

Autor: Horácio Rodrigues Borralho dos Santos

As estratégias da figuração

Sobre o lugar que esta ocupa nas práticas contemporâneas do Desenho e da Pintura



Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas

Orientador: Prof. Doutor Philip Cabau

Escola Superior de Artes e Design/ESAD

30 setembro de 2015

Sinopse

O ensaio que apresentamos adiante resulta de uma interrogação sobre o espaço- e sua natureza- que ainda sobra para a figuração no contexto da produção artística contemporânea. A investigação parte da noção de retórica para explorar esta problemática. Tal como muitas outras formas de expressão artística que conheceram uma ampliação de conceitos e possibilidades, em especial no século XX, também a dita produção retórica se expandiu ao ponto de ela própria se questionar e regenerar. Para uma retórica contemporânea, é necessário usar de procedimentos que a possam fragmentar de forma a torna-la ágil, pertinente e atual. Ela deve permitir um lugar para o espectador que cada vez mais se encontra emancipado e anseia por estímulos intelectuais. Para tal, surgem dispositivos como o humor, as figuras de retórica e as constantes relações entre o fragmento e o todo.

O encontro com o objeto artístico é cada vez mais um gesto fundamental, pois é aí que se dão os atritos e afetos que nos movem dia após dia. Enquanto artista ou estudante de arte, que se apropria de imagens para produzir outras imagens, tenho absoluta necessidade de promover certos dispositivos e operações durante o processo de produção pictórica, que identifiquem nessas imagens a minha memória e que façam delas algo de meu.

Palavras-chave: Retórica, humor, figuração, pintura, desenho, fragmento e contemporaneidade.

Abstract

This essay is to be understood as a research paper that focus one a main single question: Is there is still room for figurative art within the context of contemporary art? By this we mean fine arts (its concepts and possibilities, but also its rhetoric production) as considered one of many forms of artistic expression, and that has undergone a wide expansion along the XX century and has expanded until the point where it regenerates itself. For a contemporary rhetoric, it is necessary to use procedures that'll allow it to become agile, relevant and contemporary. The spectator must be allocated within the process, becoming emancipated and much more aware and searching for intellectual stimulus. This is reason behind the texts exploration of ideas such humor, rhetoric figures and the relations between the fragment and the whole.

To face the artistic object is a elemental gesture, bringing daily friction and affection. And as an artist who gets hold of existing images in order to produce new ones, I have an absolute need to promote certain devices and operations during the pictorial production process, and recognizing in those “other” images my own personal memories.

Key words: Rhetoric, humor, figuration, painting, drawing, fragment and contemporaneity.

Autor: Horácio Rodrigues Borralho dos Santos

Aluno nº 3130041

As Estratégias da Figuração
Sobre o lugar que esta ocupa nas práticas contemporâneas do Desenho e Pintura

Orientador: Prof. Doutor Philip Cabau

O Ensaio que seguidamente apresentamos é parte indissociável do trabalho plástico e artístico que foi realizado ao longo do ciclo de estudos relativos ao mestrado em Artes Plásticas. Os diversos temas investigados e abordados neste texto devem ser entendidas como uma extensão das múltiplas experimentações resultantes da prática pictórica e das problemáticas a ela associadas. A sua natureza crítica e autocrítica são testemunho desse facto: as suas problemáticas resultam sempre de uma interpelação dos processos envolvidos na prática.

Este Ensaio foi realizado com o objetivo de obter o grau de mestre em Artes Plásticas.

Agradecimentos

Ao Philip Cabau pela orientação e constante disponibilidade.

Ao Fernando Poeiras pela sua colaboração neste projeto.

Aos professores envolvidos no curso de mestrado.

À minha família por estar comigo o tempo todo.

Aos meus amigos, pela sua cumplicidade.

Índice

Abstract	2
As Estratégias da Figuração	4
Agradecimentos	5
Índice.....	6
Índice de Ilustrações	7
Introdução: Sobre a apropriação da imagem fotográfica.....	8
b) Dispositivos Retóricos e Figuras de Estilo.....	17
b1) O Problema do Fragmento e do Todo.....	23
b2) As particularidades do Efeito Humorístico: Memória e Ressonâncias.....	27
b3) Referencias a outros autores na construção de um processo	34
Nota em forma de Epílogo: Para uma prática saudável de atelier.....	34
Bibliografia.....	43

Índice de Ilustrações

1- Horácio Borralho, (fragmentos de pinturas da licenciatura) que representam acidentes.	10
2-Trabalhos resultantes de imagens apropriadas: Fila superior, da esquerda para a direita: G. Richter, <i>Mutter und Tochter (B.)</i> 1965 S. Polke, <i>Bunnies</i> , 1966, L.Tuymans, <i>Orchid</i> , 1988 e W.Sasnal, <i>Untitled</i> , 2013. Fila inferior da esquerda para a direita: A. Warhol <i>Car crash in blue</i> , 1963 R. Rauschemberg, <i>The Giants, from the series 'Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno</i> , 1959-60 e R. Prince, <i>Île de France</i> , 2008.	11
3- À esquerda: Chuck Close, <i>Self-Portrait II</i> , 2011. À direita: Robert Bechtle, <i>'61 Pontiac</i> , 1968-69.	11
4-Em cima: Theodor Adorno e Walter Benjamin, em baixo: Arthur Danto e Gilles Deleuze	16
5-Roland Barthes	19
6-À esquerda: Velasquez, <i>Retrato de Filipe IV</i> , 1624, ao centro: Francisco de Goya e Lucientes, <i>Retrato do General José de Urrutia</i> , 1728 e à direita: Velasquez <i>Bufón don Sebastián de Morra</i> , 1645.	27
7- Horácio Borralho, <i>Adoração</i> , 2013.	31
8- Horácio Borralho, <i>Nosferatu danois</i> , 2012	33
9- À esquerda: Horácio Borralho, <i>Projector</i> , 2015. À direita: Horácio Borralho, <i>Homem com caranguejo</i> , 2014.	36
10-Sigmar Polke, <i>Moderne Kunst</i> , 1968	36
11- Mapa de referências. De cima para baixo e da esquerda para a direita: Eberhard Havekost, <i>Furnier I</i> , 1999, Luc Tuymans, <i>Backyard</i> , 2002. Sigmar Polke, <i>Me and my Buddies would vote for you</i> , 2002, Gerhard Richter <i>Stadtbild</i> , 1968, Luc Tuymans, <i>drawing for The Perfect Table Setting</i> , 2005 e Gerhard Richter. <i>Emma (Akt auf einer treppe)</i> , 1966	37

Introdução: Sobre a apropriação da imagem fotográfica.

«Apropriação – s. fem. 1. Ato ou efeito de apropriar. 2. Aquisição. Facto de tornar próprio o que não era. Constituição de uma ligação jurídica com o que se apropria (um direito sobre alguma coisa, um benefício a favor de alguém, etc.).»

-Nova Enciclopédia Larousse, 1997, pp540.

A apropriação de imagens fotográficas como modelos para desenhos e pinturas é um procedimento recorrente na produção da arte contemporânea, ganhando especial destaque a partir dos anos sessenta do século XX. A partir desse período vários artistas, principalmente aqueles que estavam mais ligados à pintura, passaram a assumir esta prática como ferramenta indispensável para o seu trabalho. Dentro deste grupo de artistas podemos referir alguns nomes como Gerhard Richter¹ ou Sigmar Polke² e, mais recentemente, Luc Tuymans³ e Wilhelm Sasnal⁴. Todos estes nomes se inscrevem num contexto europeu, pois no continente americano, especialmente nos Estados Unidos da América, nomes como Andy Warhol⁵, Robert Rauschenberg⁶ ou Richard Prince⁷, utilizavam já imagens fotográficas apropriadas como modelo, contrariamente ao que acontece com Chuck Close⁸ ou Robert Bechtle que preferem fotografias produzidas por si próprios,⁹.

Transportando este procedimento para o meu trabalho pessoal, a apropriação de imagens fotográficas surgiu por necessidade de um afastamento em relação ao conteúdo e à narrativa, como uma forma de criar uma barreira que me impedisse de decifrar as imagens de forma categórica. Diria mesmo que é essa barreira, essa espécie de afastamento o que torna a

¹ Gerhard Richter (Dresden, 1932) Artista plástico alemão que numa fase inicial da carreira usou fotografias e recortes de revistas como modelo para as suas pinturas e desenhos. Construiu um acervo de imagens a que chamou “Atlas”.

² Sigmar Polke (Silésia, 1941-2010) Artista plástico alemão próximo de Richter, fez do humor e da ironia uma presença constante no seu trabalho, privilegiando sempre o lado experimental e de descoberta.

³ Luc Tuymans (Mortsel, 1958) Artista plástico belga.

⁴ Wilhelm Sasnal (Tarnów, 1972) Artista plástico polaco.

⁵ Andy Warhol (Pittsburg, 1928- Nova Iorque, 1987) Artista plástico americano, descendente de emigrantes checos. Artista da massificação de imagens, dos meios de reprodução mecânica. Tenta trazer os objetos do dia a dia para o contexto artístico.

⁶ Rauschenberg (Port Arthur, 1925- Florida, 2008) Artista plástico do pós-guerra que tenta expandir a pintura para além da bidimensionalidade. Utiliza a assemblage como forma de questionar o espaço pictórico.

⁷ Richard Prince (Panamá, 1949) Artista plástico americano. Move-se entre a fotografia e a pintura, sendo na atualidade considerado um artista bastante polémico pelas formas de apropriação de imagens que utiliza.

⁸ Chuck Close (Monroe, 1941) artista plástico americano que trabalha a partir de fotografias tipo passe tiradas por si num sistema *polaroid* de grande formato, que mais tarde trabalha em vários médiums assumindo o rosto humano como se fosse um mapa, usando uma grelha de transposição e construindo o rosto como se fosse um puzzle de pequenas pinturas abstratas.

⁹ Robert Bechtle (S. Francisco, 1932) Artista Plástico americano que nunca viveu fora dos E.U.A. exceto durante o serviço militar em que esteve na Alemanha. Um dos fundadores do fotorrealismo.

imagem apropriada em algo de produtivo. No meu processo de trabalho é importante não existir um pré envolvimento com a narrativa da imagem apropriada e, dessa forma, a arrancá-la a uma realidade objetiva mediada pela fotografia. O meu objetivo é destaca-la, despojá-la das suas narrativas originais para mais facilmente a conseguir reconfigurar. Este afastamento pode talvez ser considerado um processo abstratizante que visa tornar viável, para o processo pictórico, essa imagem. Este micro procedimento pode levar a que seja mais fácil aceder a uma potencial nova narrativa, poder fantasiar acerca dela, recriá-la, em suma torná-la minha. Esta descolagem da imagem da sua narrativa que lhe é – pelo menos na aparência – inerente, pode potenciar de forma quase infinita as possibilidades daquela imagem, tornando-a num recetáculo pronto a receber a presença do espectador após esta ser transformada em outro médium, o da pintura.

As imagens, na maioria das vezes, surgem-me abruptamente; são mais vezes “encontros” do que “procuras”. Mas dessas imagens encontradas podem surgir pesquisas para outras imagens¹⁰.

Relativamente à escolha das imagens não posso realmente dizer que seja aleatória, embora por diversas vezes tenha tido essa sensação, mas assumo o gosto de usar nessa escolha a intuição e obter a sensação de uma ‘primeira impressão’ em relação a essa imagem que pretendo recolher. Por norma essas imagens apropriadas nunca são usadas de imediato. Elas cumprem uma espécie de quarentena, principalmente aquelas que têm formato digital. No processo de construção de um arquivo fotográfico, testo a força (ou afetos¹¹) destas imagens, tentando, com o passar do tempo, perceber a frequência com que estas imagens me vêm à memória durante horas, dias, semanas e às vezes, mesmo meses e anos. Dir-se-ia que essas imagens necessitam de um rito iniciático (uma espécie de noviciado) para aquilatar da aptidão que elas têm para assumir um novo corpo, o corpo da pintura. Elas precisam de passar por um período de banalização até encontrarem essa condição de imagens persistentes¹².

Este “purgatório” de imagens de que falo difere num ponto muito importante do procedimento que se verifica, a julgar pelos testemunhos, com Gerhard Richter: enquanto ele constituiu um acervo de imagens, a que chamou “Atlas” e que conserva até aos dias de hoje de forma tão organizada que esse acervo se tornou num trabalho autónomo que várias vezes tem sido mostrado ao público; eu, pelo contrário, entendo o meu arquivo como algo de orgânico e

¹⁰ No processo de escolha de imagens, não existem hierarquias pré definidas de imagens quanto ao conteúdo, mas privilegio as imagens “encontradas” como imagens mais honestas, ao passo que das outras desconfio muito mais. Elas são imagens de pleno direito mas ainda assim “bastardas”, e mais suscetíveis de serem preteridas.

¹¹ Aqui quando me refiro aos afetos tenho em mente a frase de W.J.T. Mitchell: “*As imagens querem ser beijadas e incorporadas*”

¹² Durante o período em que as imagens estão arquivadas à espera de serem pintadas, elas passam por um processo de visionamento sistemático e por vezes involuntário, levando em alguns casos a um cansaço visual. A plasticidade da imagem é determinante, muito mais do que o seu conteúdo e nada tem a ver com conceitos clássicos de beleza. Este período serve para aquilatar do potencial pictórico dessa imagem fotográfica. As fotografias eleitas são consideradas por mim como “imagens persistentes”.

provisório, até que essa imagem fotográfica se torne obsoleta e dispensável. E é neste caso que as imagens dispensáveis são devolvidas ao fluxo das imagens que vagueiam pelo mundo¹³.

O campo exploratório que origina estas imagens é infinito (sendo os motores de busca da internet os veículos mais utilizados). Tenho progressivamente concluído que a escolha que inicialmente julgava aleatória, se reveste de padrões que se repetem ciclicamente. O “*acidente*”, repete-se, os “*encontros imediatos*” repetem-se, assim como as imagens com animais – suspeito que por metáfora ou extensão do “humano¹⁴”.



1- Horácio Borralho, (fragmentos de pinturas da licenciatura) que representam acidentes.

Todas as imagens fotográficas contêm narrativas, provenientes do domínio coletivo das imagens que povoam o mundo. Mesmo naquelas que não mostram personagens se encontram lá, pela ausência. Existe sempre uma certa *temperatura* nesses locais vazios: no estado da ausência, as personagens habitam esses espaços, deixam marcas, indícios da sua presença que é amplificada com a ausência dos seus corpos.

A imagem apropriada contém ainda outra ambivalência, ou se quisermos, outro paradoxo ou tensão: a Inclusão/exclusão. Por aqui é espoletado um procedimento dialético que faz com que a memória coletiva dessa imagem seja neutralizada, transformando-se assim em algo autobiográfico e pessoal¹⁵ e de uma certa forma não-violenta¹⁶, pois passo a estar incluído nessa imagem. Ela não é mais exterior a mim, é antes como se fosse uma segunda pele, uma memória fictícia ou até a ressonância de uma memória verdadeira. A possibilidade de ser o primeiro espectador do meu trabalho, a capacidade de reinvenção dos fragmentos das narrativas “originais”, transformando-as em narrativas possíveis é em última análise e a par do processo de trabalho, a força motriz do meu trabalho plástico.

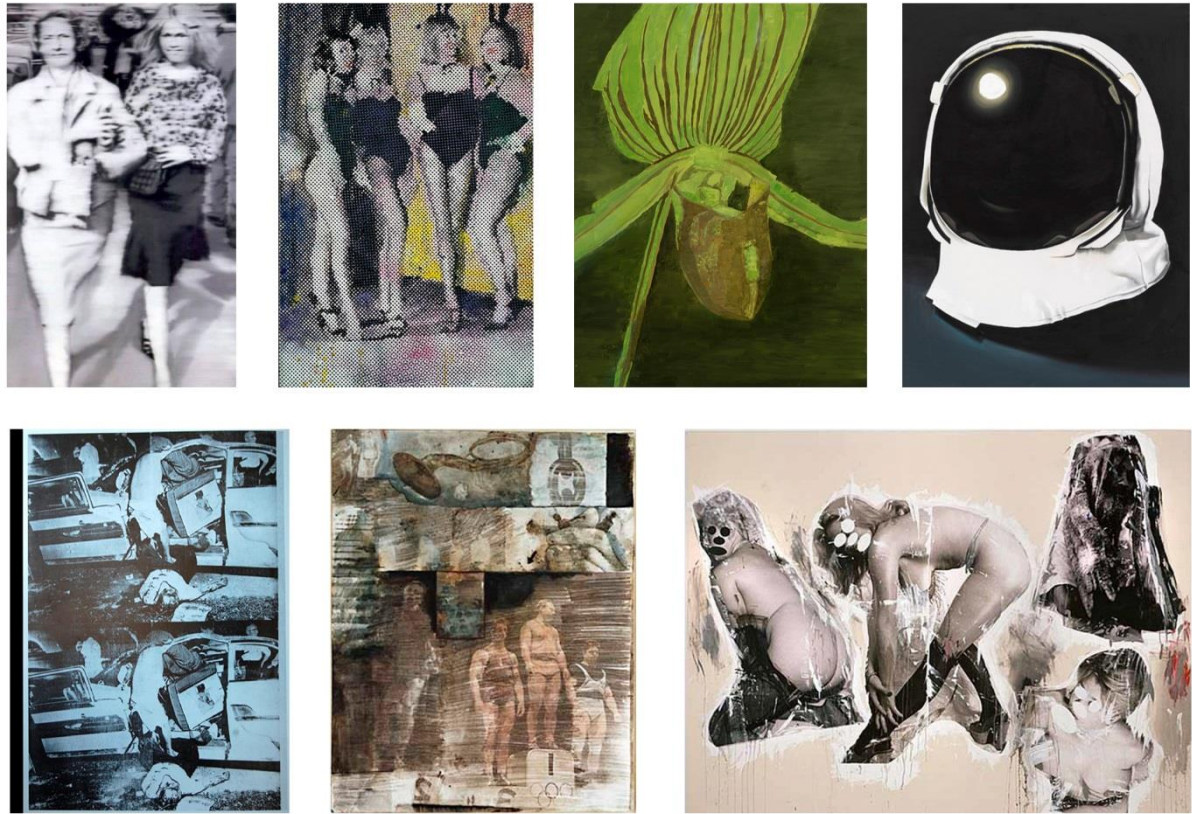
¹³ Na verdade elas nunca de lá saíram, eu apenas acedi a uma cópia.

¹⁴ A questão homem/animal é bem descrita por Francis Bacon quando afirma que acha fantástico que ao entrar num talho, seja um animal a estar suspenso no gancho do talhante e não ele próprio. Bacon tinha consciência de que a carne e o corpo caminham inevitavelmente para a fragmentação. As constantes crucificações são metáfora desse estado, no mundo Ocidental. (Em entrevista com David Sylvester).

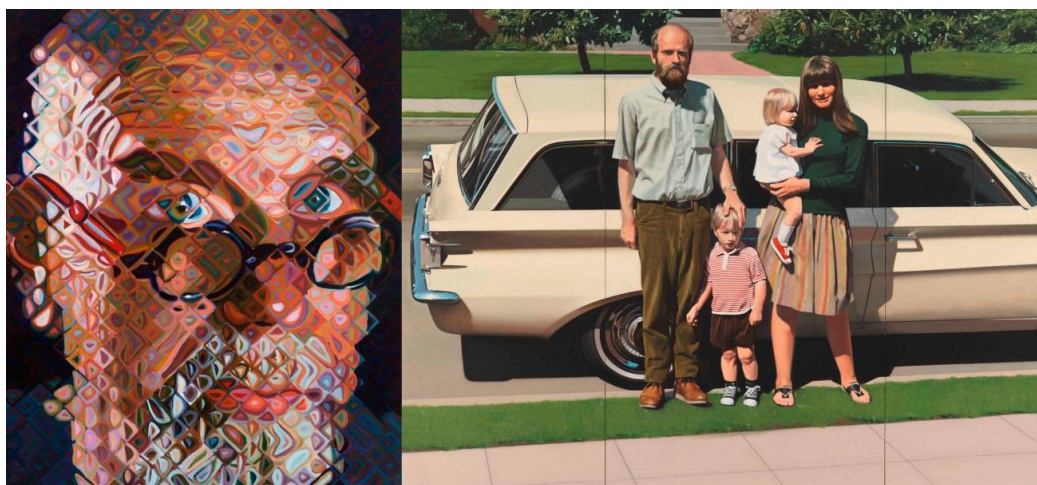
¹⁵ O mesmo será dizer: apropriação.

¹⁶ Entendo aqui a não-violência como não exclusão, alguém que passa a participar de algo.

A imagem fotográfica encerra pois, em si, o estigma de “fragmento do mundo”, um ponto localizado onde algo se passa, enquadrado pela objetiva da câmara fotográfica; esse instrumento que não apreende o fragmento da imagem, apenas o vê objetivamente, cegamente.



2-Trabalhos resultantes de imagens apropriadas: Fila superior, da esquerda para a direita: G. Richter, *Mutter und Tochter (B.)* 1965 S. Polke, *Bunnies*, 1966, L.Tuymans, *Orchid*,1988 e W.Sasnal, *Untitled*, 2013. Fila inferior da esquerda para a direita: A. Warhol *Car crash in blue*,1963 R. Rauschemberg, *The Giants, from the series 'Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno*, 1959-60 e R. Prince, *Île de France*, 2008.



3- À esquerda: Chuck Close, *Self-Portrait II*, 2011. À direita: Robert Bechtle, *'61 Pontiac*, 1968-69.

a) Os limites da imagem figurada

Na contemporaneidade, a produção de obras de cariz figurativo não deixa de se nos apresentar como um desafio e, como tal, algo de aliciante. Senão vejamos: desde os movimentos pré-vanguardistas que a tendência tem sido a de fragmentar a imagem, numa espécie de recusa do impulso mimético da cópia: isso mesmo pode ser observado na grande liberdade expressiva do impressionismo, das experiências pontilhistas, das cores arrojadas de um grupo de pintores a que maliciosamente chamaram “*fauves*” (feras). Havia uma preocupação muito grande em ampliar os dialetos da arte, muito para além da mera representação. A importância dos assuntos passados para a tela, tornou-se cada vez menos erudito como forma a dar importância ao processo de construir imagens.

Passados mais de cem anos constatamos que a figuração não desapareceu e até tem vindo, ciclicamente, a ser pontualmente revigorada. Dir-se-ia que a figuração tornou-se uma instituição dentro da própria pintura, com uma capacidade de resistência notável. O próprio tempo da pintura é um tempo anacrónico nos dias de hoje, pois a voracidade da vida quotidiana tem tendência a tornar sempre tudo mais rápido contrastando com a lentidão oficial que caracteriza o processo de trabalho da pintura. Talvez o facto de encontrarmos pintores¹⁷ dedicados à sua prática mas afirmando que não admitem pintar uma obra em mais do que uma ou duas sessões seja um sinal dos tempos, destes nossos tempos.

Um dos primeiros aspetos a ter em conta é: como conseguir produzir um trabalho revigorante e dotado de expressividade em desenho e pintura sem cair nos habituais clichés da representação figurativa na sua tentativa de copiar e mimetizar o mundo? Então parece-nos justo pensar que perante estes dados estamos defronte de um dilema¹⁸.

Assumimos então a ideia de que estamos perante um dilema e nesse caso reconhecemos também que esse dilema cria supostamente uma tensão, como se tratasse de um campo de forças. Este tipo de atitude pode ser o primeiro passo para tornar a figuração em algo de interessante e produtivo. Por outras palavras, abordar a questão frontalmente. Supostamente uma tensão tende a criar uma dinâmica que inevitavelmente gera um processo, não só concetual mas também prático. A pintura é hoje uma forma de pensamento, talvez mais intuitiva e

¹⁷ São por exemplo os casos de Luc Tuymans e Wilhelm Sasnal.

¹⁸ O dilema aqui apresentado, tem a ver com aquilo a que Theodor Adorno chamou de conflito entre as obras da expressão e as obras integrais ou miméticas, mas também com o entender de Marcel Duchamp quando afirmava que não era possível pintar mais. Toda a arte teria que ser dirigida ao intelecto, contando ainda com a contribuição do espectador no seu processo de construção. Como é que é então possível que a figuração se dirija ao intelecto, sem que seja apresentada ao espectador como uma narrativa plenamente fechada?

informal do que o tendia a ser no passado¹⁹. Talvez a ideia do “*métier*” esteja menos enraizada e o saber ofical seja hoje um dado menos adquirido, mas onde o espírito que sustenta a busca e permite o encontro esteja mais presente.

Theodor Adorno²⁰ enunciou a questão do seguinte modo:

“A expressão é um fenômeno de interfe-ferência, tanto função do procedimento técnico como mimética. A mimese, por seu lado, é evocada pela densidade do processo técnico, cuja racionalidade imanente parece, no entanto, opor-se à expressão. O constrangimento que exercem as obras integrais é equivalente à sua eloquência, ao seu elemento falante, não é simples efeito sugestivo; de resto, a própria sugestão é aparentada com processos miméticos. Isso conduz a um paradoxo subjetivo da arte: produzir algo de cego – a expressão – a partir da reflexão e pela forma; não racionalizar o que é cego, mas produzi-lo primeiramente de modo estético; “fazer coisas acerca das quais não sabemos o que são” (...) A aporia da mimese e da construção torna-se para as obras de arte uma necessidade de unir o radicalismo com a ponderação, sem acrescentar de maneira apócrifa hipóteses auxiliares.” (ADORNO, 1970, pp. 177-179)

Theodor W. Adorno apresenta-nos, neste excerto, uma problemática relacionada com a expressão. Segundo ele, “expressão” e “mimese” surgem como dois termos inconciliáveis, dois conceitos que se mantêm numa tensão permanente gerando uma problemática que mais do que um impasse, podem levar à dialética. Para Adorno não é possível tentar racionalizar a “cegueira”, ou a expressão. A leitura de Adorno sobre a expressão é que esta se reveste de um aspeto fragmentário, ao contrário das obras a que ele apelida de “integrais”. Por outras palavras, antevemos em Adorno um conflito entre racionalidade e emotividade, entre pensamento estruturado e espontaneidade.

Ao abordar a questão dos limites da imagem figurada, podemos ainda identificar em Adorno um novo patamar do problema, desta vez relacionado com a esfera do social. O que segundo ele agudiza a situação do mimetismo, pode mesmo feri-lo de morte: Para Theodor Adorno, a possibilidade da arte se ligar à indústria cultural é problemática. A experiência mimética é segundo ele uma forma diferente (e perigosa) de se relacionar com a obra de arte; ela personifica a “promessa de felicidade” em que assentam as fundações do capitalismo. Esta é a questão que preocupa Adorno, pois enquanto marxista não vê nada de bom na abordagem mimética à arte. Uma das principais dificuldades da arte a que Adorno chama de “arte da construção” é a sua umbilical relação com o gosto burguês: chama-lhe “*O tabu mimético, um elemento central da ontologia burguesa*” (ADORNO, 1970, pp. 177-179) ao passo que em

¹⁹ Este informalismo da pintura é uma das razões porque tenho o hábito de pintar formatos mais reduzidos, assim como a utilização frequente de materiais menos nobres do que a tela. Também o uso da fotografia é um sinal desta forma de ver a pintura. As fotografias tomam o lugar dos esboços preparatórios dos pintores do passado.

²⁰ Theodor Adorno (Frankfurt, 1903- Visp, 1969) Filósofo, Sociólogo, musicólogo e compositor alemão.

relação à arte da expressão, ele nomeia-a como uma falsificação²¹, um processo contrário à natureza, que não caminha em sua direção, algo que não tenta mimetizar²². Gilles Deleuze²³ identifica, também ele, o falsificador ou o imitador como alguém que cria determinadas relações com os objetos que produz, pois são essas relações que comportam em si o lado humano da arte, são a sua interioridade, ao contrário do copista que apenas é estimulado por estímulos exteriores vindos da natureza. Aquele que empreende uma demanda na descoberta do novo preocupa-se com a interioridade, com a sua imaginação, ele próprio é um simulacro da natureza (por oposição ao real, que se substitui à natureza enquanto força criadora), ele quer ser produtivo. Para ele, a produção de arte está do lado do simulacro, ao contrário da cópia, a qual Deleuze considera improdutiva.

Está latente aqui um conflito entre a arte e o real. Um problema de representação: a arte e a sua relação com o real. Um problema de naturezas.

A utilização da fotografia (por apropriação alheia ou não) como ponto de partida para produzir desenhos e pinturas tende a assumir um carácter ambivalente e de certo modo paradoxal pela forma como se relaciona o com o real, mediante o olhar do espectador (onde se inclui o artista). Esta ambivalência produz uma espécie de jogo de “aproximação/ afastamento”. “Afastamento” porque ao servir como filtro mediador do real apresenta-se-nos como algo que está entre nós e a realidade; mesmo que seja um *analogon* perfeito do real, não se trata da realidade, mas de uma aparência dela. E “aproximação” devido à capacidade ilusória com que sugere a realidade.

Este mecanismo de afastamento e aproximação provocado pelo uso da fotografia pode acionar um conjunto de tensões que opõe o impulso mimético promovido pelo congelamento de um momento impresso numa imagem bidimensional fotográfica à necessidade expressiva e destruidora dessa mesma imagem originada pela condição humana do artista: a falha, o erro, a incapacidade, o desejo, o humor e tantas outras fragilidades ou forças inerentes ao criador de imagens.

A superfície pictórica é assim o local onde estas tensões se acumulam em camadas ou simplesmente justapostas. Criando o carácter mesmo do objeto produzido, criando afetos, atritos, rasuras, ausências, recomeços e finais abruptos ou adiados para sempre.

Arthur Danto²⁴, no seu livro *“The transfiguration of the commonplace”*, dá-nos a conhecer o seu pensamento acerca da ligação da arte e da filosofia ao real. Para melhor explicar

²¹ Este termo: “Falsificação” ainda descende do pensamento platónico. Porque “escarnece” do original, infligindo-lhe deformações “abusivas”. O humor e a fragmentação estão aqui presentes, num processo anti mimético, e portanto que se afasta da natureza.

²² Mimetizar, índice de exterioridade: Processo próximo ao da cópia fiel do natural.

²³ Gilles Deleuze (Paris, 1925- Paris, 1995) Filósofo francês.

²⁴ Arthur Danto (Michigan, 1924- Nova Iorque, 2013) Filósofo e crítico de arte americano. Fundador de conceitos de fim da história da arte e mundo da arte.

o seu pensamento, Danto recorre à ideia de “*transfiguração*”, noção que está muito além de uma mera transformação. Ao recordar o episódio da transfiguração de Cristo com os seus três discípulos Pedro, Tiago (filho de Zebedeu) e João como testemunhas, Danto apresenta a ideia de que tanto a arte como a filosofia têm como base um conceito de real; e é precisamente partindo desse real que a arte opera, tornando assim as obras de arte em pequenas metáforas. Para explicar melhor este seu conceito, Danto dá como exemplo as caixas de “*Brillo*” de Andy Warhol: Ao serem réplicas, na escala 1:1 das que à data existiam nos supermercados, havia contudo algo que as distinguia. Umas eram obras de arte e as outras eram apenas embalagens de sabão. A questão levantada por Warhol e pensada posteriormente por Danto aponta para uma dificuldade no olhar para os objetos de arte apenas como um fenómeno visual. Danto afirma que para olhar para as caixas “*Brillo*” é necessário algo mais do que apenas abordar a obra de um ponto de vista formal. É necessário também uma abordagem filosófica da obra que estamos a observar – visto que Warhol transgrediu as regras aceites para que algo fosse considerado uma obra de arte no sentido formal. Tornou-se necessário que a filosofia da arte encontrasse conceitos que redefinissem aquilo que poderia ser considerado obra de arte. Pela primeira vez dentro daquilo que é conhecido por arte figurativa se levanta a questão: Qual a possibilidade de aderência entre Arte e Realidade? A filosofia pode transfigurar o real; melhor, pode transfigurar uma ideia de real que é, segundo Danto, o objeto filosófico por natureza. Esta postura de Danto leva-nos à conclusão de que arte e filosofia poderiam finalmente abraçar-se: a libertação do Artista em relação aos ditames da História rumo ao pluralismo estético faz com que o artista se transforme ao mesmo tempo num ser filosófico e as pinturas se transformam em pequenas metáforas.

Se partirmos do princípio de que figurar significa identificar ou reconhecer algo do mundo real pelo meio de representações, então é necessário rever mais uma vez o conceito. Por exemplo, se uma forma for isolada do seu meio, poderemos ter maior dificuldade em reconhecê-la. Será então justo considerar que esse processo de destacamento ou ocultação de determinados elementos numa imagem fotográfica é um processo de abstração²⁵? Poderá qualquer operação que dificulte a tarefa de entendimento de uma imagem em pintura ser considerada um processo abstracionista ou estaremos aqui perante zonas cinzentas dos limites da figuração?

A questão da imagem figurada e da “*mimésis*” pode parecer, nos dias de hoje, uma discussão obsoleta ou anacrónica²⁶, mas se olharmos para estes conceitos sob o ponto de vista que Danto chama de pós-histórico²⁷ aí poderemos pensar de forma diferente. Se pensarmos a

²⁵ Como um processo de isolamento e ocultação dos elementos que constituem um todo. Do latim “*abstractio*” que se refere ao ato de compartimentar elementos, tornando-os ambíguos.

²⁶ O conceito de anacrónico, embora seja referencia a algo fora de tempo, é também no entender de Giorgio Agamben uma condição “*sine qua non*” para ser contemporâneo.

²⁷ A expressão: pós-histórico é relativa ao pensamento de Arthur Danto que identifica um período a que ele chamou de “História da arte” delimitando-a entre 1880 e 1960. Este período, segundo Danto

imagem figurada e a *mimésis* como lugar-comum (no sentido de Danto) e se considerarmos que a abordagem filosófica é o elemento que permite a sacralização da obra de arte - já para não falar de uma recuperação da aura- então poderemos revitalizar e validar a discussão em torno destes dois conceitos: “*Figuração*” e “*Mimésis*”.

A Representação é, segundo alguns pensadores contemporâneos, vista como um processo performativo dinâmico e não uma coisa estática. A figuração poderia então aqui ser vista como um modo de supra representação; em suma, uma apresentação. Não no sentido de revelação mas no sentido de mostrar algo que ainda não foi decifrado, algo que ainda se encontra na bruma da dúvida mas, desejavelmente, submerso no caldo da dialética.



4-Em cima: Theodor Adorno e Walter Benjamin, em baixo: Arthur Danto e Gilles Deleuze

corresponde a um processo de evolução na história da arte. Explicará mais tarde que nunca quis dizer que anunciara o fim da arte, mas sim o fim de um determinado tipo de narrativa, e não o tema dessa narrativa. O seu pensamento é profundamente influenciado pelo materialismo Histórico de Hegel.

b) Dispositivos Retóricos e Figuras de Estilo

Neste capítulo é nossa intenção fazer uma breve abordagem reflexiva da Retórica e dos elementos que a compõem, nomeadamente as figuras de estilo. Depois de aflorar algumas considerações acerca da importância da Retórica e das figuras de estilo nas linguagens verbal e escrita, tentaremos retomar estes conceitos mas, desta vez, ligados à visualidade. Isto porque assumimos as imagens como uma importante forma de comunicação, com características muito próprias, mas passíveis de estabelecer com a palavra escrita e falada uma relação muito forte, podendo mesmo complementarem-se ou substituírem-se, uma pela outra. Barthes aconselhava o observador das imagens a aperceber-se do que está além daquilo que é decifrável por palavras, apelando o observador à percepção daquilo que não é óbvio à primeira vista.

Se tomarmos em consideração a história da retórica desde os tempos em que esta se tornou objeto de estudo como uma arte de comunicar e persuadir, já na Grécia Antiga, então é natural que algumas questões e reservas se levantem acerca da sua reputação. A sua história é longa e apresenta um registo que corresponde a duas linhagens relativamente distintas. A primeira atribui à retórica uma primeira intenção de demonstrar tecnicamente e de uma forma racional algo ou uma ideia que é verosímil; já no segundo caso, ou linhagem, deparamo-nos com uma atitude que implica uma certa “*psicagogia*” que significa literalmente “condução da alma”, o que nos tempos que correm poderíamos entender como “manipulação” mental. Nesta segunda linhagem explora-se todo o potencial da sedução da palavra, intervindo nessa operação uma habilidade extrema do orador. Já não se tratava ali apenas de explorar as regras retóricas comuns, tais como a dicção, a eloquência, a gesticulação adequadas ao efeito desejado de um determinado discurso, mas antes tornar o discurso de tal forma ambíguo que o interlocutor era constantemente apanhado em ciladas discursivas.

Este tipo de discurso era de tal maneira enleante que Platão²⁸ denominava-o como uma forma de governar no interior da mente dos seres humanos. Como exemplo deste tipo de discurso manipulador e ambíguo temos os “Sofistas”²⁹. Através de ardis da linguagem levavam os seus interlocutores a desdizerem-se, jogando com o sentido das palavras com jogos de falsas lógicas, impondo ideias duvidosas como se fossem verdades indelmentáveis. Estes sofistas confiavam cegamente no poder da palavra e propunham-se a ensinar esta lógica de discurso a futuros discípulos mediante pagamento (hoje em dia, aliás, a palavra “Sofista” carrega em si uma conotação de algo duvidoso e pouco recomendável). Na extremidade oposta encontramos a dialética, que propunha um diálogo honesto onde uma determinada verdade não era imposta,

²⁸ Platão (Atenas, 428/427 A.C.-Atenas, 438/437 A.C.) Filósofo e matemático grego do período clássico.

²⁹ Os sofistas eram considerados grandes mestres da argumentação pública na Grécia clássica, sendo por isso procurados por jovens que se interessavam por aprender a retórica e outras ciências. Eram mestres itinerantes e ensinavam mediante pagamento.

mas resultava de descoberta a dois de uma forma verdadeira e correta. O tipo de discurso relacionado com a dialética não tem intenção de manipular, mas pretende através de uma certa racionalidade, um pensamento claro e sem subterfúgios.

Todo este processo de construção discursiva remete para o universo da escrita e da oralidade, mas no contexto do presente trabalho tentaremos deter-nos num outro tipo de retórica, que incide e se manifesta nas próprias imagens e a que chamaremos de “Retórica visual” – e que tem a ver com a possibilidade de comunicação dessas imagens. Este termo não é, evidentemente, novo; ele tem vindo sistematicamente a ser tratado em inúmeros escritos acerca de estética por importantes autores como Roland Barthes ou Georges Didi-Huberman³⁰. Esta questão da retórica visual assume ainda maior importância quando falamos da produção de arte contemporânea, particularmente quando se verifica nela uma certa narratividade, um discurso. Esta capacidade discursiva das imagens tem o poder de construir histórias (em potência) que passam por vários níveis de apropriação. Estas situam-se, tendencialmente e em última instância, dentro do domínio do espectador, mesmo que tenham sido outros a iniciar este processo de construção.

O produtor destes objetos de arte envolve-se, também ele, nas narrativas; é uma espécie de “*ser mediúnico*”, ainda que sendo-o, por vezes, de uma forma ambígua e emocional. Mas depois de Marcel Duchamp³¹ o espectador ganha uma importância e um lugar fundamental no processo criativo, sendo por isso fundamental, a nosso ver, que o autor consista ele mesmo no primeiro espectador. Entendamos pois uma pintura (ou desenho) cujo principal ponto de partida sejam imagens bidimensionais fotográficas, normalmente apropriadas daquilo que é o grande acervo de imagens que habita o mundo e que, de certa forma, é uma espécie de repositório de uma memória coletiva. Podemos assim dizer que de uma forma algo simplista retórica visual é uma capacidade de ler, mas também de dar-a-ler imagens.

Esta leitura será influenciada por vários fatores (como veremos adiante), mas serão muito mais do que os códigos pré-estabelecidos que permitem um reconhecimento imediato de algo. Roland Barthes assegura-nos que a leitura de uma imagem funciona sempre com dois tipos de mensagens. a) A mensagem “denotada”, que se prende com a objetividade da mensagem fotográfica, com o real literal dessa imagem; desse ponto de vista essa imagem torna-se impossível de descrever na sua plenitude tal a quantidade de informação que comporta; e b) como um código “conotado”, pois a leitura dessa imagem terá sempre um cariz histórico, uma vez que ela depende do “saber” do espectador e da forma como uma sociedade “pensa” acerca

³⁰ Georges Didi-Huberman (Saint Étienne, 1953) Filósofo, historiador, crítico de Arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales de Paris.

³¹ Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887- Neuilly-sur-Seine, 1968, Nanterre.)

de uma determinada imagem. É nosso entender que este processo de conotação a que Barthes se refere como a “*imposição de um segundo sentido numa imagem fotográfica*” é um processo dinâmico e pode operar sobre o real, modificando-o³². Lidamos então aqui com algo de mais profundo do que o imediato. Roland Barthes afirma que é através da emoção que conseguimos “ler” além do óbvio. Neste sentido o autor enuncia algumas particularidades acerca do sentido obtuso, deixando antever no excerto que exibimos abaixo, alguma autonomia do sentido obtuso.

“Em suma, o que o sentido obtuso perturba e esteriliza é a metalinguagem (a crítica). Podemos apresentar algumas razões. Em primeiro lugar, o sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história); esta dissociação tem um efeito de contranatura ou pelo menos de distanciamento em relação ao referente (ao «real» como natureza, instância realista). (BARTHES, 1982, p. 59)



5-Roland Barthes

A época em que a pintura detinha o monopólio das imagens existentes no mundo é já longínqua. As figurações pintadas tornaram-se residuais quando comparadas com a imensidade de imagens que povoam o mundo. A fotografia tornou-se, por excelência, o meio de produção

³² Esta modificação do real pode ser significativa em relação ao nosso processo de trabalho de pintura e desenho. Pode perfeitamente ser este segundo sentido de que fala Barthes uma justificação para a utilização de imagens fotográficas apropriadas para serem modelos de pinturas e desenhos. Se é possível criar ou entender segundos significados em imagens, então significa que as narrativas se mantêm abertas.

de imagens, tendo alterado por completo a relação estabelecida entre o artista, as imagens e o público.

A retórica visual subentende uma espécie de encontro com o pictórico, com o objeto físico, e nesse sentido parece-nos importante dar particular atenção à superfície pictórica de modo a tentar refletir acerca da sua importância na construção das narrativas. É nesse lugar que sucedem os afetos e os atritos. Os objetos valem pela maneira como nos afetam: a superfície pictórica é uma entidade fértil e transforma-se num local de intermeio que medeia o espaço do observador e um mundo (ou local) onde se encontram e entrecruzam as narrativas. Didi-Huberman define-o como sendo um espaço mediador entre o olhar que se transforma em gesto e o espaço que o acolhe e conserva... Ou seja, algo que permite passar da superfície à profundidade, mas que é também representativa dessa passagem, dessa transformação.

Este autor encara a experiência visual como a única maneira de evitar as duas situações extremas, essa inquietação causada pela ambivalência das imagens: olhar as imagens pode causar um vazio que por sua vez poderá ser preenchido por duas atitudes: Uma primeira tem a ver com a crença e uma segunda tem a ver com a “tautologia”. A crença é a nosso ver, metafórica, ao passo que a tautológica é mais literal e ambas se radicalizam de certa maneira: Perante a crença, poderemos ser levados além do objeto artístico, rumo a uma certa espiritualidade, um mundo repleto de metáforas, signos, narrativas e todas as figuras de retórica. Existe o perigo de esquecer a parte visual em detrimento do elemento falante e da linguagem, já do ponto de vista tautológico poderemos ficar demasiado centrados no objeto e dessa forma não levar em linha de conta a poética a ele acoplada. Poderíamos dar como exemplo a abordagem dos minimalistas, acusados de serem demasiado literais, e dessa forma amputar o lugar do espectador enquanto parte integrante do processo criativo. Disso mesmo nos dá conta Didi-Huberman no parágrafo abaixo:

“Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado.”
(DIDI- HUBERMAN, 2010, p. 77)

O estado de ambiguidade em que mergulha a obra contemporânea, as dialéticas daí resultantes são talvez o assunto mais premente àqueles que produzem imagens e àqueles que produzem imagens que por sua vez nascem de outras imagens. A sua proliferação já para não falar em banalização, leva a uma saturação dessas mesmas imagens, e a um constante desvio do seu sentido originário, personificado na pessoa do espectador. Esse espectador é aquele que espera uma devolução do olhar, gesto que lança sobre a superfície pictórica. A migração das imagens apresenta-se como um fator crucial na contemporaneidade, a sua potência dialética e discursiva é inclusiva, no sentido em que o espectador tem um lugar dentro da obra. Ela

apresenta-se-nos aberta e permite nesse sentido que o espectador a finalize e participe no seu processo de criação.

Também Roland Barthes aborda esta questão sugerindo uma negação da “*autoria*” explicando que o fluxo criador não circula num sentido único, mas apresenta-se-nos vindo de várias direções: Mais uma vez a importância do espectador (neste caso o leitor) é sublinhada por a Roland Barthes, ele afirma no seu texto “a morte do autor”:

“O autor quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecendência que um pai mantém com um filho. Exatamente ao contrário, o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além da enunciação, e todo o texto é eternamente escrito aqui e agora.” (BARTHES, A morte do autor, 2004)

A produção artística não é apresentada ao espectador como algo de acabado e fechado pelo artista, longe portanto de ser um ato consumado. A atitude do artista também está muito longe de ser um “catequizador” cultural perante o pobre espectador. Este por sua vez encontra-se mais informado e emancipado, de modo a ter um peso particularmente mais forte na existência da obra de arte. É nossa convicção que esta atitude por parte do espectador pode ter motivado uma segunda perda de aura³³ na arte contemporânea.

Como resposta ao *peso* que o observador pode ter no processo de criação artística, encontramos eco desta problemática em Goethe³⁴ quando afirma que a observação de um objeto de arte pode fazer nascer no espectador um novo órgão sensorial; onde, para o bem ou para o mal, o espectador é afetado pela experiência. O que Goethe quer dizer, parece-nos, é que a obra de arte tem a capacidade de moldar o espectador, na sua qualidade de recetáculo.

Para além da retórica que se alimenta de códigos pré-estabelecidos, ordenados, catalogados e assimilados culturalmente e aos quais estamos perfeitamente ambientados, nada mais há a esperar; é necessário ainda um apelo ao desregramento dos sentidos e ao deambular entre o caos e a ordem, escapando à enxurrada daquele sentimento de grandiosidade e

³³ Na minha opinião, esta segunda perda de aura, relaciona-se mais com o próprio artista, enquanto ser dotado de capacidades quase divinas. O entendimento que a importância do espectador era muito mais do que uma atitude passiva, mas que em vez disso, se situava ao nível do ato criador leva a que a aura do artista seja anulada. A ideia do artista enquanto ser mediúnico, a meu ver legítima, o processo de apropriação de imagens. Apresenta o artista como alguém que torna visível, que apresenta algo que já existia, apenas precisava de ser incorporado, de um novo corpo, o corpo pictórico.

³⁴ Goethe (Frankfurt, 1749- Weimar, 1832) Escritor e pensador alemão que também se dedicou à ciência.

eloquência características da “grande obra de arte”. E, sobretudo, importa dar atenção ao “singular” e ao “devir menor³⁵”.

Esta abordagem à produção de arte contemporânea, embora possua ainda um cunho fortemente retórico, surge muitas vezes como se viesse em contramão, e com isso afasta-se da retórica mais tradicional. Este afastamento manifesta-se por uma subversão das formas enunciadas pela retórica mais clássica. Dinamitar as regras da “boa” observação e entendimento das narrativas pictóricas. Recusar uma domesticação do olhar perante um objeto estético, quer por parte do observador ou até mesmo criador desse objeto, pois o criador é o primeiro espectador desse mesmo objeto. Uma espécie de anti retórica, ou melhor, um entendimento da retórica como um processo orgânico cujo principal objetivo é ser pertença do mundo.

A potência discursiva de uma pintura não está na forma como é eficaz a transmitir uma mensagem, mas sim na forma como nos olha, nos afeta, nos atinge e nos coloca em tensão com a vida quotidiana. A constante dobragem e desdobragem de sentidos na superfície de significados é o garante de vitalidade necessária para um contínuo “descontínuo” da obra perante nós.

A retórica exige que reaprendamos continuamente conceitos, devido à sua dicotomia, ela própria teve que regenerar dogmas ao longo dos séculos para não cair apodrecida, tendo inclusive passado por um período de adormecimento, e quando acordou, o mundo tinha mudado muito: a imagem fotográfica, o cinema, as ciências humanas, sociais, cognitivas, tecnologias de comunicação, mercado mundial e geopolítica- um renascimento da retórica implica mais do que uma simples restauração.

³⁵ Devir menor, aqui refere-se a uma forma de pensamento que contraria a lógica do pensamento filosófico instituído. Uma espécie de um não-lugar do pensamento, normalmente associado a pessoas como os loucos ou as crianças. Esta tipologia de pensamento gera uma problemática explorada pela arte contemporânea como local limite da lógica aceitável ao senso comum e de certa forma singular.

b1) O Problema do Fragmento e do Todo

«*Fragmento s. masc. 1. Pedaco de uma coisa partida, rasgada: Um fragmento de vidro, de pano. 2. Passagem extraída de uma obra, de um texto, etc.: Estudar um fragmento da “Odisseia” 3. Resto de uma obra antiga.: Fragmentos de uma estátua. 4. Parcela: Fragmentos de verdade. 5. Parte de um todo, de matéria, de alimento ou de corpo.*»

Nova Enciclopédia Larousse, vol. 10, pp. 3126.

«*Todo adj. Inteiro, total, completo. Pronome indef. Qualquer, cada. S. masc. Soma, conjunto.*»

Nova Enciclopédia Larousse, vol. 21, pp. 6715.

«*A fragment, like a miniature work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a porcupine...*» (SCHLEGEL, 1971, p. 189)

A ideia clássica de obra de arte, aquela com que nos deparamos em épocas tão distintas como o Renascimento onde as representações da vida de Cristo de Tintoretto³⁶ e as belas imagens da Virgem de Bellini³⁷ eram uma espécie de bíblia visual toda a representação era fundamental para a obra de arte ser “lida” corretamente. De facto, em épocas como o renascimento, a idade média, ou mesmo no início da era moderna, quando grande parte das populações eram analfabetas, a pintura tinha um carácter fortemente utilitário. A figuração e a narração tinham uma importante função social, e era essencial que a mensagem fosse compreendida. Claro que as imagens religiosas eram aquelas que mais cumpriam esta função, mas as paisagens e os outros géneros cumpriam um papel semelhante de literatura visual³⁸.

Os ideais da retórica não previam que estas obras fossem parcelares ou inacabadas. Existiam cânones que deveriam de ser respeitados rigorosamente como as medidas das asas dos anjos, os esquemas de composição, o aspeto acabado e polido das superfícies pintadas, nada era deixado ao acaso. Os limites da pintura seriam assim coincidentes com os limites do suporte utilizado para a produzir. Segundo Alberti³⁹ as pinturas deveriam ser uma espécie de janela aberta para o mundo e o pintor deveria reproduzir esse mundo com grande fidelidade, com a ajuda da perspetiva linear (não deixa de ser curioso que para reproduzir a natureza se aceda à matemática). O Próprio Alberti escreveu um tratado de pintura no qual para além da importância do documento em si enquanto registo histórico, damos conta de alguns preceitos e

³⁶ Tintoretto (Veneza, 1518- Veneza, 1594)

³⁷ Giovanni Bellini (Veneza, 1430- Veneza, 1516)

³⁸ A pintura tinha um papel didático para as populações.

³⁹ Leon Battista Alberti (Génova, 1404- Roma, 1472) Arquitecto, teórico de arte, e humanista italiano, que personificou bem o espírito renascentista, conseguindo desempenhar vários papéis com grande apetência.

normas para executar corretamente o ofício de pintar. Este entendimento da pintura era como se fosse um contentor hermético de boas práticas para construir grandes obras de arte.

Os alunos tendiam a seguir os seus mestres, e os mestres quando reconheciam talento aos seus discípulos, protegiam-nos e recompensavam-nos atribuindo-lhes tarefas mais importantes, numa espécie de estratégia empresarial. Dificilmente alguém pensava em roturas, a competição podia ser um assunto sério mas era sempre em busca da perfeição. A evolução em termos de conceitos era francamente lenta, no entanto o trabalho oficial era exigente, pois era necessário construir uma boa retórica.

Foi esta a regra da “boa” retórica associada a um desejo de comunicação muito próxima da linguagem verbal, que se manteve inalterada ao longo de vários séculos, constituindo aquilo a que hoje chamamos de “tradição”. Esta visão tradicionalista que assumia a obra de arte como uma totalidade que deveria ser vista como algo de acabado e completo, perdurou de uma forma sustentada até sensivelmente princípios do século XIX com o advento do Romantismo.

As formas tradicionais associadas às narrativas pictóricas, não previam liberdades interpretativas ao espectador, a obra quando chegasse ao público encontrar-se-ia fechada, com uma mensagem clara. As figuras pintadas deveriam ser quase palpáveis, como se estivessem ali ao nosso lado.

Novalis⁴⁰ e os Irmãos Schlegel primeiramente na escrita formulavam conceitos que davam extrema importância ao fragmento enquanto questão estética. Posteriormente os primeiros movimentos pré vanguardistas, que na viragem do século XIX para o século XX davam sinais de querer transformar tradição em revolução, numa tentativa de “democratização” e abertura de pensamento na arte, encaravam a fragmentação da imagem em pintura como algo de verdadeiramente importante, dando origem a uma pintura altamente retiniana.

O aparecimento da fotografia ajudou decisivamente a que o paradigma da representação do mundo pela pintura fosse posto em causa, nomeadamente a partir do momento em que o uso da fotografia se massifica.

O espectador até aqui fora sempre confrontado com obras acabadas que eram a demonstração de uma capacidade de execução e de domínio da técnica somente ao alcance de predestinados. Os próprios esboços preparatórios das diversas pinturas eram documentos de trabalho que não eram feitos com a intenção de serem expostos. Eram obviamente subsidiários da pintura, e só a existência da pintura justificava os inúmeros estudos feitos para a conceber.

O grande impulso relativo à importância do fragmento dá-se com Walter Benjamin que entende a história, não como uma sequência linear de acontecimentos, mas como uma espécie de acumulação de ruínas como se fossem um gigantesco caos de proporções crescentes que

⁴⁰ Novalis, pseudónimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Wiederstedt, 1772- Weissenfels, 1801) Escritor do primeiro romantismo alemão.

desembocariam em tragédia. Benjamin dá uma visão destes acontecimentos com a imagem do anjo da história que se detém diante dos destroços acumulados da história.

Paradoxalmente, Benjamin considera que são os fragmentos da história que permitem de algum modo empreender o caminho contrário do caos. É certo que as ruínas não são mais do que restos, mas estes apresentam-se como únicos testemunhos do passado, que Benjamin tanto valoriza. Os destroços são resultado de um progresso autista que teima em ignorar as vozes do passado, sendo esta a causa da melancolia do anjo e por arrasto de Benjamin.

O ser melancólico, que Benjamin associa ao cronista⁴¹, é aquele que coleciona fragmentos, detritos que vai encontrando ao longo do caminho, mas sente-se impotente para os reconstruir de forma correta porque estes fragmentos perderam o seu significado próprio, dando origem a uma nova ordem nascida do caos. Benjamin revê-se no cronista, aquele que recusa um entendimento encadeado da história numa linha temporal que leva inevitavelmente à tragédia e concebe os acontecimentos dessa história como uma relação de causa/efeito. Esta é a forma que Benjamin encontra para dinamitar o tempo histórico que tem como fim a morte: articular historicamente o passado não significa conhecê-lo, pois os historicistas simpatizam com os vencedores, marchando triunfais sobre pilhas de cadáveres, essa é a barbárie da história. Para Benjamin, *“a história é o objeto de uma construção cujo lugar, não é tempo homogêneo e vazio, antes formando um tempo pleno de “agora” (... (BENJAMIN, 2012, p. 138)).*

O fragmento o *“agora”* personifica o vivo por baixo da máscara fúnebre do morto. A todo o momento as constelações (da história) de que Benjamin fala podem ser acordadas e reveladas, saindo do esquecimento a que foram votadas por uma falsa ideia de progresso. As constelações são a forma como Benjamin encara os acontecimentos históricos: eles não são um tempo linear.

No campo da produção artística, o fragmento não é sinónimo de incapacidade especulativa, alheamento do processo de criação, ou falta de rigor conceptual, será ao invés disso, uma prova de maturidade filosófica, vigor e capacidade dialética. Em suma, acreditamos que o fragmento possibilita a permanência da obra em aberto, torna-a inclusiva e por isso uma marca do contemporâneo: está no tempo, aquele que se encontra permanentemente em confronto com esse mesmo tempo, que o questiona, não se deixando apanhar pelas malhas do *“gosto”⁴²* de uma época.

⁴¹ A figura do cronista em Walter Benjamin pode ser comparada aos modernos coletores de imagens, vestígios de um mapeamento do mundo, que quase aleatoriamente e compulsivamente insistem em construir corpos vivos a partir de corpos mortos. As pequenas pinturas, estão imersas em morte, mesmo revestidas de matéria viva: o pigmento e a tinta.

⁴² Como afirmou Maria Filomena Molder, o gosto entra em decadência com Kant, mais nenhum filósofo fala em gosto. Aqui a minha intenção é utilizar *“gosto”* de uma forma depreciativa. Muito próximo daquilo a que vulgarmente se chama de *“moda”*, ou a práticas comportamentais massificadas.

Friedrich Schlegel aponta como uma das virtudes do fragmento a capacidade de introduzir um desdobramento que possibilita a compreensão de um sistema como um edifício em aberto, onde a sua característica de todo não implica a sua anulação enquanto fragmento. Mais ainda, o dialeto dos fragmentos deixa uma abertura para que a dialética se mantenha ativa entre os vários sistemas, visto o fragmento ter a capacidade de apontar em várias direções, como os picos de um porco-espinho, e tal como esse animal, o fragmento também conserva a ambivalência de ser particular e ao mesmo tempo universal.

De um ponto de vista prático, consideramos que o fragmento testa e pressiona definitivamente os limites da figuração, abrindo sempre a possibilidade de estes limites se expandirem, quer de um ponto de vista puramente visual quer de um ponto de vista conceptual ou estético. A fragmentação pode manifestar-se também ao nível da formação da atitude artística de um autor, a contemporaneidade permite uma liberdade criadora sem precedentes, quase cacofónica, ou como diria Jean Baudrillard⁴³ “esquizofrénica”. Passada que foi a época dos “ismos” e das posturas épicas e heroicas, e de uma atitude de ostracismo perante o passado, é possível novamente visitar o passado e a história, mas desta vez com um distanciamento que permite ativar um espírito crítico bastante pessoal.

Nos tempos em que nos encontramos, tudo é fragmento, tudo é provisório, a prática de pintura e desenho não passam de tentativas: simulacros de uma estranha realidade. A tomada de consciência de que é impossível unificar o caos do nosso tempo. Tal como vimos em Walter Benjamin, o cronista apenas pode recolher os pedaços para tentar reverter o caos.

Para Roland Barthes, o fragmento, ou a reticência é uma das técnicas (literárias) que permite reter o sentido para melhor o deixar difundir em direções abertas, neste tempo de falência dos grandes ideais unificadores: políticos, sociais e religiosos, principalmente neste nosso mundo ocidental. O fragmento é o ideal de beleza que resta da obra de arte total.

Tal como o cronista, também me revejo a recolher fragmentos do fluxo caótico de imagens que povoam o mundo, e tal como ele, tento criar alguma ordem, mas em vão, pois os detritos continuam a acumular-se e regressa a melancolia.

⁴³ Jean Baudrillard (Reims, 1929- Paris, 2007) Sociólogo e Filósofo francês. Escreveu obras como “*Simulacros e Simulações*” e “*De um Fragmento ao Outro*”.

b2) As particularidades do Efeito Humorístico: Memória e Ressonâncias.

O humor, nas suas mais variadas manifestações, foi sempre motivo de debate, de acérrimas disputas e julgamentos. A tradição histórica, principalmente no caso da pintura, habituada que estava a imortalizar homens e mulheres poderosos, contava com um aliado de peso nessa tarefa: a velha, séria e grave retórica. As formas de arte “*elevadas*” não viam no humor nada que pudesse engrandecer a personalidade destes retratados para a posteridade. Como prova disso podemos testemunhar os retratos militares de Goya⁴⁴ e Velasquez⁴⁵ – as posturas sérias e austeras das ditas personagens (*imagem 6*), os seus fatos impecáveis e as medalhas brilhantes. Cabia aos pintores, alguns deles nomeados pelas realezas, desempenhar esta tarefa com a maior das dignidades. Velasquez, enquanto pintor da corte espanhola é disso um bom exemplo. Principalmente nos seus retratos palacianos, nos quais existe a preocupação de representar elementos da corte no seu maior esplendor. Existe, no entanto, um outro lado da moeda... É que se considerarmos os seus retratos de bufões (*imagem 6*), teremos então de reequacionar o nosso pensamento. Poder-se-á argumentar que esta atitude de Velasquez é de uma nobreza extrema: a forma como pinta os pobres bufões, não possui menos dignidade do que aquela com pinta retratos reais, mas isso não implica que não exista aqui uma certa ironia ou humor, não só em relação aos retratados mas também em relação à nobreza e às convenções sociais. Estas pinturas de Velasquez, a nosso ver, podem ser interpretadas como uma postura crítica, próxima de uma noção de realismo social.



6-À esquerda: Velasquez, *Retrato de Filipe IV*, 1624, ao centro: Francisco de Goya e Lucientes, *Retrato do General José de Urrutia*, 1728 e à direita: Velasquez *Bufón don Sebastián de Morra*, 1645.

⁴⁴ Francisco Goya (Fuendetodos, 1746- Bordéus, 1828)

⁴⁵ Diego Velasquez (Sevilha, 1599- Madrid, 1660)

Caravaggio⁴⁶ foi outro pintor que usou procedimentos de certa forma humorísticos. É o caso, entre outros, da vez em que decidiu utilizar uma prostituta como modelo para uma pintura da Virgem Maria (este pintor era, segundo alguns registos da época, um homem que tinha dificuldade em manter-se longe de problemas). Numa conjuntura social onde os códigos existiam para serem cumpridos e mesmo levados ao pé da letra, era demasiado perigoso ser-se compreendido.

Umberto Eco⁴⁷ no romance intitulado “O Nome da Rosa” aborda esta questão do riso e do humor e mostra a maneira como alguns poderes instituídos, nomeadamente a Igreja Católica encarava esta manifestação de humanidade. A leviandade do humor e do riso eram quase blasfemas, “*o riso é fonte de dúvida...é por isso que Cristo nunca ri*” (o próprio S. João Crisóstomo⁴⁸ entende que o riso encerra em si uma influência maligna e nefasta).

O humor, nomeadamente o humor negro, é um dos mecanismos chave da produção das denominadas vanguardas, nomeadamente as artísticas. A luta constante, os sucessivos manifestos com que os diversos *ismos* se apresentam, são muitas vezes textos do mais feroz humor, anunciando roturas, explorando o lado sombrio e irracional do ser humano. Estas lutas contra a tradição apresentavam-se como uma forma de fuga ao sentimentalismo, uma negação radical da emoção. André Breton⁴⁹, no prefácio do livro “Antologia do humor negro”, refere o facto de o humor negro ser “*O sentimentalismo sempre com um fundo azul*”. Ou seja, uma abordagem do sentimentalismo com espírito trocista. Daí a ideia do ser humano sofredor veiculada pelo *Romantismo* não ter lugar nas *Vanguardas*. Existem nas Vanguardas um sentimento de devir menor (de valorizar pensamentos laterais e menos lógicos, como o pensamento das crianças e dos loucos, como são prova a “arte bruta) em contraste com a ideia romântica da consciência da pequenez do homem perante as forças da natureza.

Damos por adquirido que o cómico não existe fora do humano. Mas se o homem é conhecido pelo animal que ri (ou faz rir), o mesmo não se pode dizer acerca de uma paisagem. Ela pode ser sublime, bela, feia, mas nunca será risível. Henri Bergson⁵⁰, a este propósito, argumenta que se conseguíssemos ver a vida de maneira neutra, muitos dramas se converteriam em comédia. Em Bergson o cómico exige uma espécie de “*anestesia momentânea*” do coração para produzir todo o seu efeito...ele destina-se à inteligência pura. O cómico situa-se algures entre a arte e a vida, como se fosse uma espécie de filtro que permite entrever cada lado a partir do outro.

No período que se segue ao Modernismo o humor desempenha mais uma vez um papel importantíssimo. Aqui a revisitação e o novo olhar para trás para tradição é feito de bisturi em

⁴⁶ Caravaggio (Milão, 1571- Porto Ercole, 1610)

⁴⁷ Umberto Eco (Alexandria, 1932) Escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano.

⁴⁸ S. João Crisóstomo (Antioquia, 347- Comana Pôntica, 407) Arcebispo de Constantinopla.

⁴⁹ André Breton (Tincebray, 1896- Paris, 1966) Escritor, poeta e teórico surrealista francês.

⁵⁰ Henri Bergson (Paris, 1859- Paris 1941) Filósofo e diplomata francês.

punho: a revisão histórica é feita sob o signo do questionamento e das infinitas possibilidades que o avanço civilizacional permite ao artista. Ele próprio, envolvido na crítica institucional, utiliza o humor como dispositivo crítico, imiscuindo-se em questões políticas e sociais de forma a criar polémica e, conseqüentemente, debate – tentando assim atrair a atenção para situações de naturezas diversas como o racismo a pobreza a exclusão, assim como todo um conjunto de questões afetas ao mundo ocidental.

Como exemplo de uma abordagem mais humorística, destacamos o caso de Marcel Broodthaers⁵¹ e o seu projeto intitulado o “*Museu das águias*”. Neste caso a provocação é muito direta e até se pode considerar que a postura de Broodthaers se situa, ao colocar-se numa posição de superioridade moral perante o panorama artístico institucional, no plano da ironia. A sua ideia de construir um museu fictício transforma-se na celebração de um não-acontecimento, embora esse museu por si criado tenha efetivamente um espaço físico, uma abertura solene com a presença de várias entidades institucionalizadas (embora comunguem um espírito crítico ao sistema institucional), e com uma duração mínima de quatro anos. Poeta de formação, Broodthaers possui um espírito crítico especialmente aguçado: afirma que pretende ser artista pois quer vender peças, fazer dinheiro e ter sucesso na vida finalmente com a idade de quarenta anos.

O humor tem a capacidade de criar camadas de significação acerca dos acontecimentos evocados pela memória. Ele transforma-se num compromisso entre aquilo que é um acontecimento real e as nossas expectativas em relação a esses acontecimentos. É uma ponte entre o real e o ideal. É como se fossem ressonâncias dessas memórias do nosso quotidiano, que nos surgem como “*flashes*”, fragmentos da nossa história pessoal, quer da infância, quer do minuto que acabamos de viver. O humor é uma espécie de regulador de emoções e expectativas, permitindo relativizar todos os acontecimentos, pode ser coisa privada como uma caixa de Joseph Cornell⁵². O riso permite aceder à nossa condição animal, porque nos permite alguns hiatos da razão por ser algo que lhe escapa, graças à sua condição nómada e selvagem, o riso no pensamento do século XX acede ao não-sério ou ao não-consciente, algo que para alguns pensadores é essencial ao pensamento humano, é necessário para continuarmos a pensar o mundo. O riso é muitas vezes conotado com o não-lugar, o nada. Como diz Nietzsche na “*gaia ciência*”: “*Rir (...) para sair de toda a verdade*”⁵³

⁵¹ Marcel Broodthaers (Bruxelas, 1924- Colónia, 1976) Poeta, cineasta, e artista belga, muito influenciado pelos surrealistas, nomeadamente René Magritte.

⁵² Joseph Cornell (Nova Iorque, 1903- Nova Iorque 1972), as suas caixas, eram o seu pequeno mundo, eram uma forma de quotidiano afetivo privado, e regulador de emoções.

⁵³ Verena, A. O Riso e o risível na história do pensamento. Pp 200

No meu trabalho plástico aproprio-me de imagens fotográficas impressas ou digitais que me servem de modelo ou, pelo menos, como ponto de partida. Na maioria dos casos elas estão presentes fisicamente, mas noutros elas são apenas memórias de imagens vistas. As imagens fotográficas, considera Roland Barthes são uma espécie de “*presença da ausência*”, elas são o encontro com o *quase real*: as imagens fotográficas não são o real em si, mas são o seu *analogon* perfeito. Vejamos este conceito nas próprias palavras de Barthes:

(...) e é precisamente esta perfeição analógica que, perante o senso comum, define a fotografia. Temos então o estatuto particular da imagem fotográfica: é uma mensagem sem código; proposição da qual temos imediatamente de extrair um corolário importante: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua.” (BARTHES, 1982, p. 13). E é, acrescentamos nós, nesta continuidade da mensagem que o artista deve intervir, esta continuidade dá acesso a uma fratura provocada pela ausência de código destas imagens fotográficas. O método a que o artista pode e deve recorrer, com o intuito de prolongar a continuidade da mensagem e impedir que esta se esgote no seu sentido mais óbvio, é o humor. Este permite uma *não-lógica*⁵⁴ ou melhor dito, uma lógica particular na leitura das mensagens fotográficas. Acrescenta ainda Barthes: “*Existem outras mensagens sem código? À primeira vista, sim: são precisamente todas as representações analógicas da realidade: desenhos, pinturas, cinema, teatro. Mas, efetivamente, cada uma destas mensagens desenvolve de uma maneira imediata evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem complementar, que é aquilo a que se chama vulgarmente o estilo da reprodução; trata-se, então, de um sentido segundo, cujo significante é um certo “tratamento” da imagem sob a ação do criador, e cujo significado, quer estético, quer ideológico, remete para uma certa “cultura” da sociedade que recebe a mensagem. Em suma, todas estas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem denotada, que é o próprio analogon, e uma mensagem conotada que é o modo como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que pensa dela. Esta dualidade das mensagens é evidente em todas as reproduções que não são fotográficas: não há desenho, por muito “exato” que seja, cuja própria exatidão não se transforme em estilo (“verista”⁵⁵)*”. (BARTHES, 1982, p. 13)

Estas manifestações de humor são diversas vezes “*apenas*” coisas que fogem à normalidade. Elas contêm particularidades que as tornam risíveis, não de uma maneira cômica que desencadeia o riso descontrolado mas de uma forma mais contida e sensível. É ainda possível encontrar nessas imagens situações mais ou menos dramáticas; elas estão próximas

⁵⁴ Aqui neste caso, entenda-se não lógica como não óbvio, como sentido obtuso Tal como o entende Roland Barthes: Algo de particular, que foge ao senso comum, leitura desviante, retorcida, possibilidade quase delirante.

⁵⁵ Denominação italiana da escola literária e musical que, como a escola realista francesa, reivindicou o direito de representar fielmente a realidade.

daquilo a que alguém chamou: “a piada do condenado” – aquele que ao avançar para a execução pede uma echarpe para se proteger do frio, dizendo que a semana começa bem.

O humor que me afeta é um humor de certa forma interior, quase idiossincrático. É uma espécie de pré-disposição ou atitude muito ligada à minha memória; é ele que me permite tornar as imagens fotográficas em coisas minhas, por apropriação. Considero-o ainda humor, mas ele está sempre no fio da navalha e às vezes não parece exatamente humor⁵⁶: sempre entre o pessoal e coletivo, entre o real, o ideal e a outra coisa. A impossibilidade de uma explicação racional deste fenómeno humorístico faz dele um dispositivo que me permite questionar todas as narrativas encontradas e ajuda a que a obra plástica esteja permanentemente aberta. As narrativas que refiro aqui são aquelas que se entrecruzam no suporte material do trabalho do artista: narrativas autobiográficas, narrativas inerentes à imagem apropriada, narrativas do mundo da arte que incluem as formas retóricas de que falámos atrás e, por último, as próprias narrativas em aberto, que são do domínio do espectador.



7- Horácio Borralho, *Adoração*, 2013

Sigmund Freud⁵⁷ refere-se ao cómico da seguinte forma:

Nada disto sugere com precisão que a relação entre “piada” e o “cómico” sejam simples. Por outro lado, os problemas do “cómico” têm-se provado difíceis e todas as tentativas dos filósofos para os resolver têm sido infrutíferas de modo que não devemos perspetivar resolver-los de uma acentada, numa tentativa de o colocar como estando próximo da “piada”. (FREUD, 1960, p. 339)⁵⁸

⁵⁶ Aqui lembrei-me de uma pintura que fiz no fim da licenciatura que se chama “*adoração*” (ilustração nº7) em que a imagem utilizada é a de um desastre aéreo no Brasil. As posições dos socorristas em frente a uma luz levaram a que esta se tornasse uma atualização de uma adoração dos magos. O sentido de humor é discutível mas a meu ver existe.

⁵⁷ Sigmund Freud (Pribor, 1856- Hampstead, 1939) Médico neurologista e criador da psicanálise, judeu austríaco.

⁵⁸ No original de Freud: “None of this precisely suggests that the relations between jokes and the comic are very simple. On the other hand, the problems of the comic have proved so complicated and all efforts of the philosophers at solving them have been so unsuccessful that we cannot hold out any prospect that we shall be able to master them in a sudden onslaught as it were, by approaching them from the direction of jokes...”

Da minha interpretação do humor parece resultar, é certo, uma forma próxima da ironia. Mas não existe na minha abordagem ao cômico nada de altivo. Esta seria, quando muito, uma falsa altivez...permitindo-lhe dessa forma regressar à forma de humor, pois não visava outro objeto senão a mim próprio. Estas formas de humor nascem das minhas memórias e vivências, têm um caráter de fragmentos⁵⁹, de narrativas reais, imaginárias ou uma mistura das duas.

A profusão dos pormenores que se podem encontrar em algumas das minhas pinturas acede diretamente a esse espírito humorístico. O humor cartografa e enumera todos os pequenos pontos, manchas e marcas que fazem do sujeito aquilo que ele é, porque é assim que o humor funciona: particulariza ao invés de generalizar. Dirige-se a um alvo e, para tal, procede à sua identificação. Mas acontece que esse alvo é um alvo espelho, pois tem como objetivo devolver o olhar que lhe é lançado. O humor, contudo, não se encontra só nas narrativas, mas reside também noutras formas; algumas das quais estão ligadas ao próprio processo de trabalho, à assunção e até promoção do erro, do incompleto, do desvio, que são também, a meu ver, formas latentes de humor. Estas podem ser as formas protuberantes que Aristóteles chamava de deformações; nem dolorosas nem destruidoras, mas de uma fealdade inócua. Interessa-me a hiperbolização e ampliação dos detalhes da matéria. As representações são de uma fidelidade tosca e retorcida, levando por vezes ao exagero, ao fragmento do todo...sim, porque o fragmento não apaga o todo. A tinta, o risco, a mancha, criam tensões com as imagens apropriadas, estranhamente próximas, estranhamente afastadas, estranhamente académicas, estranhamente contemporâneas...A recusa de um estilo assumido e congelado é também outra forma de humor, rebeldia e farsa. Sou um pintor que produz “*falsidades*⁶⁰”, sob a capa de um estilo batido.

Definitivamente, o humor, no meu caso, é um dispositivo, parte integrante do processo de trabalho; é graças a ele que obtenho narrativas alternativas, abrindo brechas na linearidade das retóricas visuais (para utilizar a linguagem de Roland Barthes); é o humor que permite o aparecimento do obtuso e o afastamento do óbvio, o desvio, o absurdo, a negação e a reinvenção. Por vezes pode ainda aparecer inusitadamente o riso embora este não seja, absolutamente, imprescindível.

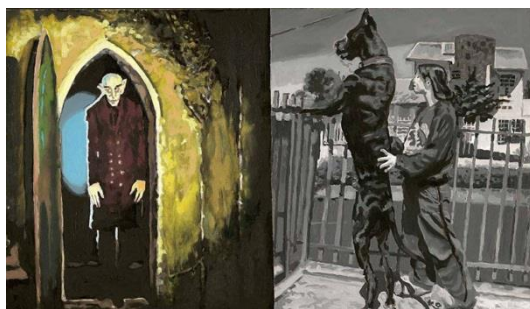
Toda esta questão do humor leva-nos a concluir que nas minhas pinturas e desenhos é importante a presença de personagens, mesmo que elas não sejam visíveis elas estão sempre presentes. Existe sempre uma ligação ao humano⁶¹ e à figura. Em lugar de deixar vazio, ou melhor, inabitado, o espaço da narrativa, proponho uma narrativa conjunta com o espectador, ele (o espectador) tem “forçosamente” de coabitar o espaço retórico com outras personagens,

⁵⁹ Fragmentos porque o humor apresentam-se em flashes como se fossem fantasmas de vidas passadas.

⁶⁰ Aqui o termo “falsidades” refere-se concretamente aos simulacros que produzo a partir de imagens apropriadas, mas também à recusa de assumir um estilo próprio ou “assinatura”. Esta questão é abordada por Roland Barthes num ensaio acerca da autoria tendo também a ver com a potência do falso de Deleuze.

⁶¹ Muitas vezes existe também uma ligação ao humano por via do animal.

isto se quiser participar nele. Pode acontecer que o espectador se reveja nas personagens que já habitam a superfície pictórica, que comungue dos dramas trágico-cômicos que transitaram das imagens de que me apropriei e que se tornaram minhas através de um processo empático: O “*Nosferatu*” que avança para a jovem com o enorme cão, pode afinal ser apenas um marido que chegou tarde para jantar, sinto pena dele, parece vir esgotado, em contraste com o aspeto vigoroso do cão ao qual a senhora coloca com cumplicidade a mão no dorso: Nada se passa, digo eu, a ação está “congelada”, o encontro ainda está por vir.



8- Horácio Borralho, *Nosferatu danois*, 2012

Esta é a maldição que se abate sobre as personagens que habitam as minhas pinturas, elas estão sempre lá, dispostas a desempenhar os papéis que lhes queiram atribuir, por vezes esses papéis são múltiplos e simultâneos, o espectador entra, sai, ausenta-se, volta, participa, nega-se a participar... no meu caso, por vezes estas personagens voltam à minha cabeça, quando já nada o fazia prever: há dias em que chegam a ser irritantes, pois já não me parecem outra coisa senão empastes de tinta, velaturas, zonas mal resolvidas, cores ácidas, que afinal estavam completamente erradas e tamanhos irrisórios que cabem no ecrã de um telemóvel qualquer.

b3) Referências a outros autores na construção de um processo

Assente que está a ideia de no estágio inicial do meu trabalho estarem imagens fotográficas apropriadas, seria importante convocar alguns artistas que de algum modo foram referências para os procedimentos que aqui apresentamos.

Por volta de 1996 encontrei algumas pinturas reproduzidas num livro que tinha um título perfeitamente banal:” *Arte contemporânea*”. Inicialmente julguei tratar-se de fotografias desfocadas, mas num segundo inquérito fiquei a saber que aquela reprodução fotográfica era de uma pintura. A pintura chama-se “*Emma descendo uma escada*” e o autor da pintura é Gerhard Richter. A minha primeira reação foi tentar conhecer mais coisas acerca do pintor e descobri que esse artista utilizava um método de trabalho que me era bastante familiar: depois de escolhida uma imagem, ela era projetada numa tela ou papel e de seguida era pintada. A minha primeira pergunta foi: “*então, mas isto pode ser considerado arte?*” Parecia-me um truque barato para iludir a falta de virtuosismo⁶². Percebi mais tarde que Richter usava a fotografia como um afastamento da realidade objetiva. O modelo para Richter passava a ser a fotografia em si e não a realidade. Descobri mais tarde que na produção daquelas imagens eram simulados defeitos contidos nas próprias fotografias e muitas vezes até exagerados. Percebi então que embora as imagens fossem sedutoras, grande parte do edifício estético de Richter era conceptual. “*Fazer fotografias com outros meios...*” revelou. Richter propunha-se reduzir a pintura a tábua rasa, utilizando para esse efeito a própria pintura, uma espécie de pintura depois da pintura, uma forma de comportamento bastante irónica. Em Richter existe, parece-nos, uma espécie de luto da pintura, um trauma de profunda desconfiança acerca da pintura. A fotografia era um meio de contornar o ceticismo que sente em relação à imagem e também ao seu conteúdo. Na verdade a fotografia libertou-o de algum desconforto, possibilitou-o de voltar a pintar, mas em segunda estância. Sem sentir o peso da história da pintura e ganhando liberdade em relação ao processo pictórico o elemento fotográfico é um meio de distanciamento. Existem atualmente outros “pintores” de gerações mais novas que foram profundamente influenciados por Richter e que de algum modo ainda usam a fotografia como fator de distanciamento na sua pintura, mas a atitude já é outra: Eberhard Havekost⁶³, outro artista oriundo de Dresden, tal como era Gerhard Richter, por exemplo, refere frequentemente a transformação de um médium para outro, sendo que as fontes de imagens que utiliza para o seu trabalho, também expandiram, para além da fotografia. Este artista usa outros meios tais como, as imagens da televisão, vídeo

⁶² O motivo por que eu usava o projetor era para iludir a minha falta de virtuosismo e conseguir reproduções mais realistas, mais análogas à realidade.

⁶³ Eberhard Havekost (Dresden, 1967) Pintor contemporâneo que vive e trabalha entre Berlin e Dresden.

ou fotografias digitais. A pintura torna-se então um médium possível da imagem, entre as inúmeras imagens que se nos apresentam, perdendo por isso o valor acrescentado da sua aura⁶⁴. Neste sentido, em que chegamos a um ponto de intercâmbio ou de convertibilidade das imagens só resta o código.

Confesso que esta lógica de afastamentos com o uso de dispositivos que afastavam a pintura do naturalismo sempre me atraiu e esta premissa passou a ser fundamental no meu trabalho.

Luc Tuymans, por sua vez, interessou-me, mas por outros motivos – embora inicialmente achasse excessivo o seu método de afastamento da imagem fotográfica através da produção de inúmeros esboços (que eram simultaneamente desenhos autónomos) que seriam posteriormente o seu modelo para a pintura final. Interessou-me bastante a materialidade do seu trabalho e as marcas deixadas pelo pincel. Este conserva ainda a ligação com as imagens apropriadas, mas a pintura e os desenhos por ele produzidos (nuns casos mais evidente que noutros) situam-se já a uma distância considerável daquela imagem de base.

Luc Tuymans assume o seu interesse retórico na pintura ao assumir, numa entrevista nos anos 1990:

“Pinto porque não sou ingénuo e a pintura sempre foi uma arte que recusou a ingenuidade, e que ao contrário, é da ordem do poder. Não gosto da espiritualidade na arte. O que eu gosto é da violência, como em Caravaggio, Velasquez e Manet⁶⁵” (TUYMANS, 1998).

Verifiquei posteriormente que no caso de diversos artistas plásticos, na maioria pintores que considero terem sido referências importantes para o meu trabalho que as imagens fotográficas são um denominador comum mas, de algum modo, me parece que em boa parte desses casos as imagens sofrem transformações. Esta situação levou a que recentemente me venha interessando por imagens “impuras”. Estas imagens a que chamo impuras são, de certo modo, elas próprias, simulacros, pois já sofreram um primeiro afastamento, que pode ser digital (como acontece nas minhas pinturas de 2014, *“Homem com caranguejo”* e de 2015, *“Projector”* que são imagens que aspiram a um certo nível de humor). Para além dessas deformações digitais que a imagem pode sofrer, podem ocorrer outros processos de afastamento como os erros de transferência, a destruição acidental da imagem que serve de modelo; ou pode também ser simplesmente uma consequência de erros ocorridos durante o processo de trabalho.

Sigmar Polke é, finalmente, outro artista que me têm interessado, pela sua completa liberdade em relação ao processo de trabalho e pelo seu experimentalismo; pela sua permanente

⁶⁴ Este conceito de “aura” surge primeiramente em Walter Benjamin e refere-se à reprodutibilidade técnica das imagens e consequente perda de valor das obras, normalmente de pintura originais. Este conceito tem sido bastante debatido ao longo do séc. XX sendo por isso uma questão que me interessa particularmente. Pessoalmente penso que a pintura retórica da atualidade aspira a tocar essa aura, cada vez mais distante.

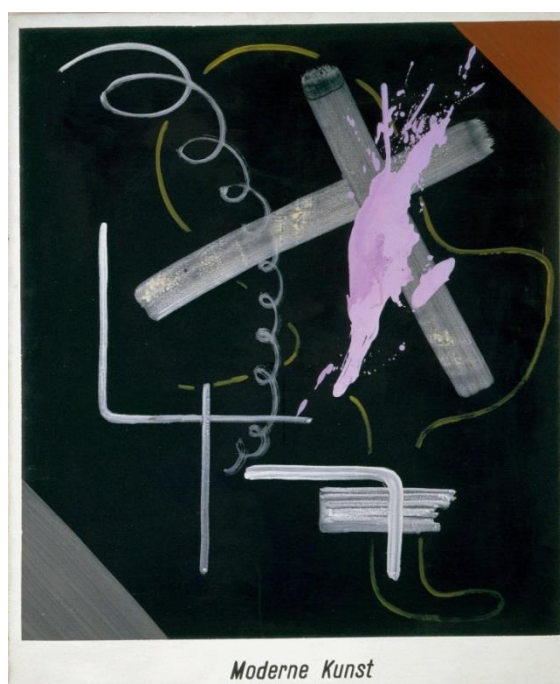
⁶⁵ Manet (Paris, 1832- Paris, 1883)

reinvenção de linguagens, mas também pela forma como incorpora o humor no seu trabalho. Por vezes a sua ironia é confundida, ou interpretada como cinismo (incidindo a sua crítica sobre todo o sistema, político, social e artístico). É bastante conhecida a sua obra “*Moderne Kunst*” que pode ser entendida como uma coleção de clichés sobre um só suporte: neste caso o objeto do seu humor eram os lugar-comuns da arte abstrata embora ele próprio fosse um artista que em determinado período produziu obras abstratas, sem no entanto deixar de se mover constantemente entre essas duas linguagens.

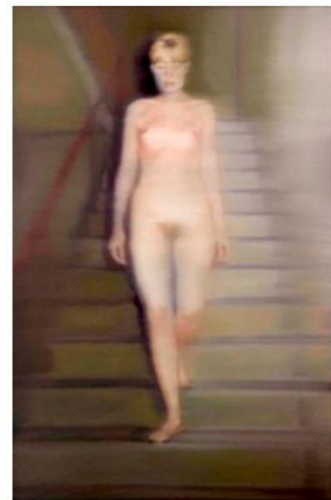
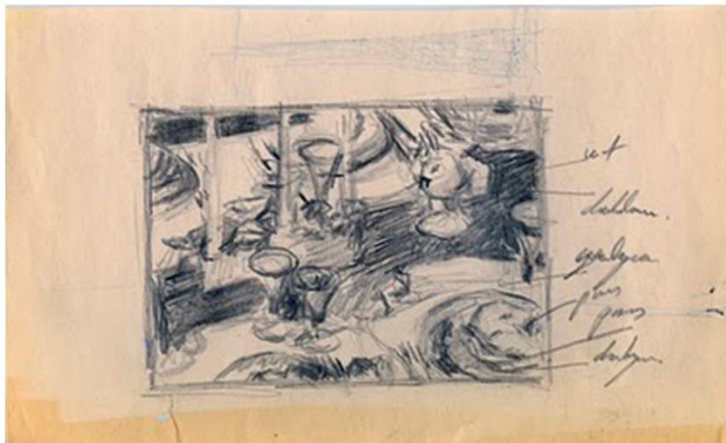
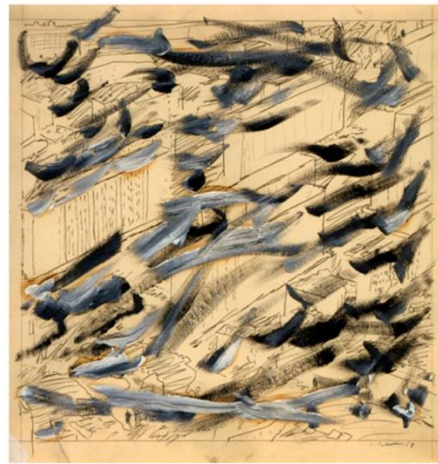
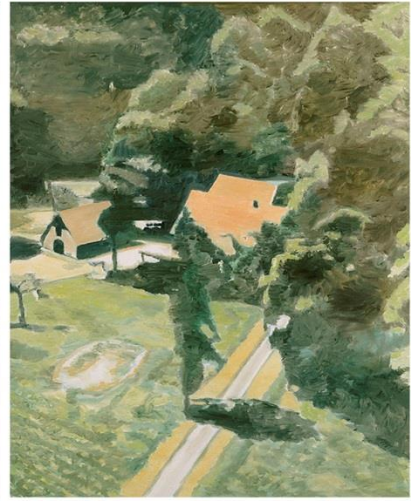
Parece-nos que relativamente ao humor podemos dizer que se trata de mais um dispositivo de fragmentação, uma forma de pensamento periférico, ou no dizer de Roland Barthes, um *pensamento obtuso*, que permite à produção da arte retórica um segundo fôlego. O humor funciona como uma forma de dinamitar as vias de comunicação do (habitual) acesso direto, colocando em causa a linearidade de interpretação de uma qualquer imagem.



9- À esquerda: Horácio Borralho, *Projector*, 2015. À direita: Horácio Borralho, *Homem com caranguejo*, 2014.



10-Sigmar Polke, *Moderne Kunst*, 1968



11- Mapa de referências. De cima para baixo e da esquerda para a direita: Eberhard Havekost, *Furnier I*, 1999, Luc Tuymans, *Backyard*, 2002. Sigmar Polke, *Me and my Buddies would vote for you*, 2002, Gerhard Richter *Stadtbild*, 1968, Luc Tuymans drawing for *The Perfect Table Setting*, 2005 e Gerhard Richter. *Emma (Akt auf einer treppe)*, 1966.

Conclusões: sobre as problemáticas e particularidades da devolução da imagem da arte ao domínio público.

“Duchamp é um movimento artístico feito por um único homem, mas um movimento feito para cada pessoa, e aberto a todo mundo.” Willem de Kooning⁶⁶ (Calvin Tomkins, Artigo em New Yorker- 6 de fevereiro de 1965)

Pareceu-nos adequado abrir as conclusões com esta citação de Willem De Kooning acerca de Marcel Duchamp, a propósito da importância do espectador na consumação do ato criativo, uma afirmação feita pelo artista em 1965. Parece-nos justo relevar a importância desta afirmação. Segundo Duchamp, é o público (a que ele também chama posteridade) que em última análise confere o estado de consagração ao artista. Esta posição atribui ao trabalho do artista a faculdade de tornar visível a intenção, concretiza-a com os materiais que tem ao seu dispor. Este procedimento do artista surge através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas, contando com uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas e decisões que segundo Duchamp não podem ser totalmente conscientes – pelo menos no plano estético. O resultado destas tensões internas do artista leva a que exista um desajuste entre aquilo que constou da intenção e aquilo que foi realizado. Uma diferença da qual, segundo Duchamp, o artista não tem consciência. A esta diferença, chama Duchamp de *“coeficiente artístico”*. Num testemunho de 1957, Duchamp observa:

“A fim de evitar um mal-entendido, devemos lembrar que este coeficiente artístico é uma expressão pessoal da arte à l'état brut, ainda num estado bruto que precisa de ser refinado pelo público como o açúcar puro extraído do melaço (...) Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contacto entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos.” (DUCHAMP, 1957)

Muitos são os pensadores que posteriormente se debruçaram sobre a questão da “obra aberta”. Foi o caso de Giorgio Agamben⁶⁷ e Umberto Eco nos diversos ensaios onde tentou entender como damos significado ao mundo que nos rodeia. Analisando a ambiguidade da mensagem estética, o autor chega à conclusão que o problema da interpretação é uma constante

⁶⁶ Willem De Kooning (Roterdão, 1904- Nova Iorque, 1997) Artista Holandês radicado nos EUA.)

⁶⁷ Giorgio Agamben (Roma, 1942)

– como nos dá conta no seu livro “*Os limites da interpretação*”. Eco, neste seu ensaio identifica que a determinada altura da sua vida, se preocupou em definir uma espécie de oscilação ou equilíbrio instável entre dois polos fundamentais relativos à interpretação da obra de arte: de um lado o intérprete, a que poderemos chamar também espectador e, por outro, a fidelidade da obra, a que associaremos o autor:

“*No correr destes trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazer pendê-la para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação*” (ECO, 1989, p. 22).

Para Umberto Eco, o labirinto da interpretação da arte apresenta-se-nos como algo de estruturável, mas nunca estruturado, tornando-o assim numa espécie de rizoma⁶⁸, como o entendiam Deleuze e Guattari, tal como a ramificação de uma árvore que nos deixa escolher qual o ramo de saída, mas que pode estar errado. Estamos pois em crer que acedendo a um certo nível de entropia estaremos mais aptos a encontrar uma forma de fruição mais pessoal: a oscilação⁶⁹. (Entendo que a entropia pode ser um dispositivo que impede a excessiva “arrumação” e catalogação de conceitos. Liberta-nos de regras e ancoras indesejáveis)

É certo que o ponto de partida para o público é sempre algo que já existe: a obra que se nos apresenta, que se pretende não concluída, de modo a que o espectador entre nela. Mesmo que a obra se apresente de certo modo fechada⁷⁰, é ainda possível que o espectador encontre nessa mesma obra um motivo de interesse, mesmo que o motivo desse interesse não seja verbalizável.

No meu trabalho conto com a especificidade e com a vontade interpretativa do indivíduo. Desejo-a, abomino a perspectiva de avançar eu próprio com uma explicação. Nas minhas narrativas não emito juízos de valor, não escolho um dos lados da barricada, não aponto caminhos. Sempre que sou bem-sucedido aumento as possibilidades de análise, expandindo-as até ao limite da imaginação, esse local de areias movediças onde se encontram e se entrecruzam todos os fragmentos das narrativas possíveis e impossíveis.

Cabe ao autor, sabemo-lo bem, introduzir módulos de desordem organizada no interior de um sistema para aumentar-lhes a possibilidade de informação, tal como advoga Eco.

No meu caso, recorro a vários procedimentos e dispositivos para conviver com aquilo a que chamei aqui de *nova retórica*. São eles que me permitem produzir sucessivas dobras na

⁶⁸ Rizoma, Tipo de raiz. Caule subterrâneo, no todo ou em parte de crescimento horizontal. Deleuze e Guattari apropriaram-se deste conceito de raiz para explicar um certo tipo de pensamento, que se move, abre e explode em várias direções. Não existem pontos ou posições num rizoma, como existem numa estrutura, numa árvore ou numa raiz, existem somente linhas.

⁶⁹ Oscilação: Conceito que parte de Umberto Eco (*O Pendulo de Foucault*) e que interpreto como um pendulo que se move num ponto fixo. Esse ponto fixo é a narrativa original de uma imagem pintada e o pendulo que oscila representa as diversas narrativas possíveis dentro da orbita que o pendulo descreve, é por isso uma interpretação pessoal.

⁷⁰ Umberto Eco acredita que não existem obras fechadas, pois todas elas de uma forma ou outra permitem vários pontos de vista. O que existem são obras mais abertas ou menos abertas.

superfície dos significados de que as narrativas das imagens a que recorro e das quais me apropriado estão imbuídas. Não é possível produzir obras retóricas sem dinamitar constantemente significados e processos. É necessário um despertar brusco dos sentidos, quase em frenesim e para isso, interessa-me ter bem presentes os limites onde a figuração se inscreve e transgredir esses limites, recorrendo às figuras da retórica e ao humor como um pêndulo que descreve um movimento de vai e vem durante a produção plástica e a dissecação das narrativas – quer da minha parte, quer da parte do espectador.

Nota em forma de epílogo:

Para uma prática saudável de atelier

“É necessário acreditar no que se faz, comprometer-se interiormente, com a pintura. Uma vez obcecados, somos levados a acreditar que podemos mudar o comportamento dos seres humanos por meio da pintura. Mas se não estamos comprometidos com essa paixão, então nada resta. É melhor deixá-la. Basicamente, pintura é pura idiotice.” (RICHTER, 2002)⁷¹

Ao canto, a servir de mesa um grande caixote de cartão virado de boca para baixo, em cima dele cerca de quinze tubos de tinta de óleo, vários jornais que servem de paleta e dois copos de vidro de iogurte: um com terebintina e outro com uma mistura de terebintina com óleo de linhaça, os pincéis há-os de dois tipos: uns estragados e outros novos, os novos são bons porque são novos, os estragados às vezes conseguem ser ainda melhores, porque é muito difícil trabalhar com eles (parece que têm vontade própria). Do meu lado direito um cavalete robusto que uso para pinturas de maior formato.

A luz entra por uma sacada virada a norte, e o chão de flutuante está cheio de trabalhos sobre papel, são tentativas de algo, nem sei bem o que lhe chamar: Desenhos? Pinturas? Por vezes penso que os deixo ficar ali porque se acumularem muito pó podem tornar-se mais verdadeiros e preciosos, tal como as garrafas de vinho. Mas não, eles estão ali porque se os arrumasse em caixas iria ter saudades deles. E por isso enquanto não forem demasiados ficam por ali.

Confesso que nunca simpatizei com espaços de trabalho assépticos, verdadeiros hospitais, mas também não poderia ter um atelier tão preenchido como Francis Bacon⁷².

Os espaços brancos são verdadeiros locais tautológicos, fechados, neutros e funcionam bem como locais de exposição mas, para trabalhar neles, são demasiado desagregadores, limitam a minha memória e parecem não me pertencer. Alguns artistas preferem os ateliers vazios porque não querem distrações nem interferências que cortem o ritmo do trabalho, mas no meu caso, essas distrações são aproveitadas como parte integrante do processo de trabalho.

A minha frequência de atelier tem que ser diária, mesmo que não vá desenhar nem pintar: posso só olhar para desenhos antigos, folhear um livro, sentar-me na minha cadeira de balouço do “Ikea”, enfim, coisas singelas.

Ultimamente, os meus quatro, digo bem, quatro projetores têm tido pouco que fazer: a maioria das minhas pinturas e desenhos são pouco mais que minúsculos, e a grelha de

⁷¹ Citação original de Gerhard Richter: *“One has to believe in what one is doing; one has to commit oneself inwardly, in order to do painting. Once obsessed, one ultimately carries it to the point of believing that one might change human beings through painting. But if one lacks this passionate commitment, there is nothing left to do. Then it is best to leave it alone. For basically painting is [pure] idiocy”.*

⁷² Francis Bacon (Dublin, 1909- Madrid, 1992)

transposição de imagens dá-me garantias que tudo pode correr bastante mal com as pinturas que precisam de fotos como modelo, e isso parece-me bem. Quando finalmente sentir “mestria” em grelhas de transposição, volto aos projetores, para me sentir novamente um principiante. Se me sentir esgotado em figuração, faço desenhos abstratos, ou abstratos e geométricos, ou figurativos, mas a partir do vivo ou de memória... Mas todos estes desenhos têm uma raiz bidimensional, penso a duas dimensões, e todas as imagens que crio vêm de outras imagens, ou são sempre associadas a outras imagens. Cada vez mais acredito que o atelier é um espaço de fragmentação e de reconstrução, para a qual não há receitas.

No futuro apenas quero fazer boas pinturas e bons desenhos, mas se tiver que fazer alguns maus, pois que os faça: o insucesso é processo e o sucesso é um produto acabado.

Ultimamente, tenho pensado no atelier como campo expandido. A minha memória do atelier, transporto-a comigo dentro da minha cabeça, ter um lápis sempre à mão em qualquer lado, um pedaço de papel e a memória das imagens, sempre a memória, sempre as imagens. O atelier é onde o artista opera e se move, é o encontro dos fragmentos, dos estilhaços, a ilusão e a violência da retórica e por fim a sanidade do humor: tempo e espaço.

Bibliografia

- ADORNO, T. W. (1970). *Teoria Estética* (Portuguesa ed.). Frankfurt: Edições 70.
- ALBERTI, V. (1999). *O Riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora Fundação Getulio Vargas.
- BARTHES, R. (1982). *O óbvio e o obtuso* (Portuguesa ed.). Edições 70.
- BARTHES, R. (2004). A morte do autor. In R. Barthes, *O Rumor da língua*. São Paulo.
- BENJAMIN, W. (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- DANTO, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- DIDI- HUBERMAN, G. (2010). *O que vemos o que nos olha*. Editora 34.
- DUCHAMP, M. (1957). O ato criador. *Battcock, Gregory. A nova arte, coleção debates*.
- ECO, U. (1989). *A Obra aberta*. Lisboa: Difel.
- FREUD, S. (1960). *Jokes and their relation to the unconscious*. London: Penguin Books.
- JOLY, M. (2012). *Introdução à Análise da Imagem*. (J. E. Rodil, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- RICHTER, G. (2002). *Gerhard Richter: Forty years of Painting*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- RICHTER, G. O. (2009). *Gerhard Richter: text. Writings, Interviews and letters 1961-2007* (Ilustrada ed.). Düsseldorf: Thames & Hudson.
- SCHLEGEL, F. (1971). *Lucind and the fragments*. Minnesota: University of Minnesota press.
- STERNBERG-GREINER, V. (2003). *Le Comique*. Manchecourt: Flammarion.
- TUYMANS, L. (abril, maio, junho de 1998). *Luc Tuymans Intretien. Ninety- Art des Annees 90*, pp. 10-40.

Texto escrito conforme o Acordo Ortográfico - convertido pelo Lince.