade do olhar. Contextualizadas as partes, parece-me que, artisticamente, mentem tão bem como as melhores pinturas do nosso tempo. Contudo, as formas de simulação e de encarnação traduzidas na possível figuração estão enraizadas no claro desejo de resistência às propostas de harmonização do gosto, à imposição dos modelos estereotipados. A *Joyciana* não pretende agradar e não se destina ao “Salão de Outono”. Pretende ser uma pintura de sangue, próxima do pintado, de acordo com um espírito renovado, assumindo a defesa do infinito.

Sob os auspícios da *Joyciana*, a pintura faz-se em nome de um deus da lentidão. Interroga o tempo, os que vivem nesse tempo, a aceleração generalizada da vida e a nossa capacidade contemplativa em relação a tudo o que diz respeito à demora do olhar. O que permanece para sempre fechado na velocidade perde-se, sem remédio. É por isto que insisto na demora, na lenta construção da visualidade que a pintura permite, na persistência da subjectividade. Neste sentido, a resistência da pintura poderá responder à questão que tenho levantado acerca da validade desta forma de expressão na cultura contemporânea. Paradoxalmente, creio que para responder com segurança ao que se propõe perante a série, será útil comparar a pintura contemporânea na era da comunicação digital com o tempo que ilustrou o amanhecer da tradição ocidental na Florença do século XIV, e na Flandres do século seguinte, vindo a constituir-se mais tarde como o início da era moderna. O efeito Gutenberg manifesta-se na evolução da tecnologia da informação escrita, assim como no que respeita aos meios da era digital. Por outro lado, não me parece litigante sublinhar que o larguíssimo espectro de possibilidades onde se manifesta a arte contemporânea, à falta de melhor e mais credível explicação, se possa validar “per se” e ao abrigo do ecletismo militante do nosso tempo. Não pretendo com isto ignorar a argumentação credível de tal espectro nem a ausência de uma estrutura clarividente que permita considerar a pertinência do conteúdo em detrimento da forma. No entanto, parece-me legítimo equacionar que tal validação não pode depender daquilo que é exterior à arte nem tão pouco à objectividade decorativa da circunstância. Será tempo de um novo tempo, certamente. A pintura moderna terá surgido quando o homem deixou de se ver a si mesmo como essência, para se ver como acidente. A *Joyciana* é um acidente humano.

Apesar das evidentes diferenças entre os pintores do passado renascentista e os contemporâneos, estes últimos ainda usam, surpreendentemente, a linguagem e o caminho da prática que sugerem algumas semelhanças que importa considerar: as telas, os pincéis, as superfícies meticulosamente preparadas, os objectos e os temas cuidadosamente escolhidos e estudados. Depois de mais de um século em que os artistas viveram obcecados com rupturas radicais relativamente a formas de arte mais antigas, as novas gerações de pintores parecem viver indiferentes à ruptura ou ao efeito da continuidade que a pintura representa. Ser pintor talvez resuma uma estranha condição: a sensação de pertença a uma longa e inquebrável história. Ainda que este facto dificilmente justifique a permanência da pintura, ele funda-se numa experiência técnica relativamente primária e que remete para os tempos das grutas de Lascaux.

A *Joyciana* é um pacto com o mundo. Pretende ser um recomeço e não uma reedição. A sua heterogeneidade formal liga-se às coisas de que se alimenta, à estrutura natural dessas mesmas coisas. Ao desenvolvimento de um enunciado que, quadro após quadro, se dilui na própria série. A forma visual é sempre a que aparece ligada ao que a realidade não pode ser. A distorção implica uma linguagem surpreendentemente viva e renovada sobre as formas das coisas. Há, na série, a imperiosa necessidade de transitar entre o significado e o significante. Daí que urja a compreensão do código que permanece em aberto e que, por virtude desse mesmo facto, nem sempre se consegue reproduzir. A motivação busca-se fora do logos. A razão de ser das personagens que figuram é levada ao limite no âmbito desse código.

O trabalho com os modelos vivos possibilita a construção das personagens. Diria que a pintura começa nas inúmeras sessões fotográficas em que se procura transformar os vícios e os mais profundos desejos em assunto de uma narrativa perdida. O corpo em pintura tem, assim, duas relações: uma, com a própria pintura e com o corpo da tinta. A outra, e a partir do corpo da tinta, com aquilo que a personagem quer ser. Quanto aos temas, esses procuram-se no aluvião dos dias do mundo altamente mediatizado e sumamente tecnológico em que vivemos. Tudo o que acontece tem um efeito de reacção imediato. O tempo alonga-se infinito e é indefinidamente reproduzido e traduzido por instantes imediatos. Proliferam, desta forma, as imagens que são emitidas e recebidas por milhares de ecrãs. Uma desfocada fotografia instantânea de alguém ou um acontecimento, catapulta-nos para uma infinidade de

acções das quais se destaca o esquecimento. As mensagens de carácter irrelevante que circulam através da internet implicam não ver, não possuir. Perante este cenário de redução da cultura visual, a pintura pode redescobrir a sua singularidade mas não a totalidade da sua evidência. A construção da imagem pictórica implica que o objecto assuma um lugar de evidência na intensidade do olhar. Na *Joyciana*, as figura pintadas em tamanho real são uma tentativa de resolução do humano. A presença de tal imagem é tão impactante como o seu aparente sem sentido.



Fig. 55. José Miguel Gervásio, *Documentação do mundo* 2020. [Desenho], 13,5 x 14,6 cm. Col. do autor.

3.3. A sintaxe-Joyciana: o erotismo e o excesso.

Eis uma parte de um todo inacabado em que cada uma das partes não fará menos sentido que o seu todo à mercê da liberdade do mundo: à nudez tradicional do classicismo a *Joyciana* acrescenta a personagem como um corpo em desordem. Os acontecimentos a que se entregam e inquietam tais seres confundem-se entre a ordem natural e social das coisas, o humano e o inumano. Para além do corpo, o erotismo é parte da linguagem desta pintura cujos quadros são, por imanência, a regra alterada do mundo e o objecto de interdependência das personagens com a sua história. A materialização do desejo funciona como projecção de uma imagem interior que resulta de um mundo às avessas, inalcançável, subvertido, fantasioso. Em cada personagem quebra-se a regra, reconstitui-se a realidade segundo a manifestação do desejo guiado pela intensidade. As personagens, enquanto elementos das composições estão absorvidas numa luta interna, sujeitas ao psiquismo. O que o quadro revela é o que nos escapa, é o que foge ao controlo da razão, é o excesso. Poder-se-ia associar às imagens da *Joyciana* uma economia baseada no desejo que, por sua vez, configura a imagem da “pornocracia” crescente, consequência do exagero e do utilitarismo do corpo da

era pós-industrial em que não há lugar para o idóneo. A verdade harmoniosa esconde uma multidão inquieta, a bizarrria desviante. O supérfluo que interessa à *Joyciana* é o corpo fantasiado, aquilo que não usamos e que é naturalmente oferecido pelo sonho em detrimento da razão. Ganha assim sentido um corpo transviado na virtualidade do desejo que, quanto mais vil, melhor nos serve. Tal é este mundo, em que o excesso para acomodar a razão permite suportar o desejo que, entregue a si mesmo, se manifesta mais intenso na penumbra do homem laborioso que na ordem e na moral vigentes.

Se a generalidade dos temas da *Joyciana* pertencem à literatura, é no processo da pintura que se transforma a carne em tinta, tal como em Tiziano, Caravaggio, Rubens, Vallotton, Stanley, Balthus, Neel, Freud e Ocampo. As imagens destes corpos são o excedente, libertam-se da razão para provocar explosões. Em Ocampo, por exemplo, conjuga-se o espiritual-religioso com a carnificina das almas na aparente negação de toda a racionalidade a que ninguém pode fugir. No mesmo sentido, terá Sade utilizado os privilégios garantidos pelo “Antigo Regime” para fazer do indivíduo ignóbil, vindo da turba, o centro das suas pulsões excessivas. Aproveitam-se a todo o pano os aspectos imaginativos e ilimitados que são característicos da sua literatura, vira-se do avesso a moral. Segundo Bataille (1957), este aspecto “é uma espécie de humanidade soberana cujos privilégios deixariam de estar de acordo com o consentimento das massas”¹⁶⁷ (p. 147). O que Sade nos propõe é o que deixou de estar ao serviço dos soberanos, passando a servir a inventiva individual agora liberta dos constrangimentos da moral comum. Esta noção baseada na economia do desejo despiciendo, na energia esbanjada em resultado da super-abundância solar que é usada a bel-prazer provém do vilão como do folião. É o elemento desprovido de razão: “a consciência clara é acima de tudo a consciência das coisas e o que não tem a nitidez exterior da coisa não se torna claro à primeira vista”¹⁶⁸ (Bataille, 1957). Na *Joyciana* as personagens consomem-se, são consumidas e conduzidas pela capacidade de sentir. Assim se apresentam, entregues à solidão literária em resultado de uma experiência interior, como se o desejo mais não fosse que a busca exterior da carne. Nesta pintura, o erotismo responde à dissolução das formas, à desfiguração dos corpos que é a marca indelével da procura. Ainda que a naturalidade e o identificável mantenham um grau de representatividade mínimo que se

167 Bataille, G. (1980). *O erotismo* (2.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Antígona.

168 *Ibidem*, p.142.

opõe à imagem-ecrã e ao facilitismo, as personagens da *Joyciana* são, antes de mais, seres humanos dotados de personalidade com vínculo à realidade. O erotismo é, por assim dizer, uma manifestação comum à vida em que “o ser é também o excesso do ser, é a ascensão do impossível” (Bataille, 1957, p. 153). Mas atingir tal momento não é menos complexo que escalar uma montanha. Ao fazê-lo, qualquer um sentirá a evidente perda de energia em resultado do esforço. As personagens fictícias apenas pretendem no papel do outro exercer o seu ofício teatral. A noção de absoluto¹⁶⁹ que caracteriza a *Joyciana* resume-se à transgressão sexual que se apresenta na forma consumada do erotismo. É o corpo escondido no corpo aquilo que é dado a ver. Na verdade, a personagem é feita de carne e desejo. É tudo o que a pintura pode ser de acordo com o papel que cada uma das partes representa. A artificialidade erótica despreza a realidade física, procura um momento de excesso que, decididamente, coloca em causa os fundamentos sobre os quais assenta a “normalidade”. É um corpo sem razão que, na luta pela razão de ser, se torna excessivo na representação do outro. Este outro é a personagem, uma célula que se divide não em duas coisas mas apenas em uma. Todo o erotismo tem, assim, como consequência a destruição do ser originalmente fechado. É este carnaval carnudo o assunto da *Joyciana*. Perante tal forma de ser, o excessivo com que alguns autores expressam a verdade artística pode facilmente ser admitido, mas tal como nos casos paradigmáticos de Mapelthorpe, Balthus, Neel e Ocampo, a *Joyciana* não se esgota no tema deste capítulo.

169 Esta noção de absoluto de relação económica é amplamente apresentada por Bataille em *A parte maldita*, e segundo Zizek, em *Sexo e o absoluto falhado*. Esta última obra que é marcada pelo retorno ontológico da razão, aprofunda a ideia de acordo com uma visão positiva da realidade: há mais verdade na aparência do que naquilo que está escondido atrás dela.

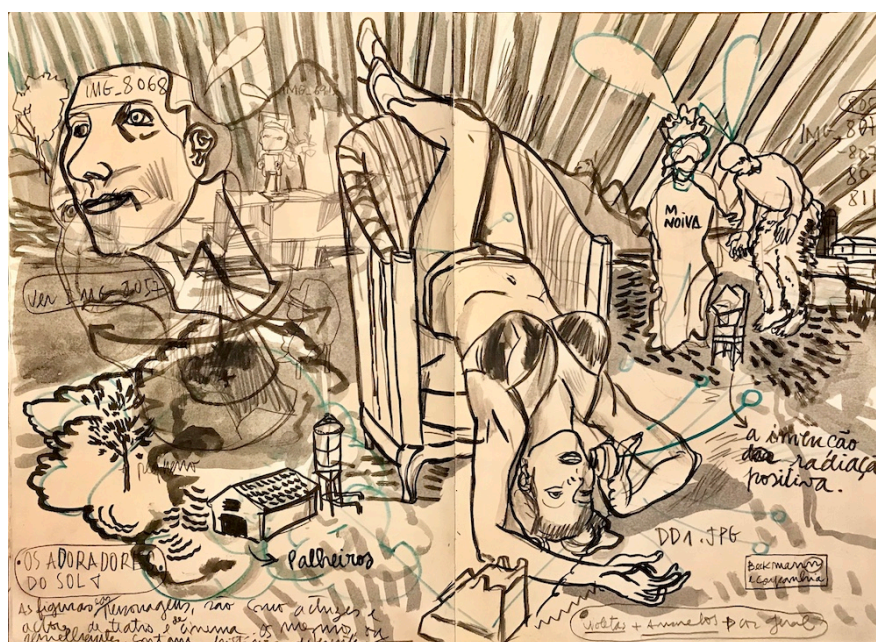


Fig. 56. José Miguel Gervásio (2014). *Os adoradores do Sol* [Desenho]. Caderno de desenhos n.º 9, pp. 25-26. 59,7 x 42,1 cm. Col. Do autor.

3.4. Os elementos-idioma: paisagens, personagens, heteróclitos e palavras-vozes.

As personagens e os restantes elementos da pintura da série são tomados do natural. Contudo, o real não se reproduz, antes se personifica. A realidade está confinada à natureza do quadro, dobrada sobre si mesma. Não se trata de uma ambiguidade, uma vez que os elementos pré-existentes são justapostos e acumulados atendendo ao limite físico da tela. As imagens justificam-se como se se tratasse de uma filosofia visual que permite entender a pintura segundo uma estrutura pré-existente. Cada quadro contém, potencialmente, uma singularidade. Os acidentes e as contaminações são elementos que se descobrem e acrescentam à pintura situações que sustentam a composição. Estou certo de que este estado já existia nas características formais da pintura histórica. Há nessas pinturas uma mecânica que faz acionar os vários níveis da informação. É necessário seguir o filão aberto pelo jogo das sensações propostas pelas imagens pintadas. Porquanto exista em estado cavernoso, encerrada nos confins do atelier, a pintura é um animal à solta dentro de si. Digo, a pintura das figuras, das paisagens e dos objectos que poderia ser outra coisa noutro lugar, ao lado de outros objectos e noutros contextos. A pintura neste estado é arte de museu. Não é um

produto massificado, não se destina ao gosto comum nem deriva dos meios de informação da “nova-novíssima-realidade” de conteúdo televisivo. A *Joyciana* é um corpo heterogéneo que, enquanto ideia, é literatura sem verbo. Existe, assim, em estado bruto e, simultaneamente, informado. Perante a possibilidade de ser desta pintura de personificação, não é possível eliminar a ambiguidade representativa. Se o fizesse acabaria por erodir aquilo que é uma parte importante da estrutura conceptual da *Joyciana*. As referências desta pintura provêm de áreas exteriores ao que convencionalmente se chama arte. Acrescenta-se-lhe o eco do mundo. Deste modo, lado a lado, o bruto e o informado não poderão coexistir sem atrito. O primeiro, dissemina o processo. É mais complexo, inclui a imaginação, a inventiva e a conceptualização da pintura: mas também o desenho, a palavra, a frase e o trabalho de fotografia a partir do modelo. Por outro lado, o informado é a extensão dos limites do conhecimento e a possibilidade de reavaliar, alterar ou mesmo destruir o que se encontra em processo. A pintura faz-se pintando, altera-se em detrimento daquilo que será.

O trabalho de atelier não se centra no tema, amplia-se para lá dele. O tema está no título e, quase sempre, o título é a última coisa a considerar, a derradeira etapa da pintura. O título é um ensaio resumido daquilo que a pintura trata. Quando se atribui uma significação verbal ao quadro a pintura adquire um contexto de visibilidade. É neste espaço que a pintura como lugar de visibilidade ganha sentido. O quadro “aparece” na significação pessoal e subjectiva que se lhe atribui. Na sucessão hierárquica da autoridade que o autor possui sobre o trabalho sei que o olhar se conduz para o campo da leitura visual, para o aborrecimento da informação culta. A este propósito, diz Boris Groys (2018, p. 9)¹⁷⁰, “a arte não manifesta o modo como vejo o mundo, mas o modo como quero que o mundo me veja a mim”. Eu sou aquilo que quero ser através da pintura que faço!

Já fiz ver que o processo de trabalho é faseado. As etapas, embora distintas, mantêm uma relação de afinidade entre si. Os fundos-paisagem, as personagens, os elementos heteróclitos arquitectónicos, as vozes-falas são todos parte do idioma da *Joyciana* e podem ser analisados individualmente. O desenho, que é parte importante do processo, reporta-se directamente ao idioma. Não falo do desenho como forma acabada ao nível da pintura, mas o desenho-projecto, o desenho registo mental, enquanto método de visualização do quadro. É

170 Entrevista concedida por Boris Groys a António Guerreiro a propósito da intervenção do primeiro em Março de 2018, em Lisboa, na data do lançamento da revista *Electra*, n.º1, Fundação EDP.

pelo desenho que se definem os elementos que entram na composição, de acordo com o processo de acumulação utilizado na pintura. Na pintura pinta-se a partir daquilo que o desenho desvelou. O território do desenho é onde primeiro se bate a ideia contra os elementos que, directa ou indirectamente, são assacados às coisas do mundo. O desenho é o corpo de trabalho que corresponde à rotina do olhar¹⁷¹. Mas também uma forma de escrita que permite visualizar a ideia. A segurança da visão não limita o olhar ao hábito do ver o quadro em esqueleto, em risco desossado. O desenho é muitas vezes revelador de estratégias que, de outra forma, escapariam à pintura numa fase mais adiantada do trabalho. O pensamento visual é mais que a representação ou o estudo da composição. Os artistas pintores contemporâneos souberam fazer desta prática um segundo fôlego ao assumir o desenho como um elemento autónomo da tradição pictórica e que é parte integrante de um património tão vasto como o das restantes artes.

É por gosto que desenho, que junto na superfície da pintura o resultado deste trabalho. Digamos que pelo olhar nutro uma obsessão acrescida da necessidade de encontrar narrativas que estabeleçam relações entre temas e objectos. A realidade e o natural são assuntos da prática do atelier. Sobretudo porque acrescentam à narrativa o potencial discursivo que através do desenho ganha uma espécie de vivência gráfica. Este corpo de registo compulsivo revela tanto os problemas como a maneira de os resolver. O mundo observado e registado pelo desenho, e, mais tarde, na pintura, muda o tempo de ser dos objectos. Uma imagem estática na superfície plana da tela é representada de acordo com esta particularidade: houve um tempo inicial a que correspondeu a forma do objecto, ou do modelo humano. Mas formas pictóricas encontram-se num tempo natural, entretanto congelado.

Com frequência, coloca-se a quem desenha o problema da representação. E esta questão é central no processo. Os desenhos fazem-se perguntando como se representa no mundo tridimensional aquilo que se vê. Ir ao encontro dos assuntos das pinturas é, antes de mais, procurá-los na folha de papel, à distância que o mundo impõe.

171 Estes desenhos são realizados em cadernos que acompanham a série e que, até ao momento, são cerca de dez.

3.4.1. As paisagens.

São a primeira pintura de um processo que se arrasta no tempo. A *Joyciana* é pintura sobre pintura, como já fiz ver; é uma falsidade colorida sobre outra, que inflige à imagem a sua diversidade. No quadro *O Botticelli e o pinheiro sobre o mar* (fig. 57), a terra é vermelha. O vermelho é uma cor que domina e que se presta à plasticidade da pintura. Encarna a paisagem como um corpo de carne, uma coisa viva. Ao fundo, a montanha é na generalidade vermelha como a terra em fogo. O céu transfunde-se no colorido da terra. As qualidades do vermelho são reconhecidas por Pastoreau na abertura de *Vermelho – uma história da cor* (2019):



Fig. 57.
Gervásio, J.
M., *O Botticelli
e o pinheiro
sobre o mar*,
2017.
[Pintura], 100 x
70 cm. Col. do
autor.

Para as ciências humanas, falar da “cor vermelha” é quase um pleonasmo. O vermelho é a cor arquetípica, a primeira que o homem dominou, fabricou, reproduziu e declinou em diferentes matizes, primeiro em pintura e mais tarde em tinturaria. Isto deu-lhe durante longos milénios a primazia sobre todas as outras cores, explica também o motivo por que em muitas línguas uma mesma palavra pode significar conjuntamente “vermelho”, “belo” e “colorido”. Mesmo que hoje, no Ocidente, o azul seja de longe a cor preferida, e ainda que na nossa vida quotidiana o lugar do vermelho se tenha tornado discreto – pelo menos se o compararmos com o que foi o seu na Antiguidade greco-romana ou na Idade Média –, o vermelho continua a ser a cor mais forte, mais notável, com mais potencialidades poéticas, oníricas e simbólicas.¹⁷² (p. 7)

A paisagem é o arquétipo colorido que dá suporte às ideias onde moram as personagens pintadas, sejam elas humanas ou animais, a modelação da natureza, o espaço vazio, o céu e as nuvens, a terra e as árvores. Há uma longa história associada à paisagem que, desde Joachim Patinir¹⁷³ passando pelos pintores venezianos e florentinos, mais não representam que a afirmação de um idioma pleno.

Parece seguro afirmar que o auge do género paisagístico ocorreu durante o século XIX. A longa caminhada remonta pelo menos às paisagens de Polidoro da Caravaggio¹⁷⁴,

172 Pastoreau, M. (2019). Introdução. In *O vermelho - Uma história da cor* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.

173 Joachim Patinir (1480-1524) pintor flamengo do Renascimento, especializado em motivos históricos e paisagísticos.

174 Polidoro da Caravaggio (1492-1543), de quem destaco dois quadros: *Noli me tangere* (1525) e *Adorazione dei pastori* (1543). A paisagem surge de modo absolutamente devorador das figuras pintadas sobre quem deveria recair a atenção.

Schiavone (c.1515-1563), Niccolò dell'Abbate (c.1512-1571), Bruegel (1526-1569) e Bassano (1510-1592), entre outros que, no decorrer do século XVI, se dedicaram à pintura de paisagens, incluindo os dionisíacos Gaspar Dughet (1615-1675) e Salvator Rosa (1615-1673) vindo a exercer forte influência nos pintores do século seguinte. O aparecimento na Inglaterra, França e Alemanha do século XIX de um grupo de paisagistas que trabalharam directamente a partir da natureza, criando composições que enfatizaram a enorme escala da paisagem com particular interesse pelo campesinato, exploraram tanto a orografia como as irregularidades naturais em toda a sua complexidade. Este novo tipo de pintura desenvolveu-se sob os aspectos do naturalismo, do realismo e da pintura ao ar livre. Até mesmo o realismo de cariz definitivamente social, apesar de perfilar ideais de vanguarda, se propôs utilizar a natureza não apenas como retrato da presença do homem no mundo, mas, também, enquanto afirmação da experiência sensitiva do próprio artista. De facto, este género envolveu profundamente a presença do pintor, simbolizando a sua proximidade com o natural.

A descrição do envolvimento do homem com a natureza pode ser entendida no contexto do simbolismo. No ensaio *Parallelismo*, escrito por Ferdinand Hodler (c.1900)¹⁷⁵, o pintor descreve o papel do artista como expressão da comunhão panteísta com a natureza. Este espírito naturalista foi decisivo no trabalho de paisagem de muitos artistas no início do século XIX como, Courbet (1819-1877), Caspar David Friedrich (1774-1840), os Macchiaioli¹⁷⁶, Corot (1796-1875), Rousseau (1844-1910) e Dupré (1851-1910), entre outros. No entanto, é importante perceber que a ideia de pintar directamente da natureza implica uma espécie de suprema avaliação do artista que, enfatizando a importância cabal da percepção fornece ao teatro, dentro do qual se desenvolve o drama panteísta, o seu lugar no mundo, digo, na pintura.

Este género de pintura teve como consequência a elevação do artista ao papel de poeta-filósofo, cujas composições expressaram uma visão implícita do mundo. A paisagem é, no caso da *Joyciana*, um desafio espacial, uma conquista formal de cor sobre a qual se desenrola a composição. Por vezes é estrutura, noutros casos puro preenchimento do espaço e

¹⁷⁵Hodler, F. (2020, March 14). *Parallelism is Ferdinand Hodler's symbolist painting*. Art Lark. <https://artlark.org/2020/03/14/parallelism-in-ferdinand-hodlers-symbolist-painting/>

¹⁷⁶ Os Macchiaioli foram um grupo de pintores italianos activos na segunda metade do século XIX. O seu trabalho é marcado pela prática da pintura ao ar livre para captar o natural. Esta tendência aproxima o grupo italiano aos impressionistas franceses que, alguns anos mais tarde partilhariam as mesmas preocupações. Contudo os Macchiaioli tiveram objetivos bastante diferentes. De entre os artistas do movimento destacam-se Giuseppe Abbati, Vito D'Ancona, Cristiano Banti, Odoardo Borrani, Vincenzo Cabianca, Adriano Cecioni, Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Raffaello Sernesi, Telemaco Signorini e Serafino De Tivoli.

composição. Certa é a adaptação da imagem à circunstância da estória, vivida pelos elementos do quadro.

3.4.2. As personagens.

Configuram o acontecimento visual, concentram a potência da visibilidade na narrativa que decorre da “mise en scène”. A personificação de tais seres e objectos enigmáticos reside na naturalidade teatral que apõem à paisagem. Os objectos que seguram, as palavras que dizem, as acções que possamos imaginar atribuir-lhes, encontram-se nesta instância entre o que se não vê e o que torna cego o quadro, entre o volume e o gozo da preparação da pintura.

A construção de adereços, cenários, objectos, soluções de iluminação que ora ocultam ou desvelam o que às personagens diz respeito, acontece à parte de um todo maior. Pretende-se um volume de acontecimentos fundidos no trato com o outro, nas expectativas reveladas pela plasticidade psíquica das personagens, na vicissitude de alguém aparecer vindo de dentro de si e iluminar com um esgar aquilo em que se transformará o quadro. A construção deste espaço serve o propósito de um “Theatrum Mundi”, cujo sentido metonímico surge disseminado na literatura, no pensamento ocidental, na alegoria da caverna de Platão ou na qualidade cenográfica da pintura barroca. O mundo é um palco¹⁷⁷ em que as pessoas encarnam figuras. Porém, esta metáfora não representa o mundo que contém a *Joyciana* – o mundo é mais vasto que esta série de pinturas. Os papéis desempenhados pelas atrizes e pelos actores convidados incorporam a essência de um teatro inquieto. O corpo é a via exploratória que abre caminho à composição pictórica. Traz-se à luz a história de cada uma delas e deles que, por momentos, ensaiam uma sensação corpórea que se materializa na história do quadro, cuja tensão está na personagem e na relação que esta estabelece com o universo que habita.

Por vezes, os quadros fazem as personagens ganhar sentido. Noutros casos, acontece o contrário, como dá conta a pintura *Illustrated pair of gothic martian sunset watchers* (fig. 58) em que a personagem masculina que escondeu a cabeça num caixote de papelão pintado e uma mulher enlouquecida que vestiu o casaco ao contrário, assistem ao pôr-do-sol. Ao fundo,

177 De acordo com algumas traduções a expressão “o mundo é um palco” é atribuída a Shakespeare.

na esquerda baixa do quadro existe um silo, tal como na grande literatura americana em que as grandes imagens rurais se avistam das janelas dos automóveis ou dos comboios que refulgem através da paisagem.

O mundo marciano parece ter sido subitamente tomado por uma estranha melancolia, induzindo os seus habitantes a observarem de forma bizarra o ocaso. De acordo com a primeira forma do título *A vida em Marte tem coisas*, aludia-se apenas ao acontecimento numa espécie de narrativa exterior ao quadro. Mais tarde, a imposição das personagens levou à alteração do título para *Illustrated pair of gothic martian sunset watchers*, em que o efeito do tempo sobre a pintura influi no resultado final. Se o título é um contributo para que a pintura ganhe substância, a passagem do tempo possibilita o quadro em devir. Para além das imagens, as circunstâncias em que acontece o olhar e o seu retorno garantem a qualidade inerente a uma espécie de pintura de contemplação, cujas figuras estão claramente implicadas no processo. Na *Joyciana*, as coisas partem da encenação de um registo que é uma espécie de incursão voyeurista sobre o modelo-personagem. Deste modo, o registo fotográfico assume uma importância primordial, conforme se pode observar no conjunto documental da figura 59.



Fig. 58. Gervásio, J. M., *Illustrated pair of gothic martian sunset watchers*, 2017. [Pintura]., 120,5 cm x 100 cm. Col. do autor.



Fig. 59. Gervásio, J.M., Personagens, cenários e objectos heteróclitos. [Fotografia digital]. Col do autor.

Conjunto documental da figura 59.

3.4.3. Os objectos heteróclitos.

São construções tridimensionais cuja sintaxe remete para a modelação escultórica, para a volumetria e organização espacial que são características da arquitectura. Reportam-se ao corte, à colagem, à construção. A pertinência de tais objectos incluídos na prática da pintura, como modelos e figuras autónomas, manifesta-se, decididamente, na presença física do seu potencial pictórico.

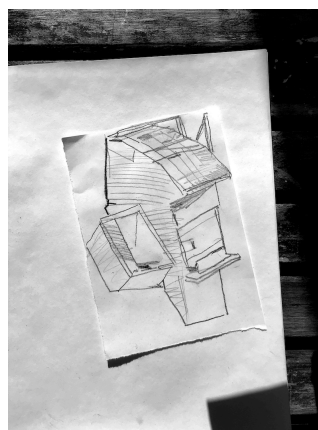
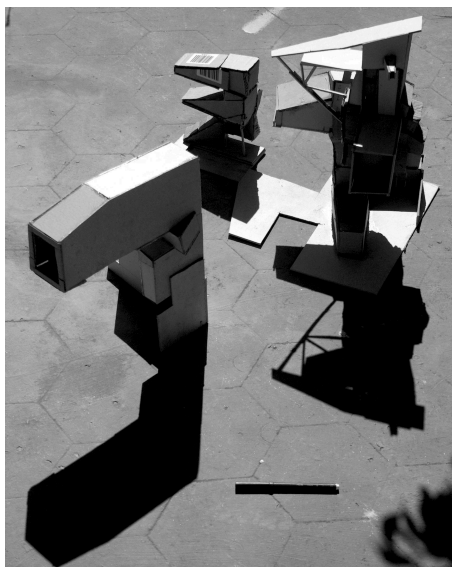


Figura 60. Gervásio, J.M., *Construções heteróclitas* 2020. [Escultura e Desenho], Dimensões variadas. Col. do autor.

Neste contexto, a palavra heteróclito diz respeito à expressão *heterológico*. O termo exprime o paradigma da irregularidade, a anomalia estrutural ou a falta de correspondência interna de uma estrutura orgânica. Do ponto de vista filosófico, remete para o estudo e consciência da diversidade, opondo-se a uma representação do mundo, quer dizer, a qualquer sistema filosófico. Contudo, um não-sistema é igualmente um sistema. O que leva ao “Paradoxo de Grelling-Nelson”¹⁷⁸ que utiliza as palavras “*autológico*” e “*heterológico*” para explicar o paradoxo semântico e auto-referencial que reside no facto de uma mesma palavra poder ou não descrever-se a si mesma. Assim são os objectos heteróclitos. Excrescências construtivas, cuja verdade reside tanto no seu possível sentido, assim como na sua forma. Se

178 O paradoxo Grelling-Nelson refere-se ao adjetivo auto-descritivo. Também é conhecido por paradoxo de Weyl ou paradoxo heterológico, ou simplesmente paradoxo de Grelling. O conceito surgiu pela primeira vez numa publicação datada de 1908. Alguns adjetivos são auto-descritivos, como multissilábico, curto, inglês, pronunciável, enquanto que, nos casos de monossilábico, feminino, longo, de quatro letras, etc., tal não acontece. Assim, criou-se a definição que se segue: uma palavra é auto-descritiva se, e somente se, ela se descreve a si mesma. Por exemplo, ‘imprimível’, ‘finito’ e ‘polissilábico’ são adjectivos auto-descritivos. Uma palavra não é auto-descritiva se, e somente se, não se descrever. Assim, ‘não imprimível’, ‘incompleto’ e ‘monossilábico’ não são auto-descritivos. Perante o facto coloca-se, então, a pergunta: É não-auto-descritivo não-auto-descritivo ou auto-descritivo? Se for auto-descritivo, então não auto-descritivo é não auto-descritivo. Mas se não auto-descritivo for não auto-descritivo, então, pode descrever-se e deve ser auto-descritivo.

considerados maquetas de projectos de arquitectura podem auto-definir-se de acordo com o potencial de se tornarem uma realidade habitável. No entanto, se olhados segundo uma escultura em que se substancia o espírito de uma fantasiosa arquitectura, ainda que de características claramente escultóricas e sem outra intenção que não a fruição estética, tornam-se figuras inverosímeis, objectos de arte. Certo é que a noção de paradoxo implica, neste caso, um limite formal. Sumariamente, estas construções estão associadas à pintura, ainda que possuam uma evidente autonomia e um processo construtivo que lhes é próprio.

Os primeiros projectos heteróclitos datam do início da década de 2000. Estas construções foram produzidas em parceria com o colectivo de arquitectos Auzprojek¹⁷⁹ a quem lancei o desafio de transformar uma escultura em objecto habitável. A torre Al-Haitam¹⁸⁰ como a descrevemos no artigo do n.º 245 do *Jornal Arquitectos*:

É uma câmara escura instalada no interior de um volume escultórico com características habitáveis. É um objecto de arte. A conquista da sua forma finalizada obedeceu aos recursos técnicos de uma construção escultórica. O estilo, marcadamente escultórico, aproxima-se das linhas dinâmicas construtivistas, do sentido poético do “Merzbau”, de Kurt Schwitters, ou ao movimento da arquitectura modernista entendida na fusão de conceitos e formas que fazem da complexidade artística contemporânea o leitmotiv criativo do mundo actual.¹⁸¹

Na pintura, estas construções são utilizadas como elementos descritivos da visualidade. Não simplificam a narrativa, antes acrescentam pintura à pintura, sem que, no entanto, se manifeste a característica iconográfica Renascentista. A pintura desnuda-se a si mesma permitindo incluir elementos fabricados e sem denominação ou existência científica, como um efeito de Episteme, em que nem conhecimento nem razão se prefiguram como elementos funcionais. De facto, nem a pintura no seu todo nem as personagens, nem, tão pouco, as construções, obedecem a um programa ou sistema postulados por qualquer axioma. No entanto, são óbvios os estratos de relações e as continuidades resultantes da prática, pelo que é possível apresentá-los como acontecimento da visualidade.

É complexo proceder a uma síntese de todas as questões colocadas no âmbito de um mais vasto trabalho que engloba as peças tridimensionais esperando que o posicionamento objectivo possa caracterizar o acontecimento visual: os heteróclitos são objectos que entram

179 Gervásio, J. M., Lapa, J., Macedo, J. M., & Santos, P. (2012). Torre al-Haitam. <https://www.azprojekt.com>. Retrieved January 29, 2021, from <https://www.azprojekt.com/portfolio/torre-al-haitham/>

180 Costa, A. A. (2012, May). Torre Al-Haitam. *Jornal Arquitectos*, n.º 245, pp.48–49.

181 *Ibidem*, p.48.

na pintura como sùmula de uma realidade que é um lugar de fantasia. No jardim das delícias encontram-se os elementos de um mundo pessoal que se apresta a ser colhido de acordo com a necessidade de reutilização, como se de um verdadeiro acto icónico se tratasse. Tal como a miríade de imagens que alimentam este mundo, existe um outro que é o espelho do primeiro e, simultaneamente, original. Um deles encontra-se evidentemente povoado, o outro apenas reflete os seres, os objectos (construções) e as paisagens. Deste modo, são convocados às composições, integrando a representação integral da narrativa. A finalidade não é o efeito do natural, mas produzir o acontecimento a partir de uma natureza artificiosa, ainda que identificável, mas não necessariamente interpretável. Os meios influenciam-se produtiva e reciprocamente.¹⁸²

¹⁸² Ainda sobre as construções heteróclitas, gostaria de recordar a comunicação que proferi no dia 21 de Novembro de 2019, respondendo à solicitação que me foi dirigida no decurso da minha passagem pela Universidade de Évora, no âmbito do primeiro ano do curso de mestrado.

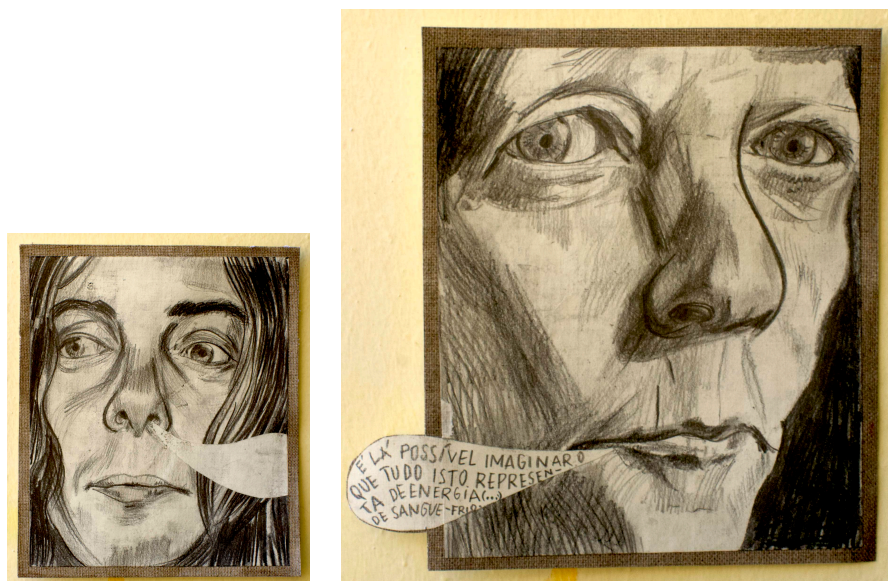


Fig. 61 - Gervásio, J.M., *A circunstância do infinito (A)*, 2019. [Desenho], 24 desenhos \approx 22 x 19,3cm. Col. do autor.

3.4.4. As palavras-vozes.

Entre a pintura e as palavras coloco em questão o ver e o ler num contexto de relação sintáctica. A utilização da palavra no pictórico constitui uma vasta área de estudo que não tenho por ambição ilustrar. Contudo, os quadros da *Joyciana* revelam a palavra como elemento estruturante de um todo visual e que, por esse motivo, importa considerar dentro dos limites impostos pela série.

Esta escrita pintada corresponde ao que chamei as palavras-vozes. O registo está intimamente ligado às figuras que intervêm nos quadros e ao acontecimento visual temático. No entanto, a palavra não surge nesta pintura como um corpo de desenho caligráfico, mas sim como expressão aural, fixada pela escrita. Aquilo que se lê não é mais que o ruído produzido pela voz humana. Personagens e objectos estão animados de tal propriedade: a da expressão sonora da voz. São declarações, registos de uma hipotética sonoridade transmutada em visível, em jogos de palavras, que conjuntamente com o plano da pintura concorrem a estabelecer um programa expressivo que distingue plasticamente a *Joyciana*. Admito a dúvida sobre o plano em que tal singularidade opera: se no plano do visível, se no legado do legível. Importa referir que o jogo estabelecido amplia o absurdo do acontecimento visual em resultado de uma espécie de tensão entre as figuras pintadas e as palavras que lhe são apostas. É uma metalinguagem aquilo que se esconde no combate pela predominância de um sistema sobre o outro. Do ponto de vista da imagem visual este confronto argumenta contra a lógica

da própria pintura, que assenta na substituição do objecto real, possibilitando tantas representações simbólicas quanto possíveis a partir de uma narrativa de qualidade visual: palavra e imagem, sendo corpos culturalmente distintos são, no fundo, parte da mesma origem, como nos diz Christin (2011, p. 24):

Portanto, não deveria ser surpresa o facto da cultura ocidental ter por muito tempo recusado à chamada escrita "figurativa" o estatuto que se atribui por inteiro à escrita. Foi apenas no século XIX que se reconheceu que as figuras podiam ser lidas como se se lesse um texto alfabético – neste caso, os hieróglifos egípcios eram também "signos das vozes", como lhes chamou Champollion –, função esta, reservada até então apenas às letras greco-latinas. Este princípio de superioridade do verbo sobre a imagem atravessa, quase de ponta a ponta, a história da nossa cultura. Torna-se evidente na doutrina do "Ut pictura poiesis", surgida na época do renascimento, e que manteve a sua reputação até meados do século XIX."¹⁸³

Assim, a palavra acrescentada ao plano do quadro, não se distancia da tradição da pintura, mas, para lá do acontecimento visual, acentua a sua qualidade narrativa. A imagem do ver abre-se à prerrogativa do ler, campo onde cada código opera e funde e dissolve a unidade da composição perante a diversidade dos elementos em jogo. No entanto, coloca-se à palavra na pintura o mesmo problema que a fisicidade das imagens pintadas revelam ter e que, por si mesmas, as palavras, não contemplam por hábito na técnica da leitura de que estamos capacitados. Deparamo-nos com o equivalente a esta liberdade de fusão na caligrafia chinesa em que o papel, a tinta e o pincel entretecidos na sua aparente fragilidade, permitem que o pintor-escritor incorpore no signo escrito um imaginário voador.

Convenhamos que nada estará mais distante de tal concepção de figura, de elemento visual pintado, que o próprio alfabeto, e que ainda assim resume na sua essência a noção de "pictograma", como parte de um processo que conduz o desenho da letra à sua imediata leitura. Este elemento primordial que constitui o "pictograma" é, em suma, como que a projeção original de um universo que pertence à imagem. Esta interpretação que terá sido revertida a partir de meados do século XV serviu para promoção da narração e das estruturas do discurso enquanto modelo obrigatório da arte pictórica, quando não se trata, obviamente, do próprio alfabeto. Ler um quadro ou ver uma mensagem escrita, eis a questão? Na origem desta questão estará, sensivelmente, a vocação moderna de misturar a arte com a vida, quero dizer, a utilização simbólica das coisas segundo as palavras e as figuras, como expressão primeira das ideias e dos conceitos. A figura que não é por si garantia das características encontradas na ficção onírica, acaba por ser um dos principais motivos, como evoca Merleau-

183 Christin, A. (2011). *L'invention de la figure* (1.ª Ed.). Paris, França: Flammarion.

Ponty (1945), que nos permite entender o mundo sensível como projecção das nossas intenções quiméricas, que a cada momento se encontram repletas de reflexos, de fugidias impressões tácteis, impossíveis de religar ao seu contexto preciso¹⁸⁴. Na *Joyciana* a cada instante se sonha com o que pode acontecer. As personagens imaginadas nestes instantes misturam-se na pintura com as coisas no mundo, mas segundo um teatro imaginário.

Entendida a matéria da aproximação das artes plásticas à linguagem verbal poderá colocar-se a questão: que paralelo existe entre a pintura e o verbo? E não o pergunto apenas porque os dois casos se apresentam no campo da criação, mas pela semelhança entre uma coisa e outra que pertence ao universo da significação da linguagem e da cultura visual. Mas afinal que falta fazem as palavras à pintura se o visual poderá traduzir o sentido daquilo que se vê? Se por um lado as imagens escondem tão objectivamente quanto demonstram, as palavras substanciam uma profunda relação de sentido literário em que o ler remete para a tradição do olhar. Sabe-se que a imagem pintada sugere contextos, relações de várias ordens. A inclusão da palavra na pintura implica não apenas a alteração do contexto relativo como também do significado da obra.

Os balões de fala das pinturas pretendem fazer accionar diálogos entre as personagens, entre os elementos compositivos dos quadros. Esta invasão de significado sonoro e visual é aparentemente absurda, integra-se na série como reforço do processo de acumulação de registos. A voz humana, mas também a dos objectos que “falam”, tem um corpo em pintura, que se identifica na utilização de elementos gráficos e na ausência de elementos sintácticos. Mediante a utilização de um processo de “livre” associação produz-se uma significação que assenta na ausência de uma sintaxe universal, que diversifica o potencial interpretativo do quadro. Aprender uma língua poderá querer dizer desaprender o mundo. Na verdade, o que nos é dado a ver é a pintura segundo a percepção camuflada e enganadora, que mais não traduz que o efeito perceptivo da forma da pintura. Talvez o mundo se apresente desta forma, sujeito à possibilidade de interpretação.

184 Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception* (1.^a Ed.). Paris, França: Gallimard. P. IV-V.

3.5. Sobre o processo criativo.

Abordarei o processo criativo a partir dos seguintes aspectos:

- (a) a questão técnica que na prática oficial compreende o fabrico dos médios, a preparação dos suportes e a aplicação dos vernizes;
- (b) a produção das imagens de acordo com as várias etapas de trabalho, onde se incluem a pintura, enquanto processo e resultado.

O ponto (a) diz respeito ao ofício da arte de pintar e representa o verdadeiro “métier”¹⁸⁵ do pintor. No entanto, não creio que alguma vez tenha existido o reconhecimento de uma profissão exclusivamente ligada à prática oficial da pintura, isto é, à preparação das cores, dos médios e dos suportes e de tudo o resto que está implicado nas etapas preparatórias ou na conclusão da pintura. Historicamente, a pintura como resultado final sobrepõe-se a esta prática. Nas oficinas medievais e nas academias do século de seiscentos a transmissão do conhecimento processava-se segundo um ritual de iniciação em que ao aprendiz, tutelado pelo mestre, eram revelados os segredos da profissão. O saber praticava-se sob sigilo, era apresentado segundo um receituário integrado num ambiente nivelado por hierarquias. Esta noção chegou aos nossos dias com o epíteto de arte liberal, de ofício ocluso representado nas coisas naturais, nas suas formas, nas figuras e nas cores. Daqui resultam os nomes dos instrumentos e das etapas de trabalho assentes na prática oficial laboriosa, na denominação dos processos e na identificação dos produtos utilizados. Estes aspectos ainda hoje se fazem sentir na maioria das obras publicadas sobre o tema, nomeadamente, em *Le métier du peintre*¹⁸⁶, de Pierre Garcia, *The Artist's handbook of materials & techniques*¹⁸⁷, de Ralph Mayer, ou *The painters handbook*¹⁸⁸, de Mark David Gottsegen.

É partir dos tratados do ofício e através da prática dos seus supostos mistérios que, aplicados à *Joyciana*, tenho vindo nos últimos anos a rever e a aprofundar alguns processos adquiridos enquanto estudante de pintura na Escola de Belas-Artes do Porto e que se têm transformado num prolífico campo de estudo sobre as questões técnicas, neste caso da pintura a óleo. Contudo a questão torna-se mais profunda e estruturante do que à primeira vista possa

185 *Métier*, substantivo masculino, palavra polissémica que significa negócio, profissão, ofício no sentido de oficial de oficina. É a este último aspecto que me refiro, quando utilizo a palavra no contexto da prática oficial, mas na relação do médium com o resultado pretendido.

186 Garcia, P. (1997). *Le métier du peintre* (2.^a Ed.). Paris, França: Dessain et Tolra.

187 Mayer, R. (1991). *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (5.^a Ed.). Londres, UK: Gardners Books.

188 Gottsegen, M. D. (2006). *The Painter's Handbook: Revised and Expanded* (1.^a Ed.). New York, NY: Watson-Guption.

parecer. O problema técnico da pintura encerra uma vivência específica, uma tecnificação do acto de pintar, uma vez que implica, tradicionalmente, a relação do pintor com o mundo. E este modo não é exterior nem aos processos da pintura nem ao pintor que a executa, mas antes caracteriza profundamente a natureza da arte. O homem é o modo como se relaciona com o mundo, já o referi noutros pontos deste trabalho. Assim, paralelamente à pintura como assunto estético, tenho-me dedicado a entender e a substanciar o ofício do pintor no contexto significativo da sua história, no campo da História da Arte, de acordo com uma ontologia que lhe é própria.

A prática oficial aproxima a pintura de um sentido artesanal defendido por William Morris, entre outros, por reacção aos excessos da industrialização do seu tempo. A denúncia crítica de Morris parece situar-se contra aquilo que, no século XX, viria a ser designado por sociedade de consumo. Nas suas palestras e intervenções é recorrente o tema das chamadas artes menores. Segundo Morris (1877), eliminar das artes maiores a sua componente manual seria como eliminar o sentido de estrutura técnica que é característico da arte:

Essa separação, que ocorreu apenas recentemente, sob as mais complexas condições de vida, foi em minha opinião muito prejudicial para as artes: As artes menores tornaram-se triviais, mecânicas, acéfalas, incapazes de resistir à pressão para a mudança fomentada pela moda e pela desonestidade; quanto às artes maiores, ainda que por algum tempo possam ser praticadas por homens de mentes brilhantes e mãos miraculosas, acabam forçosamente, uma vez desfeita a ligação com as artes menores, essa colaboração mútua, por perder a sua dignidade de artes populares, tornando-se meros e enfadonhos acessórios do fausto desprovido de significado, ou engenhosos brinquedos de um punhado de homens ricos e ociosos.¹⁸⁹ (p.24)

Este facto, presente no atelier, comprova-se nos termos utilizados, nas nomenclaturas das cores, nos processos de produção dos médios e secativos, assim como em toda uma gama de acções e produtos que desde o final da Idade Média se estende aos dias de hoje. Há, portanto, nos tratados, nas receitas oficiais e nas obras pintadas matéria mais que suficiente para alimentar os problemas da arte, independente dos dias que correm. Em suma, este aspecto é parte daquilo que confere à pintura um sabor intelectual elevado e aquilo que tende a fazer dela um recipiente “mágico”, situado entre a bola de cristal e o elixir secreto. A este propósito, uma definição para o ofício do pintor pode encontrar-se no tratado da pintura de Leonardo quando nos refere:

189 Morris, W. (2003). *Arte menores* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Antígona.

Para fazer um belo vermelho, toma o cinábrio ou a sanguínea ou o ocre queimado para as sombras escurecidas, para as sombras claras a sanguínea e o vermelhão e, para a luz do vermelhão puro, envolve-o com uma laca fina.

Para fazer um bom óleo para a pintura: uma parte de óleo e uma parte de terebintina destilada uma vez, e novamente uma parte de terebintina duas vezes destilada. (R 268, p. 296)¹⁹⁰

Aquilo que Leonardo prescreve não é apenas uma normalização avulsa, é um conselho técnico com profundo impacto estético. A *Joyciana* inclui-se neste particular técnico, como parte do significado artístico e forma de expressão, cumprindo-se, também, enquanto processo.

A pintura a óleo, pela demora que implica, é uma clara reação contra a voragem do tempo que corre para direcção incerta. A espera é uma questão técnica que possibilita repensar o quadro, olhando-o num verdadeiro sentido de contemplação. Este olhar, entenda-se, implica repetir e repintar. Pintar a óleo é usar o tempo a favor do quadro, dado que é necessário preparar a pintura antes de pintar. Embora existam outras técnicas com algumas vantagens sobre a pintura a óleo, esta continua a ser válida, no sentido em que as suas qualidades superam os defeitos no âmbito e nas variações das suas propriedades ópticas. A pintura a óleo tem um tempo e um rigor de execução específicos, que se podem transformar num problema, é certo: a secagem é lenta, obrigando a uma planificação rigorosa do trabalho. Mas estes aspectos permitem também demorar o olhar sobre o trabalho em execução. Por outro lado, o corpo da tinta que é comuns aos meios oleosos não abate quando completamente seco, conferindo a textura e a orografia que lhe são reconhecidos.

A grande desvantagem relativamente a outras técnicas são as diversas reacções que ocorrem ao nível químico e que podem fazer perder todo o trabalho, caso não sejam acautelados alguns preceitos técnicos. Isto implica dizer que a pintura a óleo é uma pintura de conhecimento e que deve primar pela correcta manipulação dos materiais, de modo a garantir os efeitos duradouros pretendidos. Todos estes processos consomem um precioso tempo de dedicação, cuja prática se constitui como ocupação mental. Assim, a preparação dos materiais da pintura é quase uma obrigação ética integrada no processo da pintura. O quadro inicia-se, pois, preparando os seus elementos básicos.

190 de Vinci, L. (1987). *Traité de la peinture* (1.ª Ed.). França, Paris: Editions Berger Levrault — Edição comentada e traduzida para francês por André Chastel.

Os suportes da série *Joyciana* são de dois tipos: a tela e a madeira sob a forma de aglomerado (MDF). No que respeita à tela, a minha preferência recai sobre o linho industrial preparado pela firma belga Victor Claessens. A tela V66, de 460 g/m² que, grosso modo, corresponde ao grão médio da maioria dos fabricantes é aquela que mais utilizo pela suas propriedades. Também uso o linho cru de produção nacional que preparo com cola de pele de coelho, numa proporção de cerca de 10% de matéria seca para 100 ml de água. Esta cola consegue-se diluindo o granulado em água quente, mexendo até que se obtenha uma concentração mais ou menos translúcida e homogênea. A aplicação da cola faz-se enquanto o preparado está quente e com a ajuda de uma espátula. Por norma, aplico duas demãos de modo a garantir o isolamento eficaz do linho. Seguidamente, aplico um dos seguintes primários: ou o *Oil primer*, da casa C. Roberson & Co.¹⁹¹ ou o *Ground*, da marca Gamblin. Qualquer um dos preparados tem uma elevada concentração de branco titânio, resultando numa superfície luminosa, opaca e não absorvente.

Os suportes de MDF não têm a qualidade das madeiras tradicionais não aglomeradas. Uso-os por serem menos dispendiosos, preparando-os com os primários anteriormente referidos. Tenho perfeita consciência da má qualidade desta madeira avulsa, sendo preferível madeiras de pinho, nogueira, carvalho ou mesmo o mogno. Mas o custo elevado de tais materiais, sujeitos a processos de secagens rápidas, entre outras condicionantes de mercado, tornam estes produtos praticamente inacessíveis ou imprestáveis para os fins a que se destinam. Vale por isso a madeira de menor qualidade como substituto. Os painéis já aparelhados de algumas marcas populares não me satisfazem pela ausência de informação técnica relativa aos preparados, à sua resistência e durabilidade. No entanto, quando os utilizo, procuro garantir o isolamento eficaz do MDF, material que apresenta um elevado grau de acidez. Aplico nestas circunstâncias uma demão de primário no verso e duas na frente. A principal desvantagem destes aglomerados são os vapores ácidos que emitem. Esta reacção química conhecido por gases de escape é nociva à película da pintura, afectando de igual modo os primários utilizados no isolamento. As colas usadas nas misturas de preparação de tais aglomerados, assim como pastas de madeiras baratas à base de masonita contribuem para este efeito. Contudo, a correcta aplicação de primários ricos em carbonato de

191 A marca C. Robertson & Co. que agora prospera como fornecedor exclusivo do comércio, produzindo ainda muitos dos produtos pelos quais a empresa foi no passado famosa. No século XIX, e no início do século XX, Roberson foi um dos mais importantes fabricantes de pigmentos e cores da Europa. Entre os seus clientes encontravam-se artistas como Turner, Whistler e Sargent, designers como William Morris, William de Morgan e Walter Crane. Um espantoso arquivo de livros e registos de clientes da firma Roberson existe para fins de investigação no Instituto Hamilton Kerr em Cambridge, que faz parte do Museu Fitzwilliam. A empresa preparava as suas próprias tintas e fabricava uma vasta gama de materiais para receitas que foram mantidas em segredo e legalmente protegidas. Algumas destas receitas são ainda hoje utilizadas.

cálcio revela-se uma solução eficaz como agente de isolamento. Estas placas de madeira são por norma coladas com PVC sobre grades de madeira de casquinha.

Quanto aos médios, veículo das cores de óleo e auxiliares de pintura, uso-os de modo a garantir a elasticidade da tinta e a boa conservação da superfície pintada. Para esta função preparo e utilizo quatro médios, todos com bons resultados em termos de diluição, manuseio das tintas e acabamento final. Produzo-os a partir de receitas que tenho vindo a estudar e adaptar às necessidades da minha pintura. Divido-os em produtos mais complexos e menos complexos. Os primeiros permitem um acabado vítreo e mais uniforme, usam-se na finalização da pintura, em camadas de tinta definitivas ou como médios das lacas, levam mais tempo a secar ao toque e necessitam de uma prática rigorosa. Quanto aos segundos, são usados durante todas as fases do processo com maior ou menor percentagem de essência de terebintina. Classifiquei-os com as letras A, B, C e D para uso prático, rotulagem e armazenamento.

O médio A é preparado numa proporção de 1:1:5 de “Stand Oil”, verniz Damar e terebintina inglesa destilada, das marcas Roberson e Michael Harding, respetivamente. Fica um pouco turvo depois de preparado, mas não altera a qualidade das cores quando usado. Regra geral, as quantidades de médio são substancialmente pequenas, apenas o necessário para estender a tinta e garantir a sua flexibilidade. Sobre o possível amarelecimento não tenho qualquer nota, mas é natural que assim aconteça, uma vez que o preparado contém verniz Damar. É necessária precaução e uso moderado com os médios que contêm Damar, uma vez que os solventes dos vernizes finais de protecção da pintura são os mesmos que diluem o verniz Damar, podendo, desta forma, vir a afectar o resultado final da pintura. Quando usado na medida certa, deixa um filme brilhante após a secagem. Pode ser utilizado como verniz de retoque entre sessões de trabalho, mas apenas nas zonas em que se verificou o afundamento do brilho ou se necessário como verniz de protecção da camada de pintura. Por vezes, uso-o para proteger uma cor que não desejo alterar, como uma primeira demão de verniz. Este processo traz alguns ganhos à percepção visual da pintura: a imagem parece flutuar sobre uma película transparente, a pintura ganha corpo e uma especial orografia.

No médio B, preparado numa relação de 2:5, utilizo “Stand oil” Sennelier e terebintina Marítima portuguesa da marca Michael Harding. É bastante secativo, deixa um acabamento semi-mate bastante agradável ao olhar e é aquele que mais utilizo. Usando na sua confecção “Stand Oil” C. Roberson, apresenta-se no final da mistura bastante límpido, com

uma ligeira cor amarelada commumente entendida como a dos citrinos. É um excelente médio de continuidade, bastante versátil logo nas primeiras intervenções sobre a tela. Seca ao toque em cerca de três dias e não altera a percepção das cores.

O médio C é especial e deve ser usado com precaução. Provavelmente, trata-se de um verdadeiro verniz de pintura. Deixa um acabamento duro, brilhante e vítreo. É bom para efetuar velaturas. Preferencialmente, deve ser utilizado quando se usam lacas, entendendo o processo de lacagem como a última fase da pintura. Não altera a percepção das cores. Os vernizes de pintar que contêm bálsamos da qualidade da “terebintina de Veneza” são suscetíveis de amarelecer com o tempo. A secagem é bastante mais lenta que os anteriores. Tem uma cor âmbar e prepara-se na proporcionalidade de 4:9:9:2, respectivamente, “Stand oil” Roberson, verniz Damar Roberson, terebintina inglesa destilada e “terebintina de Veneza”.

A solução D é bastante versátil e tem boa capacidade de secagem. Uso-a para iniciar a pintura, no processo de emassar a tela com tinta colorida bastante diluída com a finalidade de dar cor ao branco da tela. Uso-a na proporção de 2:5 de “Stand oil” Sennelier e terebintina inglesa destilada.

O processo de envernizamento permite proteger a pintura. Contudo, faço-o com extrema precaução. Os vernizes, os bálsamos e os médios representam pelo seu grau de complexidade química, de utilização e de reacção ao tempo, uma vida de aprendizagem técnica do pintor. Ultimamente utilizo apenas um verniz de protecção da pintura da marca Gamblin.

Quanto a (b), produção das imagens de acordo com as várias etapas de trabalho, onde se incluem a pintura, enquanto processo e resultado, diz respeito à produção deste projecto em termos puramente visuais. Perante a construção das personagens ficcionadas, a série existe antes da pintura, para lá dos limites impostos pela representação pictórica. Admite-se um processo de acumulação de imagens cuja finalidade é o preenchimento do plano. Há nesta espécie de complexidade compositiva uma ideia de continuidade, de fluxo ininterrupto em que tudo tende a ser visto em simultâneo e que é urgente ligar e unir. O passar do tempo como cura necessária está em boa verdade implicado e é para ser visto, entendido, sentido e tocado.

Para melhor explicar o processo, passo a apresentar *O elogio da preguiça* (fig. 62), pintura em que figuram o grupo de personagens deste laboratório de gosto enciclopédico. No

quadro, figuram a mulher do general, o menino cabeça-mole e a mulher-cabeça-de-veado que, vestida de vermelho, pertence a uma das ordens nocturnas que viu nascer há muito tempo, noutra história, *Heródias, o morto*. Para além deles, há ainda o meio-Jorge e uma cadela que faz de cão. Estas personagens foram



Fig. 62 - Gervásio, J.M., *O elogio da preguiça*, 2018. [Pintura], 140,5 x 172 cm. Col. do autor.

adaptadas às circunstâncias da composição, ao espaço e ao lugar, ao resultado da acção. São seres que existem de acordo com a multiplicidade de equívocos interpretativos que se podem estabelecer. O quadro foi pensado a partir de fotografias que foram realizadas em diferentes circunstâncias. Por hábito, trabalho isoladamente com cada um dos modelos. Faço dessas sessões inúmeros registos fotográficos que, mais tarde, venho a seleccionar e utilizar nas possíveis composições. Cada personagem é uma variante a considerar em conjunto com outros elementos: as paisagens, os heteróclitos e os balões de fala. Fotografo, desenho, copio o mundo com o objectivo de o remontar na superfície da pintura contra um fundo paisagístico composto, neste caso, por um lago e uma paisagem despida, entre a luz e o reflexo enganador da água, entre o alto e o baixo, entre o elevado e o profundo. As personagens e os objectos ficarão ali para sempre de acordo com a visão singular que não descarta um segundo plano. Também lá está um heteróclito para que se não aborreça a pintura. O céu riscado tem uma tonalidade azul Sèvres que serve na perfeição a harmonia que se pode estabelecer entre a luz que cega e a profundidade do espaço aberto que se adivinha. Estes elementos, paisagem, figuras e objectos heteróclitos, não propriamente por esta ordem, são necessários para que se estabeleça a dimensão de estranheza quando se observa a pintura. Sabendo que os quadros encolhem nas salas grandes, é preciso forçar a aproximação através da afirmação do detalhe. Por outro lado, o lugar do quadro deve funcionar como um espelho de uma única via, como se fosse o lugar do lugar. O observador, como que à entrada de uma tenda de atracções, deve ser capaz de convocar a percepção do olhar para as figuras pintadas contra um pano de fundo, enquanto alguém anuncia que nesta companhia de teatro são todos bem vindos a entrar e a ser

as personagens: o espectáculo está prestes a começar! Algumas destas imagens podem fazer lembrar o cinema fantástico de cenário de cartão, o imaginário de Lynch e de Fellini, Vallotton de câmara fotográfica na mão ou Hopper sentado a pintar, deixando para trás o registo impressionista da realidade.



Fig. 63. Gervásio, J. M.,
Documentação do mundo,
2020. [Desenho]. 35,5 x
27,9 cm. Col. do autor.

CAPÍTULO 4 | Conclusão

“O que não é nada seja corpo.

O abismo insondável da face, o inacessível plano de superfície por onde se mostra o corpo do abismo, este abismo o corpo, o abismo corpo”

Antonin Artaud, in Suppôts et Suppliciations, 1947.



Fig. 64. Vista do atelier de Montemor-o-Novo, 2020.

4. Uma conclusão.

A fechar o meu propósito, volto ao ponto de partida, ao sítio onde a subjectividade é o elemento central da ficção. Pois, foi a partir desta premissa que procurei na experiência estética, no campo da criação artística contemporânea, analisando a série de pinturas *Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies*, aquilo a que toda a obra literária e pictórica parece querer aspirar: um corpo, uma identidade, um lugar.

Mas voltemos atrás, lá muito atrás. Ao tempo em que o mundo era a visão habitada por deuses e heróis, pelo sentimento trágico da poesia, quando, em suma, o mundo ainda estava por fazer. Na tragédia grega terá existido um corpo narrativo, um coro, duas ou três personagens, a máscara que, como um véu, encobre e protege o actor. Na tragédia, o mundo já lá estava para que a nossa existência o habitasse com carácter essencialmente metafísico. E é nesta perspectiva que o mundo, naquilo que representa de essencial, deverá ser apresentado:

segundo a visão do artista – “*ver a ciência sob a óptica do artista, a arte porém sob a da vida*”¹⁹² (Nietzsche, 1892, p. 10). Assim se justifica a *Joyciana*, como fenómeno eminentemente estético, fortemente vinculada à ficção pelo conceito de unidade referido por Aristóteles na *Poética*¹⁹³ (2016, pp. 97 e 98). É una, revela-se na acção, no tempo, no lugar. Manifesta-se segundo paisagens povoadas por personagens e objectos, nos limites impostos pelos longos títulos que as acompanham, nas falas que fazem dos quadros a boca do corifeu¹⁹⁴. A expressão vernacular desta pintura é resultante do confronto com a História da Arte. Por conseguinte, a reflexão sobre a *Joyciana* aproximou-se de uma forma de filosofia, uma vez que nela não se encadeiam apenas acontecimentos históricos, mas também o sentido geral de um universo que pressupõe uma interpretação limitada a uma realidade poética. Nesta pintura a vida é tomada única e exclusivamente na perspectiva da arte, na ilusão e na aparência, na óptica de uma necessidade artística que pressupõe o erro. Consequentemente, o possível desenvolve-se entre a fortuna e o desastre, entre o tumulto e a ordem. E eu, se até aqui seguia para Sul, vou agora para todo o lado, como um pequeno Buda sem saber que o caminho da luz é feito perseguindo não as personagens trágicas, mas a suas sombras, pois o que esta pintura representa é um corpo inferido, uma virtude maior a que se permite a ficção.

Pela mesma razão que é aceitável na arte a possibilidade de ser, a *Joyciana* é um produto moderno na sua substância. Mas é-o, não apenas porque a sua condição atende a uma relação causal de um domínio definido em contraponto com o nosso tempo, mas também pelo facto de se sujeitar à multiplicidade do tempo e de nele procurar o seu princípio, o seu meio e o fim. Consequentemente, a narrativa apresta-se ao erro, implica seguir *On the road*, recolher factos, montá-los em conformidade não com a realidade objectiva da ciência, mas de acordo com um sentido contrário à verdade que aboliu “a divisão que opunha a racionalidade ficcional das intrigas à sucessão empírica dos factos”¹⁹⁵ (Rancière, 2017, p. 9).

A *Joyciana* é um relato feito numa espécie de primeira pessoa, apresentado através da pintura e da sua história, considerando a razão inerente à ficção tocada pela subjectividade. As heroínas apresentadas surgem segundo um “momento-instante” em que a vontade se

192 Nietzsche, F. (1997). *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira* - Volume 1 (1.ª Ed). Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.

193 Aristóteles (2016). *Poética* (9.ª Ed.). Lisboa, Portugal: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

194 O corifeu, do grego κορυφαῖος *koryphaíos*, de κορυφή *koryphḗ*, significa 'o topo da cabeça', o que ocupa o lugar mais alto. Nas antigas tragédias e comédias do teatro grego, era o chefe do coro, aquele que enunciava as partes isoladas do texto e que podia dialogar com os atores. O corifeu e o coro são elementos fundamentais do teatro grego. Contribuidores da Wikipédia. (2020, March 25). Corifeu. Retrieved from <https://pt.wikipedia.org/wiki/Corifeu>

195 Rancière, J. (2019). *As margens da ficção* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: KKYM.

revela. Embarcam nestes dramas imbuídas de um profundo desejo que é proposto pelo espírito humano. Perante tal, justifica-se uma confissão que deve ser entendida de acordo com o provérbio renascentista “serio ludere”: a pintura funciona como uma barreira contra o mundo altamente mediatizado e sumamente tecnológico, em que, excepto na pintura, tudo acontece quase instantaneamente. Na pintura o tempo alonga-se, distende-se como um corpo vivo que apenas deseja ocupar o espaço, reproduz-se por “blocos visuais”¹⁹⁶ (Deleuze, 2002, p.9), em que cada parte do todo é já um quadro que, desorganizadamente, funciona dentro do quadro. A pintura pensa-se a si mesma, progride segundo a disponibilidade dos materiais, da reposta do tempo, da inquietação da mão, autonomiza-se. Por outro lado, esta análise pretendeu responder ao sentimento contemporâneo de que nunca como hoje vivemos tão repletos de imagens e tão inundados pelo visual. Encontramo-nos literalmente sufocados por imagens que buscam avidamente a nossa atenção, como se a vida se resumisse a uma imagem diferida de uma realidade que nos é familiarmente próxima. Neste contexto, a pintura entende-se enquanto movimento conciliador entre a sua história e a necessidade de ruptura com a realidade, pois é sintoma de continuidade e de descontinuidade visual.

Ao longo da pesquisa considerei a pintura como resultado do processo de pintar. Como um mapa psico-geográfico para uso pessoal apresentei autores e processos, conceitos, um possível sentido da arte. A pintura que venho a perseguir é o sítio em que se afundam personagens e histórias por escrever. É um universo desconhecido que outorga a teatralidade, o conflito por oposição ao mundo. A vida revê-se na arte que se revê na experiência sensitiva. O cenário ficcional do pictórico constitui a razão desta persistência e poderá responder à questão da validade da pintura na cultura contemporânea. Deste modo, a permanência da subjectividade é parte de um todo, do pictórico, da linguagem da arte. No fundo, são estes aspectos que permitem a tensão que se manifesta entre a pintura e as restantes formas de expressão decorrentes do tempo da massificação, da comunicação digital e da imagem-ecrã. A pintura mantém uma privilegiada relação entre o real e o imaginário, desobrigando-se dos deveres da representação e do testemunho, afigura-se como facto relativo ao tempo e ao mundo.

Ao abrigo do ecletismo do nosso tempo a pintura não pode deixar de ser incluída no espectro de possibilidades do contemporâneo, a partir do qual a arte se manifesta. Sem

196 Deleuze, G. (2021). *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.

ignorar a argumentação da novidade e a sua urgência, parece ser ainda possível considerar um compromisso cujo conteúdo e processos artísticos incluem a prática renovada da pintura. Este caminho não tem evitado as intrigas ficcionais decorrentes da literatura, ou a vida das personagens que lhes dá corpo. Abre-se a uma espécie de futuro que, persistindo na subjectividade, equaciona a fantasia e a liberdade criativa, enquanto elementos mobilizadores da narrativa visual. A pintura renovar-se-á de acordo com aquilo que lhe é exterior e, simultaneamente, circunstancial à arte.

Partindo do que parece significativo no contexto actual da arte, importa referir que ao longo de todo o trabalho privilegiei um diálogo entre o filosófico e o não-filosófico. Atente-se que esta não-filosofia desempenha um papel preponderante no pensamento contemporâneo, não apenas na relação com aquilo que se pode considerar como um estilo formal, mas, fundamentalmente, pelo modo problemático como são apresentadas as questões que alimentam a arte. Isto significa que a não-filosofia é uma linha de fuga em face das armadilhas impostas pela representação. O modo contemporâneo que inclui e valida a pintura, é, definitivamente, o espaço plural onde se situa a ficção ocidental e, ao mesmo tempo, “o encadeamento concertado de acções”¹⁹⁷ (Rancière, 2018, p. 117) que parece ser condição “sine qua non” do tempo presente. Deste modo, apesar das evidentes diferenças entre os pintores do passado e os contemporâneos, pensar a história da pintura seria, quanto muito, reequacionar os seus problemas trazendo-os de volta ao agora do nosso tempo. Surpreendentemente, a linguagem e o caminho da prática sugerem semelhanças técnicas que importam considerar: telas, pincéis, superfícies preparadas, objectos e temas escolhidos e estudados, sem esquecer a existência de ricos patronos como museus e instituições de âmbito cultural que, actualmente, substituíram a igreja no aspecto do patrocínio e da encomenda. O que serve dizer que o tempo contemporâneo não será uma evidência objectiva, como o demonstra a arte e a sua história sempre parcial. Depois de mais de um século em que os artistas viveram obcecados com rupturas radicais relativamente a formas de arte mais antigas, as novas gerações de pintores parecem viver indiferentes à ruptura e ao efeito da continuidade que a pintura representa. Ser pintor talvez resuma uma estranha condição: a sensação de pertença a uma longa e inquebrável história, a uma inegável presença de *voyeurs* que apenas buscam a sensação de conforto do tempo perdido.

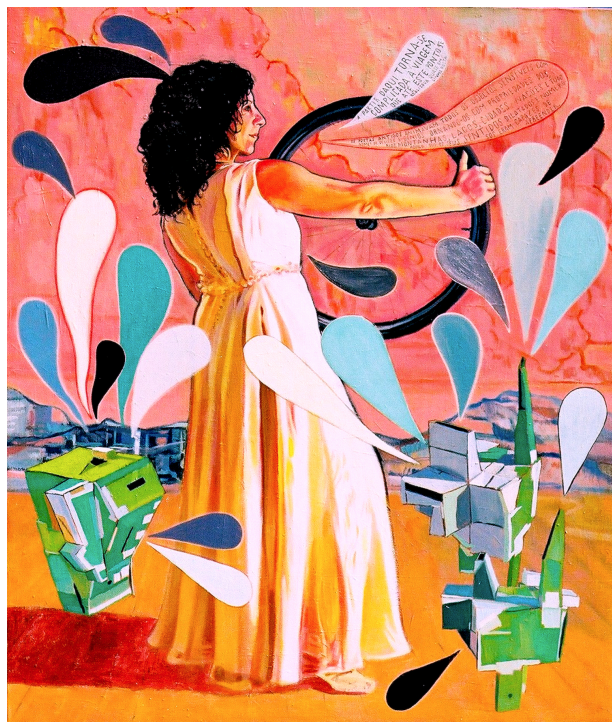
¹⁹⁷ Rancière, J. (2019). *As margens da ficção* (1.ª Ed.). Lisboa, Portugal: KKYM.

ANEXOS |

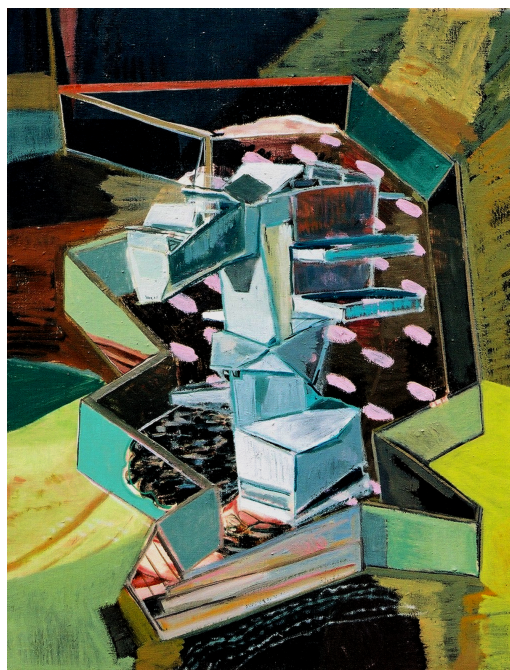
(A) Registo e inventário das pinturas da série *Joyciana*.

	Série	“ <i>Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies</i> ” #1
	Autor	José Miguel Gervásio
	Ano	2015 (repintado em 2017)
	Título	<i>A salvação está na cabeça.</i>
	Técnicas	Tinta acrílica e óleo sobre tela de linho (Victor Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
	Dimensões	79,5 x 74 cm
	Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.

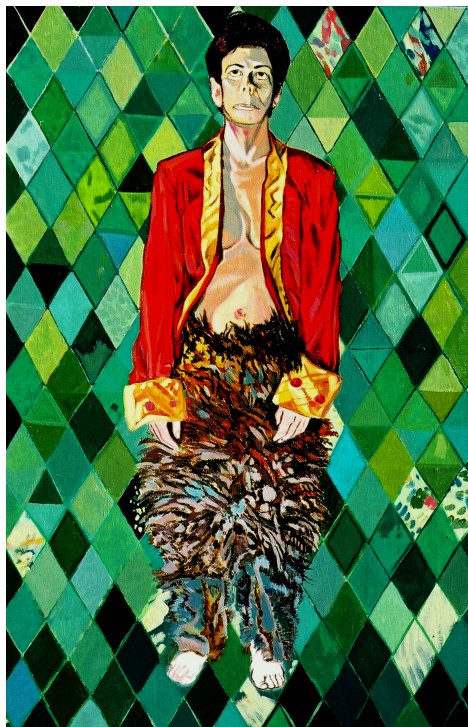
	Série	“ <i>Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies</i> ” #2
	Autor	José Miguel Gervásio
	Ano	2017 -2018
	Título	<i>Far sight - Vista grossa.</i>
	Técnicas	Óleo sobre tela de linho (Victor Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
	Dimensões	73 x 54 cm
	Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #3
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2015 - 2018
Título	<i>Mulher que tange roda de bicicleta.</i>
Técnicas	Tinta acrílica e óleo sobre tela de linho (Victor Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	140 x 115 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #4
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2015 -2017
Título	<i>O jardim de Lúculo.</i>
Técnicas	Tinta acrílica e óleo sobre tela de linho (Victor Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	73 x 54 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	<i>“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #7</i>
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2015-2018
Título	<i>A mulher do homem-pássaro, ou entre as flores.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	120 x 64,5 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



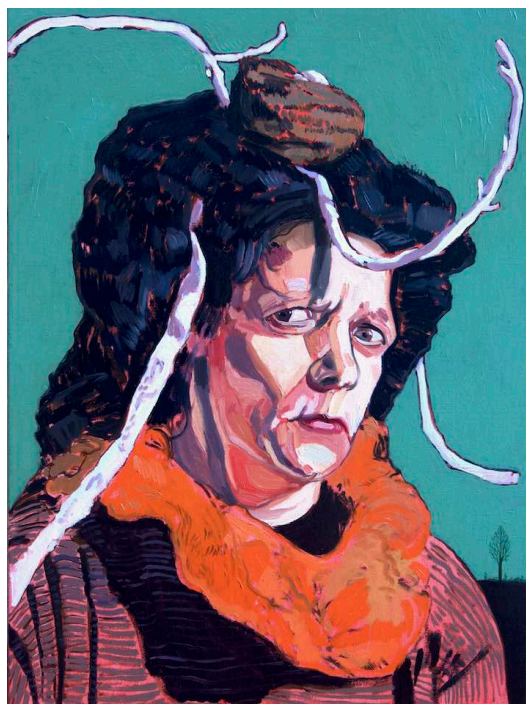
Série	<i>“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #8</i>
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2015 - 2018
Título	<i>Verão.</i>
Técnicas	Óleo sobre MDF preparado (Oil Painting Ground - Gamblin, 2x demão). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	37,9 x 54,9 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #9
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2015-2019
Título	<i>O molhe de S.ª Vargas.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	180,5 x 209,5 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“JJoyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #10
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2016-2017
Título	<i>O homem que roubou o mel dos deuses.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	73,5 x 60,5 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



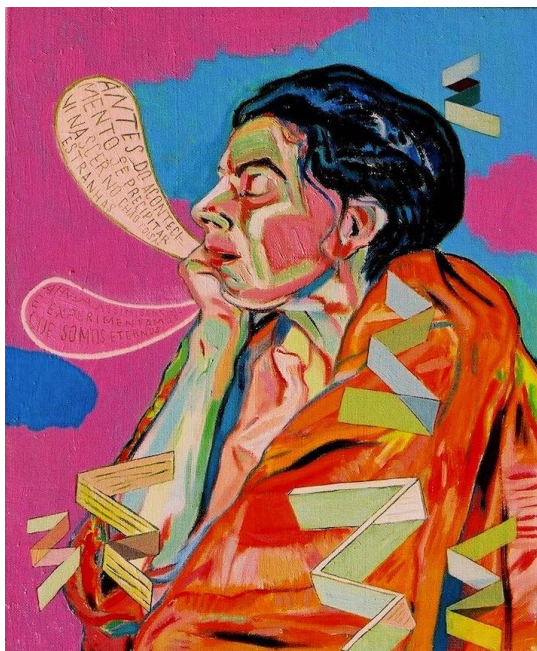
Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #11
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2016-2017
Título	<i>Mulher-árvore.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	73 x 54 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #12
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2016 - 2017
Título	<i>Verão.</i>
Técnicas	Óleo sobre MDF preparado (Oil Painting Ground - Gamblin, 2x demão).
Dimensões	37,9 x 54,9 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



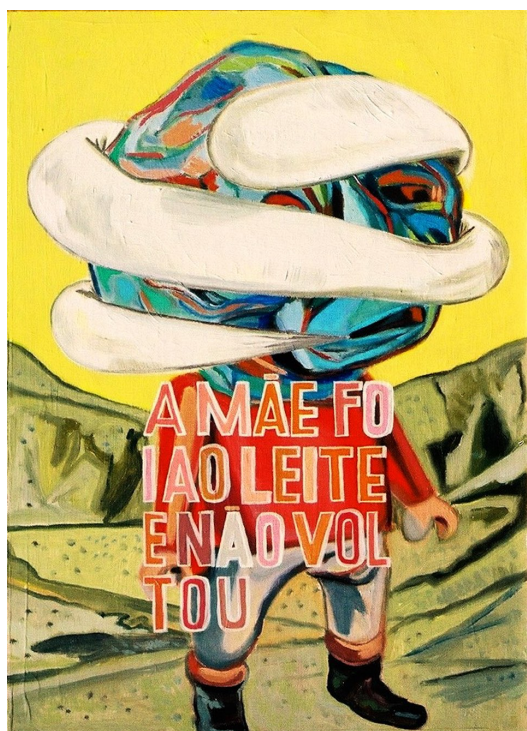
Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #13
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017
Título	<i>Up Side Down.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	120 x 80 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #14
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017
Título	<i>Sleep Spleen.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	100 x 70 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #15
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017-2018
Título	<i>Roy Ubu.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	73 x 54 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #16
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017 - 2018
Título	<i>A mãe foi ao leite e não voltou.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	54,7 x 38 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #17
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017-2018
Título	<i>Illustrated pair of gothic martian sunset watchers.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	120,5 cm x 100 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #18
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017 - 2018
Título	<i>A mãe foi ao leite e não voltou.</i>
Técnicas	Óleo sobre MDF preparado (Oil Painting Ground - Gamblin, 2x demão). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	37,9 x 54,9 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #19
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017-2018
Título	<i>Chinoiserie.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	116 x 100 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #20
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017 - 2018
Título	<i>A mãe foi ao leite e não voltou.</i>
Técnicas	Óleo sobre MDF preparado (Oil Painting Ground - Gamblin, 2x demão). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	73,5 x 60,5 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #21
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017-2018
Título	<i>A metafísica dos sapatos.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	116 x 100 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #22
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017-2018
Título	<i>Para além das árvores.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	120,5 x 50,3 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“ <i>Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies</i> ” #23
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017 - 2018
Título	<i>La danse macabre aux soldat vivant.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	65 x 75,5 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“ <i>Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies</i> ” #24
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017 - 2018
Título	<i>Quixote, como uma bela mulher assegura-se das boas intenções de um manequim.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	40 x 50 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #25
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2017 - 2020
Título	<i>Mulher da bandeira vermelha.</i>
Técnicas	Tinta acrílica e óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	116 x 110 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #26
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2018
Título	<i>A lição do papagaio.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	100 x 70 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #27
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2018
Título	<i>Camoniana: Grindélia, Tanchagem e Helicriso.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	73 x 54 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #28
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2018
Título	<i>O elogio da preguiça.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	140,5 x 172 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #29
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2020
Título	<i>História da mulher que tinha uma esponja na cabeça.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	114,5 x 98 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #30
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2020
Título	<i>O encontro no sopé montanha.</i>
Técnicas	Óleo sobre MDF preparado (Oil Painting Ground - Gamblin, 2x demão). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	54,5 x 38 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #31
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2020
Título	<i>O Botticelli e o pinheiro sobre o mar.</i>
Técnicas	Tinta acrílica e óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	100 x 70 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #32
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2020
Título	<i>Quadro X.</i>
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	116 x 100 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.



Série	“Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies” #33
Autor	José Miguel Gervásio
Ano	2020
Título	_____
Técnicas	Óleo sobre tela de linho preparado (Vito Claessens - V66). Verniz Gamvar Gloss.
Dimensões	50 x 40 cm
Colecção/ Localização	Colecção do autor/ Montemor-O-Novo, Portugal.

(B) Biografia do autor.

José Miguel Gervásio, autor confesso de *Joyciana: Mollies, Pollies & Dollies*, nascido a 28 de Outubro de 1968, na cidade de Montijo, Portugal. Vive e trabalha em Montemor-o-Novo, cidade onde também exerce funções de docente de ensino secundário.

Obteve licenciatura no curso de Artes Plásticas - Pintura, outorgado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 1989/ 1994.

Expõe com regularidade desde 1994 e encontra-se representado em várias colecções públicas e particulares, das quais se destacam a Fundação Carmona e Costa e o “Gabinete Gráfico” da Biblioteca Apostólica Vaticana, em Roma.

Do conjunto de exposições individuais, destacam-se:

- 2019 - **“Como não se vê”** - Desenho. “Espaço do Tempo”, antigo Hospital Civil de Santo André. Montemor-o-Novo. 14 de Junho a 14 de Julho.
- 2016 - **“Nem todas as noites são para valsas”**. Desenho. Colecção B, Igreja de S. Vicente Évora. Setembro a Outubro.
- 2015 – **“Femme Assise au chapeau en forme de poison”**. Desenho, Galeria Municipal de Montemor-o-Novo. De 7 a 27 de Fevereiro.
- 2014 - **“Subitamente, o povo”**. Desenho. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora. Évora 5 de Junho a 31 de Agosto.
- 2013 – **Figures & Grounds** (desenhos, pintura). 5 de Outubro, Módulo Centro Difusor de Arte. Lisboa.
- 2013 – Projecto **Oferecem-se Sombras**, campo da Adua, Montemor-o-Novo, Agosto.
- 2011 – **Bleuretália (achados, infructuosidades e quadros pintados)**. Pintura e duas maquetes “Aurora da Liberdade”. Galeria Municipal de Montijo, 14 de Agosto. Montijo.
- 2011 – **Na pele da flor da pele e outras histórias**. Pintura. Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, 7 de Maio. Montemor-o-Novo.

- 2010 – **Princípio e Substância**. Pintura sobre papel. Módulo, Centro Difusor de Arte, 11 de Setembro, Lisboa.
- 2008 – **Um certo não sei quê... (pequena série de pintura sobre papel)**. Livraria Fonte de Letras, Montemor-o-Novo.
- 2007 – **“Ter tudo para o caminho, segundo me disse o meu amigo Pedro”**. Pintura. Galeria Plumba Arte Contemporânea, Porto.
- 2005 - **“Ararararax”**. Pintura.
- Galeria Plumba Arte Contemporânea, Porto. (Ver portfólio 1994/ 2005, págs. 24 a 28).
- 2003 - **“5 trabalhos da série Ararararax”**. Pintura.
- Convento da Saudação, Montemor-o-Novo, integrado no evento “Danças com livros” organizado pela Livraria Fonte de Letras e Espaço do Tempo - Centro Coreográfico Rui Horta.
- 2001 - **“Umb Lix”**. Desenho. Galeria Quadrado Azul, Porto.
- 2000 - **“Abidalesh”**. Pintura , desenho e escultura. Galeria Quadrado Azul, Porto.
- 1999 - **“Quartel. Arte, Trabalho e Revolução”**. Poema sonoro pintado nas paredes da cidade do Porto.
- 1993 - **“A situação das estátuas equestres”**. Pintura. Galeria Afinsa-Trindade, Porto.

Do conjunto de exposições colectivas, destacam-se:

- 2016 – **“Olhares cruzados/ Identidades diversas”** – Galeria Módulo. Julho. Lisboa.
- 2014 – **Est Art Contemporary Art Fair**. 10/ 13 Julho. Centro de Congressos Estoril. Galeria Módulo.
- 2014 – **Just Mad 5 Emerging Art Fair**. 19/ 23 Fevereiro. Madrid, Espanha. Galeria Módulo.

- 2012 – **Livros de risco**. Mostra de livros de autor integrada no projecto Desenha' 12. Livraria Fonte de Letras, Montemor-o-Novo.
- 2011 – **Arte em Segredo**. Galeria dos Leões, a convite da Direcção da FBAUP. Porto, 8 de Junho de 2011.
- 2011 – Participação no **8.º Prémio Amadeo de Sousa-Cardoso** a convite da organização. Amarante, 23 de Outubro 2011.
- 2010 – **Feira de Arte de Lisboa**, Módulo, Centro Difusor de Arte, Novembro, Lisboa.
- 2009 – **Arte Lisboa** –Módulo, Centro Difusor de Arte. Novembro, Lisboa.
- 2009 – **“7ª Edição do Prémio Amadeo Souza-Cardoso”**, por convite da organização. Amarante, Outubro 09/ Janeiro 10.
- 2009 – **“Coleccionar II” (Suporte papel)** – Catorze trabalhos da série “Vermelhos de Março”, Módulo, Centro Difusor de Arte, 23 de Maio, Lisboa.
- 2008 – **On Europe – 1ª Bienal Internacional de Artes Plásticas – IX Prémio Vespeira cidade de Montijo 2008**. *Menção Honrosa*.
- 2008 – **Escrita na Paisagem 08 – “Paisagens familiares”** – José Miguel Gervásio + colectivo Auzproject. Rua do Castelo, Redondo. Julho Agosto 08.
- 2007 – **Group show 07** –(Dezembro 07 a Janeiro 08). Galeria Plumba Arte Contemporânea, Porto.
- 2006 – Arte de Lisboa. Galeria Plumba Arte Contemporânea. Novembro, Lisboa.
- 2006 – **Group show** - (Dezembro 06 a Janeiro 07). Galeria Plumba Arte Contemporânea, Porto.
- 2006 - **“Postais de férias: homens-baba, cães-da-lama e a mulher cabeça de veado”**. Pintura. Feira de Arte Contemporânea, Arte Lisboa. FIL, Lisboa. Galeria Plumba Arte Contemporânea, stand 4C27.
- 2006 - **“O Canto das Sereias”**. Projecto para um painel de azulejos destinado aos edifícios Mar Mediterrâneo e Mar vermelho. Concurso patrocinado pela gestão do Parque Expo e Casino de Lisboa.

- 2005 - “**Je est une autre**”. Pintura. Galeria Plumba Arte Contemporânea, Porto.
- 2005 - “**Individual**”. Desenho. Galeria Plumba Arte Contemporânea.
- 2005 - “**Something about**”. Escultura. Galeria Plumba Arte Contemporânea.
- 2004 - “**Vou para Sul**”. Instalação, escultura e desenho.
- Viana do Alentejo, adega do Vilalva. Integrado no evento “Escrita na paisagem”.
- 2001 - “**1º prémio de escultura City-Desk**”. Escultura e desenho. Fundação D. Luis I, Cascais.
- 1996 - “**2ª Bienal de Arte AIP’ 96**”. Pintura. Santa Maria da Feira.
- 1995 - “**Colagem**”. Pintura. Galeria Moira, Lisboa.
- 1993 - “**BCM, Revelações 93**”. Pintura. Cooperativa Árvore/ BCM, Porto. (Prémio de aquisição).

Textos publicados.

- 2015 – “**Soatina**”, projecto com a colaboração gráfica de Miguel Rocha. Edição de autor, com apoio da Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, Oficinas do Convento (Montemor-o-Novo) e Casa Ferreira (Lisboa). Este texto foi levado à cena por Francisco Campos - Projecto Ruínas -, Montemor-o-Novo e Lisboa.
- 2013 – **Navio**. Editora &etc. Lisboa. Apresentações: Livraria “Fonte de Letras”, 24 Fevereiro, Montemor-o-Novo; Livraria “Gato Vadio”, Porto, Março.
- 1997 - “**O Sol Branco**”. Editora &etc. Capa, José Miguel Gervásio. Lisboa.
- 1994 - “**Texto para uma exposição**” - “**Recife, raízes e resultados**”, a propósito de uma exposição de arte popular brasileira. Boletim universitário, - Universidade do Porto.
- 1994 - “**Manifesto para um feliz mau estar**”. Boletim universitário - Universidade do Porto.

Catálogos e outra documentação editada - Índice de referências à obra

- Revista Sábado, GPS, Artes plásticas, texto Carlos Vidal, pág. 40.
- Catálogo 8º Prémio Amadeo de Sousa-Cardoso. CMA.
- Atual (Expresso), n.º 2027, 3 de Setembro 2011, página 21. Texto de José Luís Porfírio. Bleuretália (achados, infructuosidades e quadros pintados), Gal. Municipal de Montijo.
- Revista Arquitectura 21 – Mapa de jovens práticas espaciais. Projecto Aurora da Liberdade. Número 11, Março 2010.
- Catálogo “Na pele da flor da pele e outras histórias”. Texto de José Luis Porfírio, 7 de Maio, 2011, Montemor-o-Novo.
- ”Anamnese”. Catálogo da Fundação Elídio Pinho e site, <http://www.anamnese.pt/?projecto=az> . 2006.
- ”Je est une Autre”. Galeria Plumba, Porto, flyer. Janeiro 2006.
- ”O canto das sereias”. Parque Expo, Casino de Lisboa. Revista “Casa e Jardim”, Agosto 2006.
- ”Arte Lisboa - Feira de arte contemporânea “. Catálogo, Novembro de 2006.
- ”Individual”. Galeria Plumba, Porto, flyer. Setembro de 2005.
- ”Ararararax”, Galeria Plumba Arte Contemporânea, Porto, flyer, 2005. Jornal “Expresso”, Alexandre Pomar, 25/3/2005.”Público” - “Mil Folhas”- Óscar Faria, 12/3/2005.
- ”Something about”. Galeria Plumba Arte Contemporânea, Porto , flyer, 2005. Jornal “Público” - “Mil Folhas”-, Miguel Telles da Gama, 8/1/2005.
- ”Vou para Sul”, integrado no no evento “Escrita na Paisagem - Festival de Performances e Artes da Terra”. Catálogo, Viana do Alentejo, 2005.
- ”Umb Lix”. Quadrado Azul, Porto. Jornal “Público” - “Mil Folhas”-, Óscar Faria, 2/2/2002. Jornal “Expresso”, “Cartaz”- , Alexandre Pomar, 9/2/2002.

- "I Prémio de Escultura City Desk". Catálogo. Centro Cultural de Cascais, 2001. Jornal "Expresso"- "Cartaz"- Celso Martins, 3/3/2001. Jornal " Público".Luisa Soares Oliveira, 17/3/2001
- "Abidalesh". Catálogo, Galeria Quadrado Azul, 2000. "Público" - "Artes", João Pinharanda, 6 de Outubro de 2000. Jornal "Expresso"- "Cartaz", Lúcia Marques, 14/10/2000. "Jornal de Notícias", rubrica "A Terra vista da Lua", Bernardo Pinto de Almeida, 6/11/2000.
- "Quartel. Arte, Trabalho e Revolução". Desdobrável. Inatel Porto. Óscar Faria e António Braz, 1999.
- Bienal de Arte AIP'96". Catálogo, Europarque, Santa Maria da Feira, 1996. "Zap", jornal"Público", Óscar Faria, 1996.
- "A Situação das estátuas equestres". Catálogo, Afinsa-Trindade 1996. Revista do Jornal "Expresso", Alexandre Pomar, Dezembro de 1996. Zap, jornal "Público", Óscar faria, 6/12/1996.
- "Colagem". Galeria Moira, Lisboa. Expresso 16/12/1995, Alexandre Pomar.
- Brasis... duas exposições, Recife: Raízes e Resultados. Boletim Universitário, Universidade do Porto, ano IV, n.º 24. 1994
- Exposição "Revelações 93", 1993. Catálogo da responsabilidade das entidades organizadoras, Cooperativa Árvore e Banco Comercial de M.

(C) Bibliografia consultada.

- Adorno, T. (1988). *Teoria Estética* (2.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Edições 70.
- *António Areal: Primeira Retrospectiva*, 1990 (1.^a Ed.). Porto, Portugal: Fundação de Serralves e Centro de Arte Moderno Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ardenne, P. (1997). *Art, l'âge contemporain: Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle* (1.^a Ed.). Paris, França: Seuil.
- A. (2016). *Poética* (9.a Ed.). Lisboa, Portugal: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Bell, J. (2009). *Espelho do Mundo - Uma Nova História da Arte* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Benjamin, W. (1992). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (1.^a Ed., pp. 71–90). Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- Berger, J. (2018). *Modos de Ver* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Antígona.
- Blunt, A., Sewell, B., & Kitson, M. (1995). *Nicolas Poussin* (1.^a Ed.). Londres, UK: Pallas Athene.
- Breton, A. (1927). *Introduction au discours sur le peau de réalité* (1.^a Ed.). Paris, França: Gallimard.
- Breton, A. (2002). *Le surréalisme et la peinture*. (1.^a Ed.). Paris, França: Gallimard.
- Breton, A. (2021). *Nadja* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Antígona.
- Brusatin, M. (1991). *A History of Colors* (1.^a Ed.) Boston, MA: Shambhala.
- Chipp, H. B. (1988). *Teorias da Arte Moderna* (1.^a Ed.). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Christin, A. (2011). *L'invention de la figure* (1.^a Ed.). Paris, França: Flammarion.
- Cogeval, G. C. (2013). *Félix Vallotton: Le feu sous la glace* (1.^a Ed.). Paris, França: Musée d'Orsay.

- Conrad, P. (1998). *Modern Times, Modern Places* (1.^a Ed.). London, UK: Thames & Hudson.
- Costa, A. A. (2012, May). *Torre Al-Haitam*. *Jornal Arquitectos*, (245), 48–49.
- de Vinci, L. (1987). *Traité de la peinture* (1.^a Ed.). França, Paris: Editions Berger Levrault.
- Deleuze, G. (2021). *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.
- Derrida, J. (1993). *La Vérité en peinture* (1.^a Ed.). Paris, França: Flammarion.
- Derrida, J. (1997). *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Vega.
- Dias, S. (2012). *Lógica do acontecimento: Introdução à filosofia do acontecimento* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Documenta.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha* (1.^a Ed.). Porto, Portugal: Dafne Editora.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismos das Imagens* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Dufrenne, M. (2017). *Fenomenología de la experiencia estética* (1.^a Ed.). Valencia, Espanha: Publicacions Universitat de València.
- Elger, D. (1984). *Der Merzbau. Eine Werkmonographie*. (1.^a Ed.). Colónia, Alemanha: Buchhandlung Walther Koenig.
- Ernst, M. (1982). *Escrituras* (1.^a Ed.). Barcelona, Espanha: Polígrafa.
- Fernandes, J., & Loock, U. (2004). *Brandl Herbert, Dorner Helmut, Schiess Adrian - Pintura* (1.^a Ed.). Porto, Portugal: Fundação de Serralves.
- French, M. (1993). *Book as World: James Joyce's Ulysses* (1.^a Ed.). Nova Iorque, NY: Paragon House.
- Gamard, E. B. (2001). *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery* (1.^a Ed.). New York, NY: Princeton Archit.Press.

- Garcia, P. (1997). *Le métier du peintre* (2.^a Ed.). Paris, França: Dessain et Tolra.
- Gasquet, J. (2012). *Paul Cezanne - O que ele me disse* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Sistema Solar.
- Gayford, M. (2019). *Modernists and Mavericks Bacon Freud Hockney and the London Painters* (1.^a Ed.). London, UK: Thames & Hudson.
- Genet, J. (1999). *O Estúdio de Alberto Giacometti* (2.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.
- Gombrowicz, W. (2021). *Ferdydurke* (1.^a Ed.). Porto, Portugal: 7 Nós.
- Goodman, N. (2006). *Linguagens da arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Gradiva.
- Gottsegen, M. D. (2006). *The Painter's Handbook: Revised and Expanded* (1.^a Ed.). New York, NY: Watson-Guption.
- Guerreiro, A. (2018). *O demónio das imagens* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Língua Morta.
- Harrison, C. (2001). *Essays on Art & Language* (1.^a Ed.). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Heidegger, M. (2002). *Caminhos de floresta* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jiménez, J. (1997). *A vida como acaso* (1.^a Ed.). São João da Talha, Portugal: Vega.
- Joyce, J. (2021). *Ulisses* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- Kim, S. (2010). *Chicano Graffiti and Murals: The Neighborhood Art of Peter Quezada* (1.^a Ed.). Oxford, MI: University Press of Mississippi.
- Matthew S., W. M., Witkovsky, M. S., Joselit, D., Baker, G., Demos, T. J., & Fleckner, U. (2005). *The Dada Seminars*. Washington, DC: Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art.
- Mayer, R. (1991). *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (5.^a Ed.). Londres, UK: Gardners Books.

- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phenomenologie de la perception* (1.^a Ed.). Paris, França: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Sens et non-sens* (1.^a Ed.). Paris, França: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2009). *O Visível e o Invisível* (1.^a Ed.). S. Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Monnier, V., & Clair, J. (1999). *Balthus : catalogue raisonné de l'oeuvre complet* (1.^a Ed.). Paris, França: Gallimard.
- Morris, W. (2003). *Artes menores* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Antígona.
- Mukarövský, J. (1981). *Escritos sobre estética e semiótica da arte* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Estampa.
- Nietzsche, F. (1997). *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira - Volume 1* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.
- Peters, O. (2013). *The New Objectivity aesthetic. In Otto Dix and New Objectivity* (1.^a Ed., pp. 26–35). Stuttgart, Alemanha: Kunstmuseum Stuttgart.
- Phillips, L. & Whitney Museum of American Art. (1999). *The American Century: Art and Culture, 1950–2000* (1.^a Ed.). New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Platão. (2007). *A República* (5.^a Ed., Vol. Livro VI). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rancière, J. (2019). *As margens da ficção* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: KKYM.
- Rothko, M. (2007). *A realidade do artista* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Edições Cotovia.
- Schäfer, S. (2012). *Merz Memories: Aspects of memorization in Kurt Schwitters' Merzbau* (1.^a Ed.). York, Canadá: GRIN Publishing.
- Sebald, W. G. (2012). *Do Natural: Um Poema Elementar* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: Quetzal Editores.
- Soichita, V. (2019). *A instauração do quadro* (1.^a Ed.). Lisboa, Portugal: KKYM.
- Söntgen, B. (2019). *Balthus. In A vueltas com Thérèse- Los quadros de machuchas de Balthus.* (1.^a Ed., pp. 52–53). Madrid, Espanha: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza.

- Spies, W., & Gerd Hatje, V. (1993). *Max Ernst: Obra gráfica e livros* (1.^a Ed). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Stiles, K., & Selz, P. (1995). Jean Dubuffet: Anticultural Positions (1951). In *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (1.^a Ed., pp. 192–197). Berkeley, CA: University of California Press.
- Stiles, K., & Selz, P. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (1.^a Ed.). Berkeley, CA: University of California Press.

(D) Webgrafia consultada.

- Bissegger, P. (2007). Kurt Schwitters Merzbau (1933) [Escultura]. Retrieved from <https://www.tate.org.uk>.
- Borremans, M. (n.d.). The German I [Pintura]. Retrieved from http://www.zenox.com/artists/MB/MB_works/slides/MB2002_09.html
- Carnegie Museum of Art. (2020, September 11). Carnegie International, 57th Edition, 2018. Retrieved March 10, 2021, from <https://cmoa.org/exhibition/carnegie-international-2018/>
- Duchamp, M. (2021, February 14). The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even [Instalação]. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011>
- Eisenman, N. (n.d.). https://www.antonkerngallery.com/artists/nicole_eisenman. Retrieved February 28, 2021, from https://www.antonkerngallery.com/artists/nicole_eisenman
- Geerlings, J. (2019, September 4). Mastry: Kerry James Marshall Retrieved March 16, 2021, from <https://africanah.org/mastry-kerry-james-marshall/>
- Gervásio, J. M., Lapa, J., Macedo, J. M., & Santos, P. (n.d.). Torre al-Haitam. Retrieved January 29, 2021, from <https://www.auzprojekt.com/portfolio/torre-al-haitham/>
- Gijsbrechts, C. N. (n.d.). Trompe l'oeil. The reverse of a framed painting [Pintura]. Retrieved from https://artsandculture.google.com/asset/trompe-l-oeil-the-reverse-of-a-framed-painting-cornelius-norbertus-gijsbrechts/cgEiCSCO_BTggA
- Lapa, Á. (1996, April). [up] arte. Retrieved February 1, 2021, from <http://www.cidadevirtual.pt/up-arte/up-arte1.html>
- Nasher Museum. (2021, March 17). Retrieved March 3, 2021, from <https://nasher.duke.edu>
- Orchard, K. (2007). Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau. Retrieved February 14, 2021, from <https://www.tate.org.uk>

- Porfírio, J. L. (2014). A ANTÍTESE E A CALMA. Retrieved March 2, 2021, from <http://dacosta.gulbenkian.pt/textos/17-ensaios/91-jose-luis-porfirio.html?showall=1&start=0>
- Redemann, W. (2021, February 14). Kurt Schwitters Merzbau [Fotografia]. Retrieved from <https://www.tate.org.uk>
- René Burri. (n.d.). Retrieved December 20, 2021, from <https://www.magnumphotos.com>
- Schulz, I. (n.d.). KURT SCHWITTERS ARCHIV. Retrieved February 4, 2021, from <https://www.sprenkel-museum.de/sammlung/kurt-schwitters-archiv>
- The Studio Museum in Harlem. (2021, March 17). Retrieved March 17, 2021, from <https://studiomuseum.org>
- Vallotton, F. (n.d.). La lecture abandonnée [Pintura]. Retrieved from <https://arthur.io/art/felix-edouard-vallotton/la-lecture-abandonnee?crtr=1>

(E) Índice onomástico.**A**

- Adimanto (432-382 a.C.), p. 48.
- Adorno, Theodore (1903-1969), p. 51.
- Alighieri, Dante (1265-1321), p. 25.
- Altdorfer, Albrecht (1480-1538), p. 88.
- Anger, Kenneth (n. 1927), p. 126.
- Apollinaire, Guillaume (1880-1918), p. 82.
- Ardenne, Paul (n. 1956), p. 134.
- Areal, António (1934-1978), p. 86, 90, 91.
- Aristóteles (384-322 a.C) p. ix, 25, 29, 49, 184.
- Arnheim, Rudolf (1904-2007), p. 51.
- Artaud, Antonin (1896-1948), p. 33, 88, 183.
- Auerbach, Frank (n.1932), p. 135, 136, 137.

B

- Bacon, Francis (1909-1992), p. 135.
- Baldwin, Thomas (n. 1945), p. 34.
- Balthus (1908-2001), p. 86, 87, 94, 157, 158.
- Barkeley, George (1685-1783), p. 143.
- Bassano, Jacopo (1510-1592), p. 163.
- Bataille, George (1897-1962), p. 150, 157, 158.
- Baudelaire, Charles-Pierre (1821-1867), p. 88, 131.
- Bearden, Romare (1911-1988), p. 118.
- Beckmann, Max (1844-1950), p. 107.
- Behrens, Tomothy (1937-2017), p. 135.
- Bell, Julian (n. 1952), p. 75.
- Bellmer, Hans (1902-1075), p. 92.
- Belting, Hans (n. 1935), p. 58.
- Bernard, Émile (1868-1941), p. 34.
- Benjamin, Walter (1892-1940), p. 26, 62, 63.
- Berger, John (1926-2017), p.35.
- Berliner, Eduardo (n. 1978), p. 136, 137.
- Bloom, Molly (-) p. 103, 151, 152.
- Blumenfeld, Erwin (1897-1969), p. 90.
- Blunt, Anthony (1907-1983), p. 148, 149.
- Bomberg, David (1890-1957), p. 75.
- Bondone, Giotto di (?-1337), p. 89, 135.
- Borremans, Michäel (n. 1963), p. 35, 75.
- Bosch, Hieronymus (1450-1516), p. 88.
- Bronzino, Agnolo (1503-1572), p. 30, 64.
- Breton, André (1896-1966), p. 75, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 96, 98.
- Brown, Glenn (n. 1966), p. 66.
- Breuer, Josef (1842-1925), p. 85.

Brueghel, Pieter (c. 1525-1569), p. 88, 163.

Brusantin, Manlio (n. 1943), p. 40.

Bukowski, Charles (1920-1994), p. 125.

Buñuel, Luís (1900-1983), p. 31.

Buoninsegna, Duccio di (c.1235- c.1319), p. 36.

Burroughs, William Seward (1914-1997), p. 126.

Buzzati, Dino (1906-1972), p. 90.

C

Campbell, Steven (1953-2017), p. 135.

Canal (Canaletto), Giovanni Antonio (1697-1768), p. 66.

Caravaggio (1571-1610), p. 30, 47, 48, 107, 157, 162.

Caravaggio, Polidoro da (1492-1593), p. 162.

Cranach, o velho, Lucas (1472-1553), p. 87, 109.

Carrà, Carlo (1881-1966), p. 67, 86, 89, 90, 96, 107.

Carrington, Dora (1893-1932), p. 70.

Cézanne, Paul (1839-1906), p. 16, 17, 18, 19, 20, 29, 34, 45, 82, 84, 114, 133.

Chapmann, Dinos (n. 1966), p. 86, 92.

Chapmann, Jake (n. 1962), p. 86, 92.

Chipp, Herschel Browning (1913-1992), p. 83.

Chirico, Giorgio de (1888-1978), p. 90, 107.

Christin, Anne-Marie (1942-2014), p. 61, 171.

Conrad, Peter (n. 1948), p. 82, 84, 86.

Cossery, Albert (1913-2008), p. 150.

Courbet, Gustave (1819-1877), p. 87, 107, 148, 163.

Crevel, René (1900-1935), p. 84.

Croce, Benedetto (1866-1987), 51.

Corot, Jean-Baptiste Camille (1796-1875), p. 163.

D

Dacosta, António (1914-1990), p. 86, 91, 99.

Dalí, Salvador (1904-1989), p. 86.

Dalí, Gala Éluard (1894-1982), p. 86.

d'Anneaucourt, Graf St. Genois (-), p. 108.

Dachy, Marc (1952-2015), p. 78, 82.

Danto, Arthur (1924-2013), p. 43, 44, 47, 54.

Davenport, Rebecca (n. 1943), p. 120.

Dedalus, Stephen, p. 25.

Delaney, Beauford (1901-1979), p. 118, 122.

Delaunay, Robert (1885-1941), p. 88.

dell'Abbate, Niccolò (1512-1571), p. 163.

Deleuze, Gilles (1925-1995) p. xi, 28, 141, 142, 148, 185.

Derain, André (1880-1954), p. 94, 115.

Derrida, Jacques (1930-2004), p. 18, 34.

Dias, Sousa (n. 1956), p. 28.

Didi-Huberman, George (n. 1953), p. 24, 41, 42.

Dix, Otto (1891-1969), p. 65, 103, 104, 107, 108, 111.

Döblin, Alfred (1878-1957), p. 106, 110.

Doig, Peter (n. 1959), p. 66.

Dostoiévsky, Fiódor (1821-1881), p. 150.

Dreyfus, Alfred, (1859-1935), p. 31.

Dubuffet Jean (1901-1985), p. 86.

Duchamp, Marcel (1887-1968), p. 28, 54, 59, 77, 85.

Dufrenne, Mikel (1910-1995), p. 17, 20, 41.

Dughet, Gaspar (1619-1675), p. 163.

Dumas, Marlene (n. 1953), p. 67.

Dupré, Julien (1851-1910), p. 163.

E

Einstein, Albert (1879-1955), p. 84.

Eisenman, Nicole (n. 1965), p. 75, 125, 127, 128, 130.

Elderfield, John (n. 1943), p. 77.

Elger, Dietmar (n.1958), p. 77.

Éluard, Paul (1895-1952), p. 86, 88, 89.

Erice, Victor (n. 1940), p. 20.

Ernst, Max (1891-1976), p. 67, 86, 87, 88, 89, 95.

Erró (n.1932), p. 136.

F

Fernandes, João (n. 1964), p. 131, 134.

Fellini, Federico (1920-1993), p. 180.

Fischl, Eric (n.1948), p. 135, 136, 138.

Foucault, Michel (1926-1984), p. 52.

Francesca, Piero della (?-1492), p. 87.

French, Marilyn (n. 1929), p. 150, 151, 152.

Freud, Lucien (1922-2011), p. 135, 157.

Freud, Sigmund (1856-1939), p. 83, 84, 85, 87.

Friedrich, Gaspar David (1774-1840), p. 88, 163.

G

Gamard, Elizabeth Burns (1958-2017), p. 77, 79.

Gancho, António (1940-2005), p. 150.

Garcia, Pierre (-), p. 173.

Gasquet, Joachim (1873-1921), p. 18, 19.

Gauguin, Paul (1848-1903), p. 88, 115, 116, 144.

Gaye, Marvin (1939-1984), p. 119.

Gayford, Martin (n. 1952), p. 135.

Genet, Jean (1910-1986), p. 16.

Gentileschi, Artemisia (1593-1653), p. 67.

Gervásio, José Miguel (n. 1968), p. iii, iv, ix, 205.

Ghirlandaio, Domenico (1448-1494), p. 68.

Giacometti, Alberti (1901-1966), p. 15, 16, 17, 25, 26.

Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco) (1477-1510), p. 78.

Gláucon, (c.445-séc. IV a.C.), p. 48.

Goethe, J. W. von (1749-1832), p. 39.

Gogh, Vincent van (1853-1890), p. 45, 88, 114.

Goltz, Hans (1873-1927), p. 107.

Golub, Leon (1922-2004), p. 136.

Gombrowicz, Witold (1904-1969), p. 15, 21, 22, 150.

Goodman, Nelson (1906-1998), p. 54, 55, 59, 60.

Gottsegen, M. D. (n. 1948), p. 173.

Goya, Francisco de (1746-1828), p. 88, 115.

Greenberg, Clement (1909-1994), p. 55, 117.

Grien, Baldung (1480-1545), p. 109.

Gropius, Walter (1883-1969), p. 104.

Grosz, George (1893-1959), p. 103, 107.

Grünewald, Matthias (1470-1528), p. 88.

Guattari, Félix (1930-1992) p. xi, 141.

Guerreiro, António (n. 1959), p. 62, 63, 160.

Gutenberg, Johannes (1400-1468), p. 153.

Guttuso, Renato (1911-1987), p. 68.

Gysbrechts, Cornelis Norbertus (1630-1683), p. 58, 59.

H

Haarlem, Cornelis Corselisz van (1562-1638), p. 49.

Harrison, Charles (1942-2009), p. 56.

Harron, Mary (n. 1953), p. 133.

Hartlaub, Gustav Friedrich (1884-1963), p. 103, 104, 105.

Haustein, Hans (1894-1933), p. 109, 112.

Heidegger, Martin (1889-1976) p. xi, 17, 39, 40, 114.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831), p. 28, 41.

Heisenberg, Werner (1901-1976), p. 84.

Hendricks, Barkley L. (1945-2017), p. 36, 70, 114, 117, 118, 119, 120, 124.

Hockney, David (n. 1937), p. 17, 68, 135.

Hodgkin, Howard (1932-2017), p. 135.

Hofer, Karl (1878-1955), p. 107.

Hopper, Edward (1882-1967), p. 71, 180.

Horácio (65-8 a.C.), p. 50.

Huber, Hermann (1888 - 1967), p. 106.

Hume, David (1711-1776), p. 28, 143.

J

Jarry, Alfred (1873-1907), p. 88, 150.

Jenison, Tim (-) p. 26, 27.

Jiménez, José, (n. 1951) p. 27, 28.

Joyce, James (1882-1941), p. 24, 25, 103, 150, 151, 152.

K

Kandinsky, Wassily (1866-1944), p. 88.

Kanoldt, Alexander (1881-1939), p. 103, 107.

Kerouac, Jack (1922-1969), p. 150.

Kippenberger, Martin (1953-199), p. 103, 107, 136, 137.

Kossof, Leon (1925-2019), p. 136, 137.

Kramer, Hilton (1928-2012), p. 119, 120.

L

Lapa, Álvaro (1939-2006), p. 21.

Landolfi, Tommaso (1908-1979), p. 90.

Lassing, Maria (1919-2014), p. 69.

Leibl, Wilhelm (1844 - 1900), p. 106, 107.

Lewis, Norman Wilfred (1909-1979), p. 118, 122.

Locke, Jonh (1631-1764), p. 143.

Look, Ulrich (-), p. 131.

Loos, Adolf (1870-1933), p. 106, 111.

Lupertz, Markus (n. 1941), p. 136, 137.

Lynch, David (n. 1946), p. 180.

M

Macke, August (1888-1914), p. 88.

Magritte, René (1898-1967), p. 52, 85.

Mahler, Gustav (1860-1911), p. 91.

Mallarmé, Stéphane (1842-1868), p. 88.

Malevich, Kazimir (1879-1935), p. 134.

Manet, Édouard (1832-1883), p. 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 62, 107, 119, 131.

Marc, Franz (1880-1916), p. 128.

Marshall, Kerry James (n. 1955), p. 28, 29, 45, 46, 64, 114, 117, 118, 123.

Marx, Carl (1818-1883), p. 85, 119.

Matisse, Henri (1869-1954), p. 115, 135.

Mayer, Ralph (1895-1979), p. 173.

Mckenna, Stephen (1939-2017), p. 135.

Mense, Carlo (1886-1965), p. 107.

Merleau-Ponty, Maurice (1908-1961), p. 17, 19, 20, 24, 25, 34, 35, 38, 39, 172.

Mirbeau, Octave (1848-1917), p. 31.

Modigliani, Amedeo (1884-1920), p. 135.

Monory, Jacques (1924-2018), p. 136.

Morris, William (1834-1896), p. 174.

Mukařovský, Jan (1891-1975), p. 56, 57.

Musil, Robert (1880-1942), p. 84, 103, 109, 150.

Muthesius, Hermann (1861-1927), p. 106.

N

Nadja, p. 74, 83, 85.

Neel, Alice (1900-1984), p. 69, 114, 115, 116, 157, 158.

Nill, Annegreth (-), p. 78, 82.

Nietzsche, Friedrich (1844-1900), p. 86, 184.

Newton, Isaac (1643-1727), p. 39.

Newman, Barnett (1905-1970), p. 41.

Nourse, Alan Edward (1928-1992), p. 126.

O

Ocampo, Manuel (n. 1965), p. 125, 126, 128, 129, 157, 158.

O’Keeffe, Georgia (1887-1986), p. 66.

P

Patinir, Joachim (1480-1524), p. 162.

Pastoreau, Michel (n. 1947), p. 162.

Pearlstein, Philip (n. 1924), p. 119, 123.

Perrault, Charles (1628-1703), p. 58.

Peirce, Charles Sanders (1839-1914), p. 56, 57.

Peters, Olaf (n. sec. XX), p. 105, 106, 107.

Picabia, Francis (1879-1953), p. 86, 90, 93, 97.

Picasso, Pablo Ruiz (1881-1973), p. 81, 88, 105, 127, 135.

Pinharanda, João (n. 1957), p. 91.

Pippin, Horace (1888-1946), p. 71.

Pireco (n. a.C), p. 38.

Platão (427-347 a.C.), p. 39, 48, 49, 50, 59, 147, 164.

Plínio, o Velho (23-79 a.C.), p. 38, 39, 41.

Pollock, Jackson (1912-1956), p. 55, 56.

Poussin, Nicolas (1594-1665), p. 29, 47, 148, 149, 150.

Proust, Marcel (1871-1922), p. 103, 150.

Q

Quadros, António (1933-1994), p. 72.

Quezada, Peter (n. 1987), p. 125.

R

Rancillac, Bernard (n. 1931), p. 136.
 Rauch, Neo (n. 1960), p. 86, 93, 102.
 Raushenberg, Robert (1925-2008), p. 52, 53.
 Rego, Paula (n.1935), p. 135.
 Rijn, Rembrand H. van (1606-1669), p. 42, 64.
 Rimbaud, Arthur (1854-1891), p. 32, 86, 88.
 Rohe, L. M. van der (1886-1969), p. 55.
 Rosa, Salvatore (1615-1673), p. 163.
 Rosenberg, Harold (1906-1978), p. 53.
 Roosevelt, Franklin D. (1882-1945), p. 115.
 Rothko, Mark (1903-1970), p. 27, 28, 29.
 Rousseau, Henri (1844-1910), p. 106, 107, 163.
 Ryman, Robert (1930-2019), p. 54.
 Rubens, Peter Paul (1577-1640), p. 157.

S

Sacher-Masoch, Leopold von (1836-1895), p. 150.
 Saenredam, Jan (1565-1607), p. 42, 48, 49.
 Sade, Marquês de (1740-1814), p. 150, 157.
 Salle, David (n. 1952), p. 86, 92, 93, 101, 135.
 Stanley, Spencer (1891-1959), p. 65, 157.

Saussure, Ferdinand (1857-1913), p. 56, 57.
 Sebald, Winfried Georg Maximilian (1944-2001), p. 132.
 Selz, Peter (1919-2019), p. 38, 86.
 Seurat, Georges (1859-1891), p. 88.
 Schad, Christian (1894-1982), p. 103, 104, 107, 108, 109, 112.
 Schäfer, Stephanie (n. sec. XX), p. 79, 80.
 Schall, Janice (1939-2006), p. 78.
 Schlemmer, Oskar (1888-1943), p. 107.
 Schiavone, Andrea (1515-1563), p. 163.
 Schlichter, Rudolf (1890 -1955), p. 103, 104, 107, 109, 113.
 Scholz, Georg (1890-1945), p. 107.
 Schrimpf, Georg (1889-1938), p. 107.
 Schutz, Dana (n. 1976), p. 72, 122, 114, 116.
 Schwitters, Kurt (1887-1948), p. 77, 78, 79, 80, 81, 168.
 Shahn, Ben (898-1969), p. 114.
 Scully, Sean (n.1945), p. 135.
 Schoonmaker, Trevor (-), p. 119.
 Simmel, Georg (1858-1918), p. 106.
 Sontgen, Beate (n. 1963), p. 87.
 Soupault, Phillipe (1897-1990), p. 83.
 Spies, Werner (1937-2000), p. 89.
 Spoerri, Daniel (n. 1930), p. 59.

Steiner, George (1929-2020), p. 136.

Stoichita, Victor (n. 1949), p. 38, 42, 58.

T

Teller, Raymond Joseph (n. 1948), p. 26.

Thompson, Bob (1937-1966), p. 118.

Thoreau, Henry David (1817-1862), p. 117.

Toorop, Charley (1891-1955), p. 64.

U

Ulrich, (-) p. 103.

V

Vallotton, Felix (1865-1925), p. 29, 30, 31, 32, 70, 71, 157, 180.

Vasari, Giorgio (1511-1574), p. 38, 39.

Vecellio, Tiziano (1490-1576), p. 157.

Velazquez, Diego (1569-1660), p. 30, 42.

Vermeer, Johannes, (1632-1675), p. 26, 27, 28, 31, 32, 35, 42.

Vian, Boris (1920-1959). P. 150.

Vinci, Leonardo da (1452-1519), p. 175.

Virgílio (70-19 a.C), p. 133.

Vlaminck, Maurice de (1876-1958), p. 115.

W

Wagner, Wilhelm Richard (1813-1883), p. 131.

Walser, Robert (1878-1956), p. 150.

Warburg, Aby (1866-1929), p. 62, 63.

Warhol, Andy (1928-1987), p. 46, 47, 50, 59.

Watteau, J. A. (1684-1721), p. 64.

Wateridge, Jonathan (n. 1972), p. 136, 138.

Webster, Gwendolen (-), p. 79.

Whitehead, A. N. (1861-1947), p. 144.

Witz, Dan, (n. 1957), p. 136, 138.

X

Xiaodong, Liu (n. 1963), p. 72, 136, 138.

Yadom-Boakye, Lynette (n. 1977), p. 136, 137.

Z

Zola, Émile (1840-1902), p. 82.