

MURMÚRIOS DO EGO

Reflexos e Sombras na Auto-representação

Mestrado em Artes Plásticas

Instituto Politécnico de Leiria

Escola Superior de Artes e Design

ALUNO: JOÃO CARLOS G. SOBREIRA **ORIENTADOR:** PROFESSOR DOUTOR ANTÓNIO DELGADO

MURMÚRIOS DO EGO

Reflexos e Sombras na Auto-representação

Mestrado em Artes Plásticas

Instituto Politécnico de Leiria

Escola Superior de Artes e Design



ESAD.CR 2016

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor António Delgado (orientador) pelo apoio, ajuda, e disponibilidade.

À Vanessa Fernandes, pela revisão e correção, mas acima de tudo porque há tantos anos me atura e continua a aturar. Nunca vou perceber tamanha paciência.

À Celina Sobreira; ser minha mãe não é tarefa fácil. O seu apoio incondicional é um dos principais fatores que me deu, e continua a dar, força para insistir nesta escolha de percurso.

Ao Manuel Sobreira, que nunca deixou de me puxar as orelhas quando estas o mereciam.

A todos os professores (mestrado e licenciatura).

RESUMO

Esta tese em Artes Plásticas encontra-se dividida em duas partes: uma das quais pressupõe o desenvolvimento de um corpo de trabalho inédito que, neste caso, resulta num conjunto de pinturas. A segunda surge na forma do presente trabalho escrito, visando a análise de resultados e pontos de partida, assim como as ambiguidades derivadas da prática de ateliê.

É analisada a subjetividade na formação de uma identidade plástica com base no ato de ver e no de criar. Apoiamo-nos para esse efeito essencialmente nos seguintes autores: Oscar Wilde, Christopher Nolan e Mark Rothko, com o intuito de encontrar instrumentos teóricos para sustentar um discurso de análise devida do nosso trabalho plástico.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura, Carne, Espírito, Consciência, Reverberar, Ego, Bipolar.

ABSTRACT

This thesis in Fine-arts is divided into two parts: the first one requires the development of a unique body of work, which in this case resulted in a set of Paintings; the second comes in the form of this written essay, so as to analyze the conclusions and starting points, as well as derived ambiguities, resulting from what was produced in the studio.

We analyze the Subjectivity of creating an identity, based on the act of seeing and painting. To address this issue, three authors are taken into account: Oscar Wilde, Christopher Nolan and Mark Rothko, in order to find the tools and theoretical background, for a proper analysis of the pictorial work.

KEYWORDS: Painting, Flesh, Spirit, Consciousness, Reverberation, Ego, Bipolar.

*“(...) Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, **Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez.** (...)”*

SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. Biblioteca Prestígio. Barcelona. 2001 p. 351

ÍNDICE

Prólogo	13
INTRODUÇÃO	15
1. PRIMEIRA PARTE: FORÇAS DE ATRAÇÃO	17
1.1. Consciência I: <i>O Retrato de Dorian Gray</i> , de Oscar Wilde	18
1.2. Consciência II: <i>Memento</i> , de Christopher Nolan	24
1.3. Consciência III: Mark Rothko	29
1.4. Intuição: a “ação” como diálogo do processo químico	38
2. SEGUNDA PARTE: METODOLOGIAS, TÉCNICAS E PROCESSOS PLÁSTICOS	41
2.1. Objetivos plásticos	41
2.2. Processo e materiais passo a passo	42
2.3. Luz e limites plásticos dos materiais	46
3. TERCEIRA PARTE: MURMÚRIOS DO EGO	49
3.1. O inverso e a dupla negação	49
3.2. Reverberação na ambiguidade	54
3.3. Carne e espírito	58
CONCLUSÃO	64
BIBLIOGRAFIA	66
CINEMATOGRAFIA	67
WEBGRAFIA	67
ÍNDICE DE IMAGENS	68

PRÓLOGO

“Ego elemento de formação de palavras que exprime a ideia de eu”
(do lat. ego, «eu»)¹

Na parte escrita da tese, pressupõe-se uma estrutura sob a forma de ensaio, relativo aos trabalhos plásticos desenvolvidos no decorrer do mestrado.

O foco deste ponto é o trabalho produzido, o seu enquadramento e complexidades. Na obra gerada está a reflexão do “autor”. Neste ponto, a escrita é diretamente condicionada pela sua função, por isso entendemos que é aqui que nos deparamos com a escolha de certos mestrados, do discurso na primeira pessoa do singular, no exercício de uma tese escrita. Na atualidade entendemos esta questão, de uma forma genérica, como irrelevante.² No entanto, crivada com opções autorais, e é neste sentido que vinculamos a nossa escolha em relação ao uso da terceira pessoa do plural. Não é tomada por ser academicamente correta, mas pela nossa postura para com as obras em análise. Rejeitamos atribuir títulos às mesmas (a numeração aparece como elemento de referência cronológica de execução) e rejeitamos a associação de um nome à autoria das obras pictóricas. Apresentamos antes associado ao trabalho o autor como “desconhecido”, conscientes que o ato de defender uma tese com esta postura pode ser entendido como uma contradição. As contradições são parte assumida do trabalho plástico e teórico e possibilitaram charneiras criativas no decorrer deste percurso.

Consideramos também que a multiplicação indiscriminada de objetos leva, ou pode levar, a uma banalidade das singularidades encontradas em cada uma. Para evitar o surgimento deste “ruído” visual conta-se as obras finais num número reduzido, apesar de para a execução de cada uma haja muita tentativa e erro e muitas experimentações, que apesar de poderem ser dadas como completas, não detêm para nós particularidades suficientes para lhe atribuirmos a denominação de “pintura” ou trabalho final. Nessas situações denominam-se por “teste”.

A ideia de um conflito psicológico interno é algo que sempre nos fascinou e que acabou por constituir os alicerces deste trabalho. *Murmúrios do ego*, ou murmúrios do eu, consubstancia essa ideia. Por outro lado, *Reflexos e Sombras na Auto-representação* analisa a nossa impossibilidade física quando tentamos visionar o nosso próprio rosto de uma forma direta,³ sendo o confronto visual com o mesmo somente possível através de reflexos ou sombras, de uma forma indireta.

¹ Dicionário da Língua Portuguesa. Dicionário da Língua Portuguesa. 2013 p. 569

² Estamos a falar obviamente do nosso trabalho

³ É anatomicamente impossível visualizar o nosso próprio rosto. Esta questão será devidamente abordada no capítulo 1.1. Consciência I: O Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde.

INTRODUÇÃO

Na parte escrita da tese⁴ propomo-nos analisar o corpo de trabalho criado no decorrer deste percurso, de uma forma pragmática e concreta. Dada a sua natureza será um exercício que nos propõe alguns desafios. Assim, direcionamos o foco da nossa atenção para compreender as motivações que consideramos singulares⁵ e com as quais nos deparámos. Qualquer trabalho que se conclua⁶, estará associado à sua contemplação e esta leva-nos a descobertas e a aprendizagens⁷. Por isso, em nosso entender, um percurso artístico é sempre um ato de permanente reflexão! A parte escrita de uma tese prática como a nossa, acentua este exercício, pondo em destaque a nossa percepção estética relativamente ao percurso plástico que desenvolvemos e a eventuais direções para uma evolução futura.

Apesar do nosso trabalho estar dividido em duas vertentes — uma figurativa e a outra abstrata — e de estas terem âmbitos similares, são concetualmente distintas. No presente dá-se mais relevância à parte abstrata. A nossa produção artística deambula constantemente entre um sentimento de vinculação e acentuação de uma identidade, como por exemplo ser estrangeiro num mundo “alienista”⁸ ... e a constante necessidade de reconciliação com esse mundo, nem que seja por uma questão de sobrevivência⁹. Partindo desta premissa, tem havido ultimamente da nossa parte uma necessidade de suprimir a figuração¹⁰. Foi pelo facto que reportamos, que o expressionismo-abstrato despontou como âmbito estético onde cabiam melhor as ideias que tentamos desenvolver na parte prática da nossa tese de mestrado.

⁴ A tese de mestrado em Artes Plásticas é, essencialmente, prática.

⁵ Questões pessoais, eventualmente de carácter subjetivo e muito associado ao que pode ser o conceito do nosso “gosto” em arte.

⁶ Em boa verdade, um trabalho nunca está concluído. É-nos sempre muito difícil dizer que um trabalho está completamente concluído.

⁷ Estas ações derivam precisamente de imaginar processos que não experienciamos no trabalho e a relação dos mesmos entre si.

⁸ Alienista é uma expressão metafórica, mas o que está por detrás desta ideia é uma questão de identidade.

⁹ Associado ao que acabámos de dizer, devemos considerar a importância do cérebro. A este e ao sistema nervoso compete proteger-nos. *“A função do cérebro e do sistema nervoso é proteger-nos, evitando que sejamos submersos e confundidos por esta amálgama de informação em grande medida inútil e irrelevante, (...). Segundo esta teoria, cada um de nós é, potencialmente, uma Mente sem Limites. Porém, na medida em que somos animais, cabe-nos, a todo o custo, Sobreviver.”* HUXLEY, Aldous. *As Portas da Percepção*. Antígona. Lisboa. 2013, p. 26

¹⁰ Neste contexto referimo-nos a figuração como a arte mimética que representa a nossa realidade e experiência sensível, em oposição ao abstrato. Tradução do autor: *“(…) É impossível representar figurativamente o que não se encontra nos dicionários. Esse é o motivo para a invenção da pintura não figurativa.”* *“(…) Es imposible representar figurativamente lo que no se encuentra en los diccionarios. Ése es el motivo de la invención de la pintura no figurativa.”* AZÚA, de Félix. *Diccionario de las Artes*. Anagrama. Barcelona. 2002, p. 154

Temos a consciência crescente de que a obra contém sempre aspetos mais abrangentes ao que é efetivamente proposto¹¹. Como tal, encaramos todo o trabalho plástico como uma busca incessante e inacabada. A capacidade de distanciamento da criação, para analisá-la objetivamente no resultado final.

Assim, optamos por elaborar uma primeira parte intitulada *Forças de Atração*, onde o conhecimento de outros autores que, ou por associação ou por contradição, abordaram teórica e plasticamente temas que consideramos pertinentes para uma boa compreensão do nosso trabalho. A nível teórico este foi um dos pontos-chave da componente escrita da tese. Na necessidade de definir marcos, restringimos o exercício desta reflexão a três criadores de campos artísticos diferentes.

Na literatura escolhemos Oscar Wilde e a obra *O Retrato de Dorian Gray*¹². No cinema atraiu-nos a obra de Christopher Nolan, pelo argumento e realização da longa-metragem *Memento*¹³. No campo da pintura escolhemos a obra de Mark Rothko¹⁴.

Complementa-se este capítulo com uma observação crítica sobre a ideia de intuição associada ao ato criativo e, por sua vez, à sua relação com a palavra “expressão”¹⁵, tendo em conta os materiais e processos químicos subjacentes ao nosso método criativo.

Na segunda parte, abordamos as metodologias e técnicas utilizadas no decorrer do nosso processo plástico, salientando que o conhecimento por vezes é suprimido pela intuição; noutros momentos a intuição revela conhecimento pré-existente ou gera a criação de novo conhecimento. O nosso fazer plástico não está condicionado por modelos, não está limitado pelo clássico académico. Estas expectativas não existem. A independência de modelos apriorísticos despertou-nos para o desenvolvimento de um trabalho sem limites ao nível dos materiais escolhidos e as possibilidades abertas pelas correspondentes características dos mesmos.

Na última parte, *Murmúrios do ego*, apresentamos uma seleção de trabalhos que realizámos ao longo deste mestrado, explanando todas as etapas, temas, motivações, bem como a relação entre a componente teórica da tese e as produções artísticas que incorporam a componente prática.

¹¹ “A obra de arte não é a réplica do real: não se lhe substitui, não se sente perante a obra de arte as mesmas sensações que perante a natureza. Tela, escultura ou monumento, a obra contém ao mesmo tempo mais e menos que o real proposto.” FRANCASTEL, Pierre. *A Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX*. Edição Livros do Brasil. Coleção Vida e Cultura. Lisboa. 2000, p. 215

¹² A leitura desta obra propôs-nos questões de nível existencial e identitário. Foi um dos pilares conceptuais estéticos, razão pela qual este ideário foi importante no contexto da nossa reflexão.

¹³ *Memento* é para nós um dos melhores exemplos a nível cinematográfico sobre auto-avaliação da identidade individual. *Memento*. Dir. Christopher Nolan, Lionsgate, 2000, 1 Blu-ray (113 min).

¹⁴ Centramos a nossa atenção maioritariamente nas obras de grande formato que tivemos a possibilidade de visionar na exposição permanente presente na galeria da Tate Modern, em Londres.

¹⁵ No contexto que se pretende: “expressão ato ou efeito de exprimir; manifestação de pensamentos por gestos ou palavras (...); ênfase” *Dicionário da Língua Portuguesa*. Op. cit., p. 696

1. PRIMEIRA PARTE: FORÇAS DE ATRAÇÃO

O ser humano na sua relação consigo mesmo é algo que sempre nos fascinou. Em primeiro lugar, pela relação com a imagem que formamos de nós mesmos, que não pode ser descontextualizada do tempo em que ela se produz¹⁶, que prevalece sobre todas as formas do nosso quotidiano; em segundo lugar, pelo nosso fascínio pelas relações que temos com o “Eu” ou “Eus”, estando implícita a noção de consciência como processo imaterial, não como objeto¹⁷.

Para nos ajudar a entender os pontos anteriormente mencionados apoiamo-nos na obra de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*.

Entendemos a auto-representação, de uma forma geral, quase como condição do processo de produção artística. Ela está presente de uma forma mais ou menos vinculada na maioria dos artistas. Contudo, no nosso entender, muitos deles centraram o seu trabalho criativo em estratégias auto-representativas. Porque encontramos certas similitudes com o nosso modo de trabalhar, focamos esta análise na relevância entre aquilo que o artista produz e a sua origem, sem esquecer o observador. Enquadramos nos objetivos deste capítulo: apresentar alguns pontos que são foco do nosso interesse nas obras de outros artistas; e a forma como entendemos a sua relação com a nossa práxis artística.

Forças de Atração alude a um universo imaginário onde fazemos questão de nos embrenhar. Conhecer um pouco deste espaço auxiliará a compreensão daquilo que pretendemos defender / expor. Por seu turno, o título seguinte irá descrever algo de gradual. A consciência¹⁸ surgiu gradualmente, não é algo que sempre esteve presente. O desvio que se compreendeu em tempos para o que se entende no presente. Refração desregrada e só possível pelo exercício de existir.

¹⁶ Esta referência é multifacetada, por exemplo: no contexto de Orwell aparece no sentido de haver câmaras em todo o lado, anula-se a privacidade, sendo a imagem captada constantemente. Estas ideias encontram-se em: ORWELL, George. *Nineteen Eighty Four*. Penguin Books. Londres. 2003

Consideramos ainda que neste contexto é pertinente referir Debord e a ideia de sociedade e “espetáculo” analisando a vida real como pobre e fragmentária, em que os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta na sua existência real. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Antígona, Lisboa. 2012

¹⁷ Ver estas ideias em: DAMÁSIO, António. *O Livro da Consciência*. Temas & Debates. Lisboa. 2010, p.25

¹⁸ “consciência n.f. 1) conhecimento imediato da própria atividade psíquica; 2) faculdade de se conhecer intuitivamente; 3) sentimento de si mesmo (...)” Dicionário da Língua Portuguesa. Op. cit., p. 405

Implica entender o passado, para poder entender o presente. Só possível pela experiência de viver.¹⁹

Abordo o artista, a obra, a sua origem e também o ponto de vista do observador, n' *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; a consciência de que é uma ilusão conhecermo-nos no filme de Christopher Nolan *Memento*; e a relação entre a espiritualidade e identidade em Mark Rothko.

1.1. Consciência I: *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde

Henry Wotton: *“Já se disse que os grandes acontecimentos do mundo ocorrem no cérebro. É também no cérebro, e apenas neste que ocorrem os grandes pecados do mundo.”*²⁰

A leitura e a imaginação têm, para nós, relações diretas. Contrariamente ao mundo do cinema ou a qualquer imagem, a leitura deixa toda a trama da história em aberto. No decorrer do nosso percurso de vida, a leitura tem sido um dos mais frutíferos meios de inspiração.

Após a primeira leitura, em 2009, de *O Retrato de Dorian Gray*, a nossa percepção artística deparou-se com questões sobre ideias, na altura, bastante definidas. Decorria o período de licenciatura em Pintura e o nosso interesse prendia-se sobretudo com questões académicas e técnicas, nomeadamente questões de representação e as técnicas corretas de a fazer.

Entendemos também que foi em meados desse ano que a nossa consciência artística e do mundo da arte demonstrou alguma inquietude, que motivou um passo em frente e um entendimento maior do exercício artístico. Desta feita, os artistas de referência da altura, o universo da leitura do qual nos rodeávamos e continuamos a rodear, assim como a música e o cinema, surtiram em nós influências que culminaram na maturação da forma como encarávamos a arte e os artistas, mas acima de tudo a relação destes com as suas respetivas obras²¹.

¹⁹ “É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura.” MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. Vega. Almeirim 2009, p. 19

²⁰ WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Editora Relógios D'Água. Lisboa. 1998, p. 37

²¹ Artistas: Jackson Pollock; Mark Rothko; Alberto Giacometti (pinturas e desenhos); Francis Bacon; Cy Twombly; entre outros. Escritores: José Saramago, George Orwell, Gabriel Garcia Marquez, Aldous Huxley; entre outros. Neste contexto torna-se irónico, por exemplo, na obra de Oscar Wilde: *“Todas as influências são imorais, imorais de um ponto de vista científico (...) porque influenciar uma pessoa é dar-lhe a nossa própria alma.”* WILDE, Oscar. Op. cit., p. 36. Ainda relativo ao ponto de vista da personagem Basil sobre o conceito de influência: *“O objectivo da vida é o desenvolvimento próprio, a total percepção da própria natureza, é para isso que cada um de nós vem ao mundo.”* WILDE, Oscar. Idem, ibidem. No nosso entender, a partir do momento que nascemos somos alvo de influências, imorais ou não. É uma condição de existir (tendo em conta a teoria das culturas).

Com o objetivo de esclarecer melhor as motivações que levaram à escolha desta obra, mas também das questões que nos suscita, é preciso balizar no livro as partes que nos captaram a atenção. Dorian Gray é um jovem culto e rico, mas acima de tudo dotado de uma beleza imensurável, que por sua vez capta a atenção alheia de uma forma quase obsessiva, tornando-se no foco da imaginação artística de Basil.

No início da obra, Basil encontra-se a terminar o seu primeiro retrato de Dorian “como este realmente é”²². No entanto, o artista sente que atribui demasiado dele mesmo e dos seus sentimentos para com o modelo e numa índole dotada de um certo romantismo²³, numa conversa com Henry Wotton, Basil admite os seus receios:

“(..)- Porque, involuntariamente, pus nele, de algum modo, a intensidade desta bizarra idolatria artística, que, evidentemente, nunca revelei ao Dorian Gray. Ele não faz nenhuma ideia nem nunca há-de fazer. Mas o mundo pode adivinhá-lo. E eu não vou expor a minha alma à curiosidade frívola dos seus olhos. Jamais colocarei o meu coração sob o seu microscópio. Pus demasiado de mim nesta obra, Harry, demasiado de mim mesmo!”²⁴

Neste excerto, Oscar Wilde descreve de uma forma pormenorizada as relações entre obra e artista, criador e objeto que, até aos dias de hoje, só em momentos esporádicos foram experienciados por nós, enquanto criador para com a obra criada. Ao longo do percurso de vida produzimos muitos objetos. Contudo, o que Wilde descreve é algo que não é sentido em toda a produção artística. É algo raro, para nós, porque resulta de muita tentativa e erro, assim como de um momento especial de inspiração.

A personagem de Basil entende que a sua criação, apesar de um retrato fidedigno de Dorian, é na realidade uma representação de si mesmo²⁵, suscitando questões sobre o representado, o autor e o objeto, que eventualmente culminam num quarto elemento, o observador²⁶. Ainda dentro desta ideologia, torna-se possível questionar algo mais: quando nos olhamos ao espelho e questionamos se o que os olhos percecionam sou “eu”?

Comecemos assim pelo representado. Como artista, que encontra as suas motivações no campo da pintura e desenho, é em certos momentos fácil esquecer a pertinência do modelo ou mesmo da figura representada. Um tem o aspeto, o outro detém as competências técnicas. Por outro lado,

²² “- É apenas o verdadeiro Dorian Gray.” WILDE, Oscar. Op. cit., p. 47

²³ “A função do artista, de acordo com o romantismo, não é retratar a realidade objectiva exterior, mas antes penetrar nas profundezas do universo interior de sentimentos que ele mesmo vivencia” TOLSTÓI, Lev. O que é a arte?. Gradiva. Lisboa. 2013, p. 8

²⁴ WILDE, Oscar. Op. cit., p. 29

²⁵ Neste contexto: “- Mas não posso realmente expô-lo. Pus demasiado de mim mesmo.” WILDE, Oscar. Op. cit., p. 19

²⁶ Neste contexto é de frisar o ponto de vista do autor: “O que a arte espelha realmente é o espectador e não a vida.” WILDE, Oscar. Op. cit. p. 16

neste caso a pintura não é interpretada como uma representação meramente fidedigna estética do real, antes será uma abordagem díspar da fotografia nos dias de hoje.

No contexto do tema em análise, é muito difícil dizer quem detém maior peso na obra, se o pintor ou o modelo. Partimos da premissa de que todas as características de Dorian levam o artista a pedir-lhe que o permita pintar. Este ponto é importante: Basil é que quer pintar Dorian, não foi um pedido do cliente, não houve uma obrigação contratual, mas sim voluntariosa da parte do pintor. Outro ponto interessante é que a entrega do artista na obra é de certa forma inconsciente, algo que acontece sem ser controlado por si.

Assim, durante a sua execução, o artista não se consegue dissociar de Dorian espelhando-se no retrato e, apesar de representar a figura, representa-se a si próprio e aos seus sentimentos para com a figura que observa, dissimulando-os com o rosto do mesmo (ainda que de forma inconsciente). Nas palavras de Basil:

“Todo o retrato pintado com sentimento é um retrato do artista e não do modelo. O modelo é apenas o acidente, a ocasião. Não é ele que o pintor revela; é o pintor que na tela colorida, se revela a si próprio.”²⁷

Apesar de entendermos esta abordagem, não a subscrevemos. Por um lado, porque o autor está a desvalorizar o fator acaso, elemento que é, no nosso entender, um ponto integrante de qualquer obra criativa. Todo o artista que experienciou um momento de bloqueio²⁸ sabe a pertinência do acaso no modo como o supera. Ou então, temos o exemplo da *Action Painting* em que as intervenções na obra em muitos casos são diretamente dependentes do acaso, nomeadamente do acaso do momento / sentimento do seu autor. Por outro lado, o modelo na obra em análise foi a motivação artística. Sem este e os sentimentos a si relacionados, o artista não conseguia entregar-se na íntegra ao exercício de pintar da forma como é descrita no livro.

Salientamos assim a pertinência indissociável do artista e a figura da sua representação, que se complementam no exercício artístico. Achamos interessante neste contexto referir a postura de Rothko com a sua tentativa de *“tornar o espaço visível da cor e sem referência à realidade exterior. Tal como Newman, acreditava que a «experiência trágica» era a única fonte de arte”*.²⁹

A personagem de Henry Wotton³⁰ aparece no livro como observador e comentador na conclusão do retrato. Nesse papel, desvaloriza todo o sentimento impregnado, onde o artista se entrega e revê na obra. A verdade encontra-se não nas palavras utilizadas, mas na intenção e interpretação. O observador interpreta conforme aquilo que ele é. Considera Touraine (1994) que no desvanecer da

²⁷ WILDE, Oscar. Op. cit., p. 22

²⁸ No contexto em análise entende-se bloqueio por: “interrupção do desenvolvimento de algo” Dicionário da Língua Portuguesa. Op. cit., p. 243

²⁹ RUHRBERG, Karl. Arte do Século XX - Volume I. Edições Taschen, Lisboa. 2010, p. 290

³⁰ Henry Wotton é uma personagem secundária presente no livro. WILDE, Oscar. Op. Cit..

pintura representativa, estala a separação entre a pintura figurativa, promotora de objetos e o expressionismo, que através da sua contemplação procura o seu sentido no observador. Assim, refere:

*“A pintura – diz Soulages – não é um meio de comunicação. Quero dizer, não transmite um sentido, mas faz ela própria sentido. Faz sentido para o observador, consoante aquilo que ele é”.*³¹

Na mitologia grega, o mito da Medusa³² sugere o poder do observador. Das três górgonas, esta é a única mortal, devido à sua origem humana. Pela sua aparência simboliza a fealdade, possuidora de um olhar monstruosamente inumano, que petrifica quem a olha. Neste caso, o observador é também criador, de forma voluntária ou involuntária, morfa indivíduos em estátuas inanimadas.³³

Em justaposição com o exemplo em análise, o parecer de um observador pode destruir o artista, ainda mais quando o pintor se empenha demasiado na criação artística, como no exemplo de Basil, em relação à pintura de Dorian. Perseu escuda-se do pior que há na realidade (górgona), servindo-se de uma representação (reflexo no escudo) para a derrubar, aluindo às diferenças entre algo real e algo ilusório. Basil, com o decorrer da história, consciencializa-se na verdade interpretativa de Henry³⁴ e mais tarde muda de postura para com a vontade de expor a obra.

*“Mesmo agora não posso deixar de sentir que é um erro pensar que a paixão sentida no acto de criação alguma vez se revela realmente na obra criada. A arte é sempre mais abstracta do que julgamos. Forma e cor apenas nos falam de forma e cor. Parece-me que, em geral, a arte oculta o artista muito mais completamente do que alguma vez o poderá revelar.”*³⁵

Em suma, o pintor revê-se nas suas obras, o representado revê-se na representação e o espetador naquilo que para ele tem maior ressonância. O que nos leva a concluir que no confronto com o nosso reflexo, associamos os nossos “Eu” físico e “Eu” consciente. Neste exercício não só somos refletidos como nos reflexionamos na imagem produzida.

³¹ Citação Le Monde, 8-9 de Setembro de 1991, in: TOURAINE, Alain. Crítica da Modernidade. Instituto Piaget. Lisboa. 1994, p. 315

³² Contexto para este mito em: SCHMIDT, Joël. Dicionário de Mitologia Grega e Romana. Edições 70. Lisboa. 2011, p. 127-128

³³ Consideramos este exemplo de grande pertinência enquanto criadores confrontados com o observador e consequentemente a possibilidade do comentário nos poder “destruir”.

³⁴ “É uma das melhores obras da arte moderna. Dou-te tudo o que quiseres por ele. Tem de ser meu” WILDE, Oscar. Op. cit., p. 45

³⁵ WILDE, Oscar. Op. cit., p. 150

A nossa identidade e a dos que nos rodeiam surge, maioritariamente, na construção mental do indivíduo em análise, com especial foco para o rosto. É deste modo que distinguimos o nosso “Eu” físico (corpo e rosto, cheiro, etc.) e do “Eu” pensante (etérico), ainda que sejam indissociáveis.

O nosso pensamento artístico surge da dúvida persistente. Vem de rejeitar, ou pelo menos duvidar em grande parte, do nosso retrato, focado no nosso rosto. Colocamos em dúvida as imagens refletidas do nosso rosto, pelo facto de ser fisicamente impossível olhar para o mesmo de forma direta e, conseqüentemente, a realidade torna-se uma imagem e as imagens tornam-se realidade.³⁶

Ponty pondera que, se assumirmos que o sentido da visão se dá no cérebro,

“(...) obsta a que a visão seja concebida como uma operação do pensamento que constituísse perante o espírito um quadro ou uma representação do mundo (...)”

“se os nossos olhos fossem feitos de tal maneira que nenhuma parte do nosso corpo fosse abrangida pelo nosso olhar (...) nos impedisse de tocar o nosso corpo (...)”

“(...) esse corpo que não se refletiria, não se sentiria esse corpo quase adamantino, que não seria já carne, não seria tão-pouco um corpo de homem, e não haveria humanidade.”

“(...) quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se ateia esse fogo que não mais cessará de arder (...)”³⁷

Adicionando trama a esta intriga psíquica, referimos ainda o mito de narciso,³⁸ a personificação do observador que sofre. O motivo do seu sofrimento centra-se na ambiguidade entre ilusão e realidade, bem como na impossibilidade de, por momentos, se distinguir entre a perceção da ilusão e a sua verosimilhança com o real, e ainda na opção de saber que é uma ilusão, conscientemente aceite como realidade. O criador é, conseqüentemente, o primeiro observador do seu trabalho e o modelo da forma como este deve ser observado. Cria para si mesmo.

Voltando à obra em análise, enquadrámos o nosso “rejeitar do eu” em consonância com o degradar da relação de Dorian Gray com o seu retrato (pintura) e a sua representação. Nunca é desvendado, com total clareza, se este deteriorar é derivado de confrontos factuais entre a personagem e o

³⁶ Ver estas ideias em: JOLY, Martine. A Imagem e a sua Interpretação. Edições 70. Lisboa. 2003, p. 125

³⁷ MERLEAU-PONTY, Op. cit., p. 19-23

³⁸ O mito de Narciso foi alvo, ao longo dos tempos, de várias versões que apesar de em momentos serem aparentemente similares, detém diferenças conceptuais basilares. No contexto mencionado, a nossa interpretação foca-se na visão de Narciso como alguém amaldiçoado por Afrodite a apaixonar-se pelo seu reflexo, não como alguém narcisista. Melhor contexto para este mito em: SCHMIDT, Joël. Op. cit., p. 193

retrato ou do confronto do mesmo com hipotéticas alucinações.³⁹ Perante os olhos de Gray a pintura de Basil sofre alterações, muda em oposição com a imutabilidade física do representado.

Na nossa interpretação, o retrato não representa tanto o envelhecimento físico de Dorian ou as doenças e problemas físicos a que este acaba por ficar imune, nem representa o deturpar psicológico do mesmo. O que acabamos por concluir é que o retrato deixa gradualmente de ser uma representação física, passando por justaposição a ser uma representação verosímil (se possível) da alma que este abdicou inconscientemente em troca da sua imutável juventude.⁴⁰ O confronto com a sua real representação torna-se incomportável entender, permitindo o culminar, o fim do livro.⁴¹

O que deriva desta deterioração do retrato é um dos pontos fulcrais do livro, em concordância com a nossa práxis artística. Quando Dorian se apercebe que perante os seus olhos o quadro se altera, esconde-o do olhar de terceiros. Todavia, a posição dele não é exatamente a mesma de Basil. O que pretendemos dizer é que Basil não se esconde, simplesmente não se quer mostrar, enquanto Dorian nitidamente se esconde.

A postura de Dorian em relação ao seu retrato também muda. No início do livro, ele é meramente o representado, transformando-se ao longo da narrativa num interveniente direto numa obra em metamorfose. Torna-se responsável pela alteração com que se depara diariamente, compartilhando a autoria da obra com Basil ou vandalizando-a, mediante a perspectiva. Para todos os efeitos é simultaneamente autor, representado e espetador único.

Em última análise, criámos empatia com Dorian. A sua personagem é obra de ficção, embora não deixemos de ponderar a hipótese do confronto diário com a representação fidedigna do nosso “Eu”, já para não mencionar a hipótese dessa representação ser o pior que há em cada um de nós. Quantos conseguiriam manter a sanidade mental? Ao fim ao cabo, o nosso “Eu” sempre foi em parte, se não na totalidade, imaterial! E aludimos, de forma metafórica, à escolha de Dorian esconder o seu retrato do resto do mundo, para com a prática de inverter o pano na nossa obra e não mostrarmos ao mundo aquilo que pintamos, superando-o na escolha daquilo que transparece para o verso da obra.

³⁹ A única confirmação da deformação da imagem, acontece num confronto de palavras entre Dorian e Basil Hallward, que o primeiro interrompe. Contudo, o final do livro contraria este momento, permanecendo a dúvida se a relação acontece apenas na cabeça de Dorian, ou sucede na realidade. WILDE, Oscar. Op. cit., p. 196-201

⁴⁰ “- *Que tristeza! Eu serei velho, horrível e disforme, mas este retrato permanecerá sempre jovem. Nunca terá mais idade do que este exacto dia de Junho... Mas se pudesse ser ao contrário! Se fosse eu que ficasse sempre jovem e o retrato que envelhecesse! Era capaz... era capaz de dar tudo por isso! Sim, não há nada no mundo que não desse! Até a alma!* (...)” WILDE, Oscar. Op. cit., p. 45

⁴¹ Para motivar a leitura da obra, opto por, excepcionalmente, não citar o excerto a que me refiro. (não revelar o final do livro) WILDE, Oscar. Op. cit., p. 275-276

1.2. Consciência II: *Memento*, de Christopher Nolan⁴²

A par da leitura, o cinema é um dos nossos principais meios de inspiração, motivo que nos leva a integrar a sétima arte na presente tese teórica de mestrado. É um meio de comunicação que nos provoca a materialização de ideias e o questionamento de pensamentos díspares de uma forma muito concreta. *Memento* é um dos filmes que nos leva à reflexão durante largos períodos de tempo. Não conseguimos precisar com exatidão quando o visionámos pela primeira vez. Ainda assim, é um marco que permanece na nossa memória. Entendemos que a interpretação de qualquer obra cinematográfica é muito subjetiva, a pertinência desta será focada no nosso fazer artístico.

Consideramos *Memento* de uma enorme pertinência, por nos ajudar a concluir ou expandir o género de pensamentos iniciados com a abordagem do livro de Oscar Wilde. Apesar de ser obra de ficção, o filme descreve uma patologia real, retratada na personagem de Leonard Shelby (interpretada pelo ator Guy Pearce). O filme é, por esta via, uma hipotética realidade.

A personagem principal, Leonard Shelby (ao qual nos referimos também pelo diminutivo Leny), apresenta uma disfunção cerebral que não lhe permite adquirir novas memórias. Lembra-se do passado, mas não consegue agarrar-se a nenhuma memória presente. A origem dos danos cerebrais é descrita no filme como resultado de uma queda sofrida quando Leny tentava defender a sua esposa de um violador (ausência de memória a curto prazo).

Memento procura criar no espetador uma indefinição constante sobre a personagem principal, adicionando-lhe a interjeição sobre a nossa auto-definição. O exemplo desta obra é muito concreto: descreve a tenacidade da personagem principal quando confrontado com adversidades e a improbabilidade das escolhas tomadas nessas situações.⁴³ Dentro deste universo, o autoconhecimento é sempre relativo. A situação física e psicológica em análise possibilita com maior frequência a ocorrência de situações do nosso interesse. São as situações em si que são relevantes para o nosso trabalho artístico, não a situação psicofisiológica. A constante mudança do “Eu” de Leonard Shelby, que a cada memória gera um “Eu” diferente.

O realizador, presumimos que com o intuito de envolver o espetador neste drama psicológico, apresenta-nos o filme como se tivesse sido concebido de trás para a frente. Ou seja, cronologicamente a história começa no fim e, gradualmente, vamos sabendo o que aconteceu no momento anterior, em sintonia com a memória de Leonard. Sempre que a personagem perde o

⁴² *Memento* é um filme baseado na curta-metragem *Memento Mori*. O argumento é de Christopher Nolan e Jonathan Nolan. A realização é de Christopher Nolan. *Memento*. Dir. Christopher Nolan, Lionsgate, 2000, 1 Blu-ray (113 min).

⁴³ Um exemplo das escolhas a que nos referimos: fora de qualquer contexto, somos confrontados com um carro que segue na nossa direção. Podemos paralisar ou ter uma reação descontrolada que ainda nos coloca mais no trajeto do perigo ou desviarmo-nos, entre outras hipóteses. Por muito que nos conheçamos, não podemos afirmar com certeza a reação que iremos tomar.

momento presente (memória a curto prazo), o realizador apresenta ao espetador o início da memória anterior e assim sucessivamente, até ser dada ao espetador a noção que ao início da película corresponde o último momento cronológico. Há momentos a preto e branco entrelaçados na ação, em que Leny fala ao telefone, explicando trechos do enredo.

O processo criativo como algo fragmentado que possibilita a criação de uma obra, é uma ideia muito fascinante. Associando este conceito com o nosso processo criativo, justificamos desta maneira algumas das reservas que fomos tendo quando confrontados com a exposição de telas para avaliações e que estavam para nós inacabadas.⁴⁴ Neste contexto, apresentar uma obra nossa que não se encontra engradada pode deixar mostrar a frente da mesma para demonstrar o processo de criação. No entanto sendo que a nossa intenção é esconder o lado onde é feita a introdução do pigmento, sentíamos que nos encontrávamos em contradição. Relatamos este processo do trabalho por ser capital na sua conceção. Assim, o modo como as obras se apresentam e a descrição do processo criativo possibilitam entender as intenções artísticas.⁴⁵

Regressando ao filme, a história desenvolve-se em torno da procura do suposto assassino da esposa de Leonard Shelby. Para contornar o obstáculo que é a sua condição física⁴⁶ e prosseguir com a sua investigação, Leny desenvolve um sistema de memória hipotética à base de tatuagens, bilhetes e polaroides, entre outros pequenos objetos, de modo a perceber o seu objetivo e como persegui-lo. Sempre que perde memórias a curto prazo e recomeça novamente o processo de lembrança, depara-se com pistas que deixa para si próprio. Este processo encontra-se cheio de lacunas, possibilitando muitas interpretações das mesmas pela personagem. Encaramos o processo de criação de um modo semelhante, com grande margem para o “erro”, que assumimos como algo positivo (não existe “erro”). Dentro de um processo de fazer abrangente, variamos, tentamos coisas diferentes, arriscamos novos percursos dentro do mesmo discurso, pois a conformação com algo belo que é feito e a sua repetição é, conseqüentemente, a morte da razão de produzir.

Na sua investigação, Leny afirma que se baseia em factos e não na memória.⁴⁷ Contudo, contradiz-se, de forma consciente e inconsciente, no decorrer do filme, sendo a contradição um ponto forte

⁴⁴ Há a necessidade de frisar que é muito difícil dar como terminada uma obra e, deste modo, entendemos o processo final de engradar a tela como uma postura de conformação com o estado em que a obra se encontra.

⁴⁵ Durante o processo, a curiosidade também é algo imposto, neste caso não é observado o verso até serem esgotadas ou conformadas as introduções pictóricas.

⁴⁶ Recordamos que a personagem tem ausência de novas memórias e ausência de memória a curto prazo.

⁴⁷ Nas palavras de Leny: “É em factos que se devia basear a investigação e não em memórias” a “memória” muda as circunstâncias” (...) ex: “pode mudar a cor de um objeto. As memórias são uma interpretação, não são um registo, e tornam-se irrelevantes quando confrontadas com “factos”; *“Leonard Shelby: No, no, really! Memory's not perfect. It's not even that good. Ask the police. Eyewitness testimony is unreliable. The cops don't catch a killer by sitting around remembering stuff. They collect facts, they make notes and they draw conclusions. Facts, not memory. That's how you*

do drama e, conseqüentemente, da nossa atenção. A base da investigação de Leny está assente em emoções e certezas próprias, gerando a deturpação de verdades em detrimento da sua postura, que é a força geradora do seu comportamento.

Numa investigação objetiva pressupõem-se posturas sem conceitos à priori, neutralidade e distância de noções de senso comum. Acima de tudo, distanciamento de preconceitos. Ora quando nós somos confrontados com a criação artística, esta é repleta de dúvidas e incertezas, algumas conscientes, outras inconscientes. Vejamos o caso da cor: se por um lado a escolha da cor pode ser vista como algo consciente e pragmático, por outro há a incerteza no que se espera que ela resulte (não só no que se vê imediatamente, mas ainda mais no que se espera resultar no verso da pintura, a parte que mais nos interessa no nosso trabalho).

Usando Leny como modelo que não é objetivo: as verdades e factos que afirma seguir são simplesmente certezas suas, tal como acontece no nosso discurso plástico, onde o resultado são as nossas verdades. Por muitas dúvidas que possamos ou não ter. A verdade enquanto conceito absoluto também pode reunir muita subjetividade. O facto é um caso objetivo passível de leituras subjetivas. Certeza é algo pessoal definido pela consciência individual.⁴⁸

As certezas de Leny são conseqüentemente as suas verdades absolutas, não as questiona e baseia-se credulamente nelas. Opta por, várias vezes, esconder de si os factos de modo a criar um enigma indecifrável⁴⁹.

O processo que se gera da parte de trás da superfície que pintamos é o que nos interessa. Em certa medida é casual, mas é uma casualidade circunscrita por intenções. Recordamos que as nossas motivações são os acasos circunscritos, que encontram semelhança com o papel de Leonard; neste caso as suas crenças / as nossas crenças são obstáculos epistemológicos que influenciam a interpretação dos factos, pondo em causa a objetividade. É esse mesmo o desejo de Leny: abdicar da realidade para encontrar a corroboração das suas verdades / invenções.⁵⁰

investigate. I know. It's what I used to do. Look, memory can change the shape of a room. It can change the color of a car and memories can be distorted. They're just an interpretation. They're not a record. They're irrelevant if you have the facts." Memento. Op. cit..

⁴⁸ Quando no filme se diz "há coisas que temos certeza" refere-se a familiaridade que temos com o que nos rodeia, (verdades, factos inseridos no nosso espectro social) "verdades estabelecidas" são inquestionáveis, são aceites como verdades adquiridas. Ex: bater numa porta produz som, ou lançar um objeto ao ar eventualmente leva o a cair.

⁴⁹ Teddy diz a Leonard "Tu não queres a verdade. Tu crias a tua verdade". Memento. Op. cit..

⁵⁰ Temos consciência que a função desta parte escrita do mestrado é, em certa medida, a corroboração do nosso trabalho plástico e, como tal, há sempre o risco por nossa parte de "abdicar da realidade para encontrar a corroboração das nossas verdades / invenções."

O desenrolar da história está centrado na obsessão de vingança, num ciclo vicioso de procura e morte de uma personagem imaginária “Jonh G”.⁵¹ Ao espetador é apresentado, a certo momento, que Leny já vingou a morte da mulher, que ela está viva e que a personagem principal opta por não contar isto a si próprio. A procura é o seu móbil de vida, a sua razão de ser.

*“Não sou um assassino. Sou só alguém que quer justiça. Mas posso deixar-me esquecer do que me disseste? Não poderei deixar-me esquecer do que tu me fizeste fazer? Tu pensas que eu só quero outro puzzle para resolver? Outro John G. para procurar? Então tu podes ser o meu John G. ... Vou eu mentir a mim próprio para ser feliz? No teu caso Teddy... sim vou.”*⁵²

No nosso caso, ao ocultarmos parte do nosso trabalho também procuramos encontrar justificação para o mesmo, embora não abduquemos do que fizemos no todo. Aliás, o que fizemos e escolhemos ocultar, é em parte a justificação do que optamos apresentar. Um ponto comum entre o criador e o observador. Ao viver em sociedade, precisamos dos “outros” para nos definir e decifrar o nosso papel, seja para connosco na sociedade, seja em relação aos demais.

*“Eu tenho de acreditar num mundo fora da minha mente. Eu tenho de acreditar que as minhas ações ainda têm sentido, mesmo que não me lembre. Eu tenho de acreditar que quando fecho os olhos o mundo ainda está lá quando os voltar a abrir. Mas será que eu acredito que o mundo está lá? Estará mesmo lá fora? Sim... Todos nós precisamos de espelhos para nos lembrarmos quem somos. Eu não sou diferente.”*⁵³

Leny é disciplinado e tenta aprender através da repetição e do condicionamento, e a partir dos seus objetos / memórias⁵⁴ torna a sua vida possível. Por comparação, o nosso exercício artístico vive em grande parte do nosso condicionamento físico em relação à forma como interagimos com a aplicação dos materiais e da ação como os manipulamos: a insistência ao ponto extremo; não desistir de algo que não corresponde às expectativas até transforma-lo do nosso agrado. Aqui encontramos muita ressonância com o exemplo da disciplina e repetição da personagem Leonard.

⁵¹ Nome do assassino da esposa de Leny personagem do filme em causa.

⁵² Tradução do autor: *“Leonard: I'm not a killer. I'm just someone who wanted to make things right. Can't I just let myself forget what you've told me? Can't I just let myself forget what you've made me do. You think I just want another puzzle to solve? Another John G. to look for? You're John G. So you can be my John G... Will I lie to myself to be happy? In your case Teddy... yes I will.”* Memento. Op. cit..

⁵³ Tradução do autor *“Leonard: I have to believe in a world outside my own mind. I have to believe that my actions still have meaning, even if I can't remember them. I have to believe that when my eyes are closed, the world's still there. Do I believe the world's still there? Is it still out there? Yeah. We all need mirrors to remind ourselves who we are. I'm no different.”* Memento. Op. cit..

⁵⁴ Recordamos que os lembretes passam a ser as suas memórias, mas nunca conseguem substituí-las totalmente. Independentemente do seu condicionamento e repetição, a personagem é incapaz de adquirir novas memórias.

Por princípio, para qualquer artista a procura é sempre uma necessidade. A busca pode ter graus de interesse ao longo dos tempos, sendo que a falta de interesse na procura gera apatia, estagnação e a própria morte da criação artística. Quando isto acontece, as obras deixam de ser peças originais para se transformarem em realidades mecânicas, desprovidas de qualidades únicas. Deste modo, justificamos a nossa procura, o nosso confronto com um passado e talvez momentos futuros, de postura apática. No contexto presente entendemos a procura como algo relativo à produção artística, mas também em todo o tipo de interesses que a rodeiam.

Com vista a finalizar as observações sobre *Memento* e o paralelismo ao nosso trabalho artístico, imaginemo-nos por exemplo dentro da realidade do filme, onde eventualmente Leny é capturado pelos seus crimes. Questionamos a legitimidade moral de condenar alguém por algo que efetivamente não se recorda de ter feito. O seu corpo efetuou o crime, mas a pessoa (psicologicamente falando) que o executou, não é a que vai ser julgada. Ou seja, somos nós os responsáveis pelo que expomos? O cariz pessoal está sempre presente no traço e na linha traçada. Ainda assim, neste caso, o foco não é a ação de pintar. Apesar do gesto aparecer como imagem residual e na realidade não haver a sua negação, há um deslocar da atenção para os processos e matérias (não de uma forma mecânica, mas orgânica), procurando que estes se tornem no diálogo, na “expressão” da matéria, não no gesto. Explora-se o processo e o seu potencial pictórico.

Fazendo uso da mitologia, pensemos no vampiro. Quando mata, fá-lo numa busca interminável por identidade, o sangue é uma alegoria à essência da vida. O “autor” (nós) encontra-se assim não só com um papel de apropriação de identidade através do diálogo da matéria, mas também na procura de se dar a conhecer. Não só a si diretamente, mas também ao seu “eu” imaterial e inconstante.⁵⁵

Assumimos como indissociável a nossa personalidade e a identidade artística do nosso trabalho, por muito que tentemos, e é de salientar essa tentativa como o fogo e o conseqüente fumo.⁵⁶ Sendo que, como foi referido anteriormente, suprimimos as nossas intervenções, nunca se substitui o corpo pelo objeto, quer por uma máquina ou terceiros.

⁵⁵ Fazemos aqui referência à materialização física da personalidade do Dr. Jekyll na obra de literatura *The Strange Case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, de Stevenson Robert Louis

⁵⁶ O fumo é usado como referência ao cerne da questão, o que realmente importa, tal como no livro *Lord of the Flies*, de William Golding

1.3. Consciência III: Mark Rothko

A expressão⁵⁷ e a procura por um modo de comunicação que nos possibilitem expressarmo-nos é um dos exercícios onde encontramos maior dificuldade enquanto seres integrantes de uma sociedade. Entendemos que em qualquer tipo de discurso é suposto encontrar disparidades entre o que é dito e o que é interpretado. Percebemos, no entanto, que as mesmas diferenças por momentos tomam proporções colossais (ipseidades). Ou seja, para nós a comunicação através do uso da palavra (escrita ou verbalizada) sempre representou uma barreira, e para acentuar este sentimento, contribuiu a nossa relação de amor-ódio com a palavra. Ódio, pois nunca tivemos à vontade com o seu uso. Amor, porque como referimos anteriormente somos adeptos de leitura; e porque nas mãos de terceiros as palavras adquirem, em certos momentos, qualidades para nós inatingíveis. O facto de entendermos que, na maioria das situações, não nos conseguimos expressar corretamente através da palavra escrita ou verbalizada, gerou em nós um fascínio pela “comunicação” através da expressão plástica. Naturalmente, o Expressionismo enquanto movimento artístico teve uma ação preponderante como guia do nosso percurso artístico. Assumimos:

“conceito usado com certa frequência e de maneira demasiado genérica como referência a acentuação por parte do artista das características expressivas de uma obra de arte. Segundo este critério, qualquer obra em que se observam distorções e deformações expressivas, ou onde as figuras adaptam atitudes patéticas e emotivas, seria suscetível de ser classificada de expressionista, independentemente da sua época e contexto cultural; inclusivamente seria legítimo entender o expressionismo artístico como uma categoria presente em toda a história da arte. Esta definição resulta no entanto numa abordagem pouco rigorosa (...)”⁵⁸

Assumimos a concordância do nosso ponto de vista com a situação anterior; todavia, dentro do contexto lembramos:

⁵⁷ Como anteriormente mencionado: “expressão; ato ou efeito de exprimir; manifestação de pensamentos por gestos ou palavras (...)” Dicionário da Língua Portuguesa. Op. cit., p. 696

⁵⁸ Tradução do autor: “Expressionismo Con cierta frecuencia este concepto se utiliza de manera demasiado genérica haciendo referencia a la acentuación por parte del artista de los rasgos expresivos de una obra de arte. Según este criterio, cualquier obra en la que se observen distorsiones o deformaciones expresivos, o donde las figuras adopten actitudes patéticas y emotivas sería susceptible de ser calificada de expresionista, independientemente de su época y contexto cultural; incluso sería legítimo entender el expresionismo como una categoría artística presente en toda la historia del arte. Este uso resulta poco riguroso (...)” GARCÍA-BERMEJO, José e CEDILLO, Adolfo. Conceptos Fundamentales de Arte. Alianza Editorial. Espanha. 2000, p. 67-69

*“O Expressionismo, na verdade, é um fenómeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês dos fauves (“feras”) e o movimento alemão Die Brücke (“a ponte”). Os dois movimentos se formaram quase simultaneamente em 1905 (...).”*⁵⁹

*“Literalmente, expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. É a posição oposta à de Cézanne, assumida por Van Gogh. (...).”*⁶⁰

A maturação da nossa empatia para com a vertente expressionista-abstrata⁶¹ surge entre 2008 e 2009. Apesar de não ser possível definir com exatidão o que suscitou uma fixação neste movimento, sabemos que a volatilidade interpretativa por ele possibilitada é um dos nossos focos de atenção. No âmbito desta vertente do Expressionismo, tornaram-se incontornáveis para o nosso interesse as obras de Mark Rothko⁶² e Jackson Pollock, mas foi sobretudo o primeiro que mais nos cativou, dada a expressividade dos campos de cor indefinidos das suas obras.

Para nos balizar dentro da nossa prática artística, opta-se pela análise dos painéis projetados para o restaurante da *Seagram*.⁶³ Em 1958, a empresa canadiana produtora de bebidas alcoólicas *Seagram* procurava um pintor para decorar a sua sede em Nova Iorque. A escolha foi Mark Rothko, numa altura em que o pintor se encontrava no auge da fama. Representava os Estados Unidos da América na *Bienal de Veneza* e tinha vários quadros em digressão pela Europa. É então contactado para realizar uma obra para o restaurante de luxo *Four Seasons*, que ocupava o rés-do-chão do edifício.⁶⁴ Depois de vários acontecimentos, o pintor considerou que os seus quadros teriam outro destino.⁶⁵

⁵⁹ Continuação: “(...) e desembocam respetivamente no Cubismo na França (1908) e na corrente Der blaue Reiter (“o cavalo azul”) na Alemanha (1911)”. ARGAN, Giulio. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. Companhia das Letras. São Paulo. 2006, p. 227

⁶⁰ Continuação: “(...) Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva, o expressionismo uma atitude volitiva, por vezes até agressiva (...)”. ARGAN, Giulio. *Idem, ibidem*

⁶¹ “O expressionismo abstracto era um fenómeno americano, com os artistas envolvidos trabalhando dentro ou nos arredores de Nova Iorque. O seu auge deu-se na década de 1950, (...) os expressionistas abstractos afastaram-se do mundo material. Reagiram às realidades políticas e sociais da América das décadas de 1930 e 1940 e à Segunda Guerra Mundial com pinturas abstractas sobre a própria existência.” STURGIS, Alexander. *Compreender a Pintura: A Arte Analisada e Explicada por Temas*. Editorial Estampa. Lisboa. 2003, p. 246

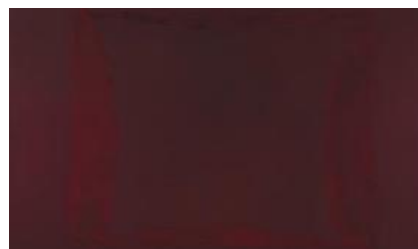
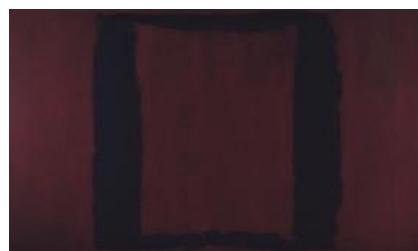
⁶² O seu nome é Marcus Rothkovitz. Em meados de 1940 adota o nome de Mark Rothko.

⁶³ Em questões relativas à intuição e ao diálogo da “ação”, Jackson Pollock é no nosso entender mais pertinente. Contudo, encontramos mais ressonância estética com Mark Rothko.

⁶⁴ BAAL-TESHUVA, Jacob. Rothko. Edições Taschen. Lisboa. 2003, p. 61

⁶⁵ Continuação: o artista reserva no ateliê os quadros, desvalorizando a quantia monetária acordada, este defendia a ideia de que a Arte pode mudar o mundo. Sentia que ao submeter os seus trabalhos a um espaço com aquelas características, estes corriam o risco de se tornar “invisíveis”, considerados até meros ornamentos decorativos, contrariando o propósito

No dia 25 de Fevereiro de 1970 chegaram à *Tate Modern Gallery*, em Londres, os nove quadros do artista Mark Rothko (fig. 1 - 9), que foram colocados na galeria conforme as suas anteriores indicações. A data coincide com a morte do artista.



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

FIGURA 1 — *Black on Maroon* 1958. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 366 cm); FIGURA 2 — *Red on Maroon* 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 239 cm); FIGURA 3 — *Black on Maroon* 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 457 cm); FIGURA 4 — *Black on Maroon* 1958. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 241.5 cm); FIGURA 5 — *Black on Maroon* 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 228.5 cm); FIGURA 6 — *Red on Maroon* 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 457 cm); FIGURA 7 — *Red on Maroon* 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (183 cm x 457 cm); FIGURA 8 — *Black on Maroon* 1958. Mark Rothko, Óleo sobre tela (228.5 cm x 207 cm); FIGURA 9 — *Red on Maroon* 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (183 cm x 457 cm)

Estas obras foram concebidas no período pós guerra, durante o qual Mark Rothko nunca recorreu a figuração. Segundo especialistas, como por exemplo Gooding⁶⁶, esta negação terá favorecido a

fundamental do artista, orientado para a inquietude, introspeção e até provocação esotérica, intimista e de autointrospecção reflexiva. BAAL-TESHUVA, Jacob. Op. cit., p. 62-63

⁶⁶ GOODING, Mel. *Arte Abstracta*. Editorial Presença. Lisboa. 2002, p. 66

desmontagem deste tipo de pintura na sua obra⁶⁷, com o objetivo de favorecer a introspeção por parte do observador assim como a apropriação daquilo que observa por parte do mesmo.⁶⁸

No contexto deste capítulo, o primeiro ponto que achamos pertinente realçar é um certo receio de que as nossas obras se tornem “invisíveis”, meros ornamentos decorativos.⁶⁹ Estes receios prendem-se maioritariamente com a possibilidade de um certo deslumbramento de imagens bonitas que encham uma parede, a quando do confronto visual das pinturas em análise. Assim, sentimos a necessidade de frisar alguns pontos: primeiro, a interpretação de belo *versus* feio é para nós irrelevante, é uma consequência do “distanciamento” entre a prática artística e a imagem produzida.⁷⁰ Acima de tudo, não é um condicionante no exercício de pintar. Segundo, achamos que este elemento é resultado direto da iluminação das obras e, como tal, também deve ser ponderado no fim da leitura do capítulo 1.3, intitulado *Luz e limites plásticos dos materiais*.

Voltando a Rothko, segundo vários autores (e citamos de memória) podemos perscrutar nas suas telas a inquietude da luz, o seu contraste, a escuridão... Nestes trabalhos também se denota uma preocupação com a ilusão da luz, o seu contraste ou até mesmo a sua ausência, que é a escuridão. A figura 1 é um bom exemplo do que se pretende descrever.

Aqui encontramos empatia, porque a inquietude da luz é, neste momento, um dos nossos pontos de maior fascínio. Se olharmos, por exemplo, para as obras que produzimos no decorrer deste mestrado, a paleta cromática é maioritariamente muito clara e, devido às características plásticas dos materiais utilizados, as cores têm tendência a tornar-se ainda mais claras se não for tida em consideração a luz na sua exposição.⁷¹ No entanto, chamamos a atenção que isto pode ser uma ilusão, em primeiro lugar porque a paleta cromática que é exposta é muito díspar da que foi pintada. Em segundo lugar, a preocupação com a iluminação é um dos maiores problemas logísticos que conscientemente criámos com as características dos materiais escolhidos.⁷²

De volta aos painéis da *Seagram*, referimos que estas pinturas são um pouco díspares em relação ao estilo mais clássico das pinturas de Rothko, definido por um método particular: é abstrato e a pintura é caracterizada por se apresentar em telas com dimensões retangulares variáveis que rondam entre metro e meio a dois metros. Com manchas delimitadas por rebordos esfumados que

⁶⁷ Recordamos que no início do seu percurso artístico ele recorria a figuração.

⁶⁸ “Os meus quadros são sobre tragédia, êxtase e destino” (...) “Se as pessoas não começam a chorar quando vêem as minhas obras, então não conseguiram compreendê-las.” Rothko estava particularmente interessado em controlar a interpretação como a exposição das suas obras. STURGIS, Alexander. Op. cit., p. 238

⁶⁹ Relembramos: “Sentia que ao submeter os seus trabalhos a um espaço com aquelas características, estes corriam o risco de se tornar “invisíveis”, considerados até meros ornamentos decorativos”

⁷⁰ Relembramos que durante a prática, o verso (imagem final) não é o visionado.

⁷¹ Referência ao capítulo 3.4 *Luz e limites plásticos dos materiais*.

⁷² Nova referência ao capítulo 3.4 *Luz e limites plásticos dos materiais*.

as não delimita totalmente. Joga com as cores, respetivos tons e transparências que possibilitam um pulsar “inerente”⁷³ à cor.

Apesar da descrição anterior se encontrar presente nos painéis, a primeira diferença que salta à vista é a dimensão das obras.⁷⁴ As referenciadas foram executadas em grandes formatos; seguidamente a paleta cromática foi sendo mais limitada e reporta-se a pouco mais que a variações de castanhos vermelhos e pretos.⁷⁵ Por último, surgem formas indefinidas, mas com maior contraste do que em trabalhos anteriores — as figuras 10 e 11 exemplificam o que se descreveu.



Da esquerda para a direita:

FIGURA 10 — *Black on Maroon* 1958. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 366 cm); FIGURA 11 — *White Cloud Over Purple*. Mark Rothko, Óleo sobre tela (143 cm x 138 cm)

Para o âmbito desta dissertação e tendo em conta os exemplos dados, verificamos que a obra de Rothko nunca estagnou. Ao longo do tempo, o artista alterou o seu trabalho plástico não permitindo que este se tornasse uma fórmula ou se homogeneizasse em pequenas variações do mesmo. Os painéis da *Seagram*, assim como os painéis presentes na *Rothko Chapel*, são exemplos disso mesmo.

⁷³ “(...) Rothko tentou tornar o espaço visível através da cor sem referencia à realidade exterior. Tal como Newman, acreditava que a «experiência trágica» era a única fonte da arte. Porém, em contraste com Newman, Rothko não pôs a ênfase no plano liso, a fim de transmitir a capacidade que a cor tem de evocar espaço.” WALTHER, F. e RUHRBERG, Karl. Op. cit., p. 290

⁷⁴ As obras que aludimos têm dimensões que oscilam entre os 183 cm e os 457 cm. As referidas, para termo de comparação, variavam entre metro e meio e dois metros.

⁷⁵ Esta redução dos valores cromáticos atingiu o seu auge aquando da realização dos painéis para a Rothko Chapel.



FIGURA 12 — Fotografia de Hickey-Robertson, imagem panorâmica do interior da Rothko Chapel.

É neste contexto de não estagnação que o nosso fascínio pela expressão plástica de Rothko é mais premente. Outro dos pontos é a associação do seu trabalho à ideia do espiritual. Assim nas palavras de Barnett Newman:

“É um tipo de arte religiosa, que através de símbolos vai captar/capturar as verdades básicas da vida, que é o seu sentimento de tragédia.”⁷⁶

Rothko partilha este sentimento, mas simultaneamente impõe-lhe uma *nuance*, possivelmente pela sua obsessão pelos valores morais da sua arte, ou seja:

“(...) A sua arte poderia ir para além do prazer e transportar todo o peso/intenção de significados religiosos. – de facto o peso patriarcal do antigo Testamento.”⁷⁷

Sócrates, Buda, Confúcio, Jesus, todos tinham uma mensagem que, no nosso entender, era essencialmente humana. Em alguns casos foi definida como religião, uma entidade exterior. Para

⁷⁶ Tradução do autor: *“It is a religious art which through symbols will catch the basic truth of, life, which is its sense of tragedy.”* STILES, Kristine. *Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California press. California. 2012, p. 27

⁷⁷ Tradução do autor: *“(...) his art could go beyond pleasure and carry the full burden of religious meanings – the patriarchal weight, in fact, of the Old Testament.”* HUGHES, Robert. *The Shock of the New*. Thames and Hudson. Londres. 1991, p.320- 323

nós, todavia, nos quatro exemplos a mensagem sempre foi de algo interior dentro de cada um e para todos enquanto comunidade. São “verdades básicas” que no caso de Rothko culminam em:

“A Arte, numa convulsão de pessimismo interno, Tem como função substituir o mundo.”⁷⁸

Derivado a uma reflexão sobre o universo da espiritualidade, relativa ao nosso trabalho como espetador e artista plástico, surge a necessidade de explicar três coisas:

1) Que significado tem para nós a palavra espírito neste contexto?

Poderemos afirmar que pode ter várias conotações, parte delas com carácter religioso, facto que para esta análise não nos interessa. Na nossa definição: espírito / espiritualidade é a definição de um conjunto de faculdades de pensar que distinguem o ser humano de um ser não pensante.⁷⁹ Assim, um objeto não pensante é qualquer coisa desprovido de espírito. Pelo contrário, o Homem com a sua capacidade de contemplação pode, entre outros exercícios, elaborar pensamento, refletir e, conseqüentemente, participar num ato de Fé.⁸⁰

2) Este torna-se o segundo conceito que necessita de clarificação no âmbito do nosso estudo. De igual modo, a palavra Fé encontra-se desprovida de qualquer ideia religiosa. No contexto deste estudo significa que algo se torne irrefutável para nós num determinado momento. Quando isto acontece em qualquer circunstância da nossa observação, pode ser possível a refutação⁸¹ de uma ideia, mas só à posteriori e depois de confrontada.

3) Um ato de fé, à luz desta análise, significa a formulação de crenças pessoais do momento e estas verdades têm no seu enquadramento o poder da liberdade que nós temos de criar e recriar uma obra de arte quando a contemplamos.⁸²

Em cada momento de contemplação há a possibilidade da diferença em relação ao momento seguinte. Isto acontece, principalmente, por sermos seres emotivos e porque o nosso estado de

⁷⁸ Tradução de autor: “Art, in a convulsion of pessimistic inwardness, is meant to replace the world.” HUGHES, Robert. Idem.

⁷⁹ Definição da palavra no dicionário de língua portuguesa: “espírito n.m. 1) parte imaterial e inteligente do ser humano; (...) 5) esfera do pensamento; faculdade de pensar; entendimento; razão; juízo; inteligência; 6) consciência (...)” Dicionário da Língua Portuguesa. Op. cit., p. 660

⁸⁰ Definição da palavra no dicionário de língua portuguesa: “fé n.f. 1) crença absoluta na existência ou veracidade de certo facto; convicção íntima; 2) compromisso de fidelidade à palavra dada; lealdade; 3) confiança absoluta (em algo ou em alguém); crédito (...)” Dicionário da Língua Portuguesa. Idem. p. 716

⁸¹ Esta contradição é consciente.

⁸² Neste contexto refere-se: “(...) é justamente a polaridade das duas personalidades concretas, do formador e do intérprete, que permite Pareyson fundamentar a permanência da obra na infinidade das interpretações. Ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. (...) «obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem» (...)” ECO, Umberto. A definição da Arte. Edições 70. Lisboa. 1995. p. 31

espírito tem um papel determinante na observação. Enquanto observadores “abrimos a obra” em todas as suas possibilidades e se, por momentos, estabelecermos empatia, pode tornar-se um “espelho”⁸³.

Em Rothko, vislumbramos uma tentativa de perscrutar o “ego”⁸⁴, de se conhecer, definir e enquadrar. E, conseqüentemente, encontramos também (de uma forma mais contida e dissimulada) a liberdade do seu “subconsciente”, que apesar de estar em concordância com a intenção de Pollock, encontra aqui diferenças e uma personalidade própria. Se por exemplo fizemos uma comparação com Pollock, encontramos nos seus *dropings* uma expressividade plástica determinada pelo gesto e corpo do artista. Em Rothko encontramos na sua forma de pintar um gesto contido e meticuloso (apenas em raros momentos encontramos pincelada mais imoderada). Ou seja, se nos for permitido fazer uma comparação metafórica com a dança, podemos ver em Pollock a autonomia própria da dança contemporânea e, no caso de Rothko, encontramos o dançarino que preso ao registo do ballet clássico, consegue “ser” ele, singular, impondo a sua presença em algo aparentemente desprovido de individualismo.⁸⁵



Da esquerda para a direita:

FIGURA 13 — Classe de representação de dança contemporânea, do Ginásio Clube Português. Coreografia 2012/2013, como referência hipotética da forma como interpretamos a pintura de Pollock; FIGURA 14 — *O Lago dos Cisnes*; Companhia Brasileira de Ballet; como referência hipotética da forma como interpretamos a pintura em Rothko

⁸³ Metaforicamente falando.

⁸⁴ A personalidade psíquica.

⁸⁵ Neste contexto achamos pertinente a citação de Rothko: “Penso os meus quadros como se fossem peças de teatro; as formas que estão nos quadros são os actores. Foram criadas devido à necessidade de um grupo de actores que, sem embaraço se movimenta dramaticamente e que gesticula sem vergonha. Nem a acção nem os actores podem ser previstos ou descritos antecipadamente.” RUHRBERG, Karl. Op. cit., p. 293

As nossas motivações enquanto produtores de objetos são em muito similares a tudo o que anteriormente viemos a descrever, contudo, tentamos impor-lhe *nuances* próprias. A principal parece-nos evidente na negação / afirmação da “expressão” do gesto. Entendemos a experiência como algo do momento e, como tal, não é necessariamente “trágica”, mas sim algo diretamente relacionado com o observador.

Por fim, escondemo-nos no que expomos e assumimos o que observamos como ilusão. Como uma escolha consciente, em detrimento à realidade, mas também como algo que sabemos ser ilusão e não conseguimos entender com total clareza. Uma boa ilusão é sempre ocultada mesmo que esteja frente aos nossos olhos.

A escolha do artista em desenvolver as suas obras em telas de grandes dimensões é ainda foco de atenção. Para o próprio tinha como finalidade impelir o observador para a meditação, estando-lhe intrínseca uma contemplação persistente e renovada ou se possível ininterrupta. Procurava um compromisso meditativo. Era necessário ao observador a contemplação da sua essência. No entanto, as suas telas revelam uma independência do próprio observador, para que na sua liberdade encontre respostas e procure significados. É-lhe pedida introspeção, apropriação e ressonância. Nas suas palavras:

*“Eu pinto telas muito grandes. Eu apercebo-me que historicamente esta função é de pintar algo muito grande e pomposo. A razão pela qual eu as pinto no entanto – Eu penso que também se aplica a outros pintores que conheço – é precisamente porque quero ser muito íntimo e humano. Pintar algo pequeno é colocar-te exteriormente a experiência, olhar para com a experiência como através de um projetor que reduz a imagem. No entanto se tu pintas imagens grandes tu estás nelas. Não é algo que tu comandas.”*⁸⁶

Também nós fomos encontrando ressonância nestas intenções. No decorrer do trabalho de ateliê fomos gradualmente tendo uma necessidade de expandir o formato das telas com que interagíamos. As motivações encontram-se muito próximas das intenções de Rothko anteriormente descritas. Todavia, entendemos também grandes similitudes com Pollock enquanto pintor, a deambular em redor do seu objeto artístico. Sendo que no nosso caso nos imaginamos a deambular sobre um “espelho gigante”⁸⁷ que nos reflete.

⁸⁶ Tradução do autor: “I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however – I think it applies to other painters I know – is precisely because I want to be very intimate and humane. To paint small is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view with a reducing glass. However you paint the large pictures you are in it. It isn’t something you command.” STILES, Kristine. Op. cit., p. 28

⁸⁷ Metaforicamente falando.

Para Rothko, a “localização” dos seus trabalhos de pintura era meticulosa, chegando a retirar alguns do local da exposição. Rothko considerava de grande importância todo o enquadramento, a composição, a luz envolvente, a distância do chão e do teto, o silêncio e a ausência de artefactos (passivos de distração), como fazendo parte integrante dos seus quadros, alterando positiva ou negativamente o produto final e o seu efeito no observador.⁸⁸

1.4. Intuição: a “ação” como diálogo do processo químico

O que é, então, para nós trabalhar intuitivamente? Numa das definições do dicionário de filosofia lemos que intuição é “a crença imediata e não reflexiva «que encontramos em nós mesmos mal começamos a refletir»”.⁸⁹ Ou seja, pensar sem realmente pensar?

Este é, no presente, um grande ponto de interesse no contexto do nosso trabalho, por reconhecermos a intuição como algo que, de uma forma mais ou menos vinculada, sempre encontrou lugar na nossa produção artística. Contudo, no decorrer dos últimos três anos, a forma de fazer “intuitivamente” foi para nós a solução encontrada para fugir a um sentimento de impotência e paralisção face à práxis. Para uma melhor explanação, referimos que apesar de entendermos o conhecimento sempre como uma mais-valia e como algo de que não abdicamos voluntariamente, sentimos que este⁹⁰ teve em momentos na nossa vida a capacidade de nos oprimir quanto à produção artística.⁹¹ Por este motivo, entendemos desmistificar todas as motivações e opções tomadas na práxis, favorecendo o pragmatismo e a descrição fatural do que se faz / fez.

Assim insistimos no trabalho de ateliê, onde: introduzimos borrões de tinta num pano, que é posteriormente levantado, virado ao contrário e conseqüentemente passa de uma posição

⁸⁸ BAAL-TESHUVA, Jacob. Op. cit., p. 50

⁸⁹ Continuação “(Bertrand Russel). *Intuição neste sentido da palavra, são simplesmente crenças não inferenciais. Mas o termo é algumas vezes reservado para crenças não inferenciais que, embora não sejam imunes à revisão ou à rejeição, lhes resistem fortemente. Expressões como «conhecimento intuitivo» são ambíguas, podendo ser tomadas como 1) conhecimento que não é imediato, mas têm a sua base na intuição de objetos ou 2) conhecimento imediato de que algo ocorre.*” MAUTNER, Thomas. Dicionário de filosofia. Edições 70. Lisboa. 2010, p.406-407

Definição alternativa: “Intuição percepção de algo que não se pode verificar ou que ainda não aconteceu; pressentimento (...) Filosofia percepção direta, clara e imediata de uma verdade, sem o auxílio do raciocínio.” Dicionário da Língua Portuguesa. Op. cit., p. 922

⁹⁰ O conhecimento que mencionamos, refere-se não só dentro do contexto artístico, mas também do contexto social e do momento pelo qual passamos / passámos e nos encontramos / encontrámos.

⁹¹ Durante os dois últimos anos de licenciatura em Pintura na Faculdade de Belas Artes em Lisboa, a nossa produção artística foi quase inexistente, sendo vista quase, se não mesmo, como uma obrigação. Neste capítulo referimo-nos à solução por nós encontrada para este problema.

horizontal para vertical. Em simultâneo, a parte de trás passa para a frente, à qual só depois chamamos de pintura. A intuição como conceito, é enquadrada desde o momento da preparação do pano até ao fim da introdução ou remoção de pigmentos neste suporte. Todas as outras ações posteriores (denominar algo pintura ou arte) não se enquadram na formulação deste capítulo.

Esta crença associada à capacidade de decidir de uma forma emancipada do raciocínio, possibilita a libertação da nossa “ação” na prática artística e o desconhecimento do que se vai expor⁹² aumenta este fator, libertando-nos de dogmas e preconceitos. Quebrando esta força constritora⁹³, assumimos que a realização é desprovida de projeto⁹⁴ e autónoma. Aliás, fazer e ter prazer na atividade, vontade própria, é por excelência o valor máximo imposto por nós a nós mesmos, quando optámos por ingressar no processo académico deste mestrado em Artes Plásticas. Cada obra é uma imposição do momento. Fazendo uso das palavras de Pollock:

“Sim, eu abordo a pintura no mesmo modo que uma pessoa aborda o desenho; é direto. Eu não trabalho a partir de desenhos; eu não faço esboços e desenhos ou esboços de cor em uma pintura final.”⁹⁵

Esta situação tem como resultado alguns momentos menos felizes, que pela repetição e continuidade⁹⁶ se tornaram exponencialmente menos frequentes, mas nunca inexistentes. Temos como condição, no entanto, que se algo não nos contentou, não se tenta fazer de novo ou fazer algo semelhante a uma tentativa de reprodução melhorada. Nestas circunstâncias abdica-se da obra imediatamente. Não por ser entendida como erro, mas porque a predominância dos mais fortes é algo tido em conta.

“A função da forma e função segue um processo de tentativa e erro, de mutação e de sobrevivência dos mais aptos.”⁹⁷

A intuição é também um elemento que resvalou na opção de inversão do suporte. A falta de controlo sobre os materiais empregues, assim como a ambiguidade que estes sugerem, implicam uma

⁹² Lembramos que no momento da introdução do pigmento, não temos conhecimento do resultado no verso da tela (e é este o lado que escolhemos expor). Só se torna visível no momento de levantar a tela e invertê-la (engradar).

⁹³ Relembramos dois anos de abstenção do fazer artístico.

⁹⁴ Neste contexto separamos o esboço (que recusamos), dos testes aos materiais (que realizamos).

⁹⁵ Tradução do autor: “J.P.: Yes, I approach painting in the same sense as one approaches drawing: That is, it’s direct. I don’t work from drawings, I don’t make sketches and drawing and color sketches into a final painting.” Continuação: “Painting, I think, today – the more immediate, the more direct – the greater the possibilities of making a direct. Of making a statement...” STILES, Kristine. Op. cit., p. 26

⁹⁶ Neste contexto temos em atenção que a repetição traz sempre um elemento novo, não é só entendida como fazer o mesmo vezes sem conta.

⁹⁷ Tradução do autor: “(...) *The fitting of form to function follows a process of trial and error, of mutation and the survival of the fittest* (...).” GOMBRICH, E.H. *The Image & the Eye*. Phaidon. Londres. 1999, p. 24

procura de conter algo carnal, muito perto de “instinto”⁹⁸ ou pelo menos a procura de algo que tem vindo, no nosso entender, a ser diluído no ser humano, pelo ser social. Um exemplo disto é a necessidade sentida, pelo menos por nós, de gritar sem razão ou motivo aparente e o preconceito próprio não o permitir. O controlo e descontrolo das interações do corpo para com o material, assim como uma espécie de anulação do mesmo (gesto)⁹⁹, são os elementos que foram surgindo por necessidade e que optámos por frisar. A inversão foi o culminar deste ponto.

A racionalização é algo que surge posteriormente, através da nossa abertura para a reflexão pós execução. Não o entendemos como complemento à ação passada, mas como processo provido de autonomia própria. Esta contemplação do que se fez é a força matriz da decisão cabal de dar a obra como terminada ou descarta-la por ser insuficiente.

Se o instinto é a força matriz para trabalhar, o raciocínio é uma espécie de perscrutar o conhecimento que este nos transmite. Salientamos que, noutros momentos, a conclusão que retiramos é que o raciocínio sobre algo que é essencialmente emotivo é inconsequente, tornando-se na negação do exercício anterior ou mesmo na dupla negação do mesmo¹⁰⁰.

Por fim, reforçamos que o trabalho intuitivo associado ao raciocínio sobre o mesmo foi gradualmente tomando a aceitação de negações e duplas negações de nós para nós mesmos. Um exemplo: toda a tentativa de suprimir o gesto e a identidade própria presente em elementos de expressão¹⁰¹ que culminam na sua afirmação da existência de expressão. Independentemente do número de filtros impostos, esta “expressão” acaba sempre por resvalar para o observador não simplesmente como algo “químico ou material”, mas também como gesto e ação.

⁹⁸ “Atividade automática hereditária, (...) inconsciente da sua aparente finalidade (...) tendência ou impulso espontâneo e irrefletido” Dicionário da Língua Portuguesa. Op. cit., p. 912

⁹⁹ Suprime-se, nunca se nega na totalidade.

¹⁰⁰ Entendemos dupla negação, no contexto em que é empregue, como algo que origina uma afirmação positiva, como no exemplo da multiplicação “menos vezes menos dá mais”.

¹⁰¹ Neste contexto referimo-nos à escolha de utilizar borrifos entre outras formas de introdução do pigmento, culminando na inversão do suporte.

2. SEGUNDA PARTE: METODOLOGIAS, TÉCNICAS E PROCESSOS PLÁSTICOS

A premissa deste capítulo prende-se na organização de raciocínios e ações práticas tomadas por nós, nem sempre de forma linear quando em confronto direto com o método de pintar e o seu desenvolvimento. Assim, passamos a expor os *modi operandi* utilizados na concretização dos trabalhos produzidos, abordamos a seleção dos materiais utilizados e algumas das motivações por detrás das nossas escolhas. São essas mesmas escolhas que tornam necessárias certas clarificações sobre a forma de expor e conservar as obras. Sem estas notas, as obras são "efémeras", tornando-se mais perenes se as notas forem tidas em consideração. Este estado de entropia é uma escolha consciente e é devidamente abordada no capítulo *Luz e limites plásticos dos materiais*.

2.1. Objetivos plásticos

O trabalho plástico foca-se na pintura, na produção de imagens bidimensionais inéditas que através do processo adquirem duas versões de si mesmas. Uma das versões é onde a intervenção pictórica é feita e a qual escolhemos não dar a conhecer visualmente. Não a negamos, simplesmente escondemos, dando apenas o conhecimento da sua existência. A outra versão é o verso da primeira e a única que de um modo visual damos a conhecer.

Os objetivos do lado da intervenção estão estritamente ligados à intuição do momento,¹⁰² são pessoais e tornam-se irrelevantes para o espetador. Por outro lado, no lado que se escolhe expor o pigmento não tem, ou aparenta não ter, espessura. Esta supressão visa auxiliar o observador na procura de algo intrínseco.¹⁰³ A obra é para ser observada passivamente e se por parte do sujeito existir a necessidade de nomear um tema para a obra, deve ser aquele que a contempla a designá-lo, não a obra em si. De acordo com esta linha de pensamento, achamos pertinente a intenção de Pollock quando afirma:

¹⁰² Relembramos o capítulo *Intuição: a "ação" como diálogo do processo químico*.

¹⁰³ Podendo ser interpretado como algo intrínseco aos materiais utilizados, algo essencial (núcleo/primordial), cor ou também algo intrínseco ao sujeito que observa.

“Eu penso que eles (observador) não devem procurar por, mas olhar passivamente... e tentar receber o que a pintura tem a oferecer, não trazer uma ideia preconcebida de uma ideia do que devem andar a procurar.”¹⁰⁴

Concordamos com esta afirmação, porém entendemos que não é a obra que tem algo a oferecer, mas sim o sujeito que no ato de se projetar na obra lhe imprime algo que o próprio pode aprender, “oferecer” a si próprio. Para atingir esta finalidade consideramos pertinente a obliteração das intervenções pictóricas efetuada sobre a tela, até ao limite da sua desmaterialização, destruturando signos que possam ter sido sugeridos inconscientemente. Para obter este resultado aplicam-se “filtros”¹⁰⁵ — camadas de tinta, cola e, principalmente, a inversão do suporte onde a teia-trama da tela funciona como entidade seletora ausente,¹⁰⁶ acabando mesmo por fundir-se com o pigmento.¹⁰⁷ Assim, como autores no fim de uma intervenção direta, deslocamos a pintura para os seus processos e materiais, permitindo que estes se tornem o plano de diálogo possível, sublimando intencionalmente o processo no seu potencial pictórico.

O objetivo final é a acentuação da contradição entre uma postura expressiva, a fuga e negação da mesma, que culmina na escolha de ocultá-la. A consequência é ter algo que, de certa forma, não se quer a resvalar para o verso da tela, mostrar-se como visível do que se quis esconder, acentuando a postura expressiva que se quis negar / ocultar.

2.2. Processo e materiais passo a passo

O processo inicial é algo que à partida não se conhece exatamente. Esta incerteza é assumida e tem grande pertinência, pois tal como todo o processo é uma busca interminável. De forma geral, os materiais em uso (tintas de óleo, acrílico, etc.) são de uma pertinência relativa e menor, uma espécie de consequência do que se quer afirmar. Neste ponto achamos pertinente salientar novamente Pollock na afirmação:

¹⁰⁴ Tradução do autor: *“I think they should not look for, but look passively - and try to receive what the painting has to offer and not bring a subject matter or preconceived idea of what they are to be looking for.”* STILES, Kristine. Op. cit., p. 24-25

¹⁰⁵ Neste contexto, a palavra é utilizada como metáfora, os materiais e a forma como se pinta, onde se pinta e se retira tinta, são para nós os elementos responsáveis por *“filtrar (...) que impedem a passagem de; reter”* Dicionário da Língua Portuguesa. Op. cit., p. 731

¹⁰⁶ Ausente, pois como objeto é desprovido de vontades próprias / consciência.

¹⁰⁷ Como as tintas não apresentam volume, o que resvala para o verso é tinta absorvida pela trama do pano; neste sentido, tinta e pano tornam-se visualmente inseparáveis.

*“J.P.: (...) Naturalmente, o resultado é a coisa ... e ... não faz muita diferença como a tinta é introduzida desde que algo esteja a ser dito. Técnica é meramente o meio de chegar a uma afirmação.”*¹⁰⁸

Com este modo de pensar em mente, a procura plástica visava a supressão do gesto, sem comprometer a expressão do mesmo nem a “expressão” inerente aos materiais.¹⁰⁹ Frisamos a separação entre o que é afirmado por Pollock e a frase de Newman:

*“(...) o pintor do presente não se interessa com o processo.”*¹¹⁰

O motivo pelo qual salientamos a diferença é por concordarmos que o processo é nitidamente de importância ínfima quando equiparado ao que se pretende dizer. Entre ter uma importância menor e não ser relevante há um grande salto interpretativo. Salientamos ainda que a técnica se adquire com uma repetição insistente, que na maioria dos casos resulta no melhor “dizer” do que se pretende, podendo também tornar-se no que se quer “dizer”. Em suma, não se deve optar por um tipo de discurso por não se ter aptidões para outro, mas sim porque esse é o tipo de discurso que para o autor tem, incontestavelmente, relevância. Nas palavras de Gombrich:

*“(...) Como o ladrão que tenta entrar no cofre, o artista não tem acesso direto aos mecanismos internos. Ele só consegue sentir o seu caminho através de dedos sensíveis, sondando e ajustando os seus instrumentos até algo no mecanismo ceder. Claro que após a porta ser aberta, quando a chave já se encontra ajustada, é mais fácil repetir o exercício. A próxima pessoa não precisa de conhecimento aprofundado – não mais, isto é, do que é preciso para copiar a chave mestra do seu antecessor.”*¹¹¹

Com isto em mente o que se procura descrever genericamente é o processo e os seus passos sob a forma de “chaves”,¹¹² que possibilitaram o nosso discurso plástico. A escolha de suprimir o gesto

¹⁰⁸ Tradução do autor: “W.W.: Mr. Pollock, isn't it true that your method of painting, your technique, is important and interesting only because of what you accomplish by it?

J.P.: I hope so. Naturally, the result is the thing...and...it doesn't make much difference how the paint is put on as long as something has been said. Technique is just a means of arriving at a statement.” (Jackson Pollock: An Interview. Verão de 1950 entrevista de William Wright: <http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art201/201Read/201-Pollock.pdf> (22 -02-2016)

¹⁰⁹ Relembramos que para nós os materiais não têm vontade própria. Alegoricamente falando, a matéria representa o nosso subconsciente.

¹¹⁰ Tradução do autor: “No matter what the psychologists say these forms arise from, that they are the inevitable expression of the unconscious, the present painter is not concern with the process.” STILES, Kristine. Op. cit., p. 27

¹¹¹ Tradução livre: “(...) Like the burglar who tries to break a safe, the artist has no direct access to the inner mechanism. He can only feel his way with sensitive fingers, probing and adjusting his hook or wire when something gives way. Of course, once the door springs open, once the key is shaped, it is easy to repeat the performance. The next person need no special insight – no more, that is, than is needed to copy his predecessor's master key.” GOMBRICH, E.H. Art & Illusion: a study in the psychology of pictorial representation. Londres. 2014, p. 304

¹¹² Referência metafórica à citação anterior, onde o ladrão usa a chave para abrir o cofre.

surge duma situação de insistência inconsciente e intuitiva. Na mistura de líquidos hidrófobos, como por exemplo o diluente e tintas de água.

Após misturadas, as soluções eram derramadas sobre uma tela preparada.

Depois de realizar e analisar este ponto de partida, refletindo sobre o seu inesperado efeito, demos seguimento a vários testes pictóricos, em que o processo foi ganhando forma através do trabalho de ateliê. Estas provas visaram resolver questões do foro dos materiais para o efeito, luz, cor, suporte e escala.

Consequentemente, o diluente que numa primeira etapa era imprescindível e em simultâneo um grande problema por causa do cheiro, veio a tornar-se gradualmente desnecessário na elaboração da composição. Ainda assim, reforçamos que o diluente proporciona situações para as quais ainda não foram encontrados resultados totalmente semelhantes e em que a relação tempo benefício seja muito maior. Entretanto, uma das soluções encontradas para este problema passa pela introdução da tinta através de borrifos variados. A tinta utilizada nesta fase é de base aquosa, muito diluída, quase com a mesma densidade da água. Experiências com tintas para marcar animais, tintas de roupas, entre outras, resultaram na preferência por tinta-permanente e tinta para carimbos. O principal motivo para esta escolha é o facto destas terem a particularidade de nunca se encontrarem completamente secas. Ou seja, se reintroduzirmos água no suporte, a tinta volta a adquirir estado líquido e é possível trabalhá-la plasticamente. Outra das particularidades que foi gradualmente ganhando interesse, é o facto de quando expostas a certos tipos de luz perderem a sua vibração.¹¹³

A paleta cromática escolhida foi reduzindo progressivamente e apesar da intensidade de cada cor ou valor cromático não estar definido com exatidão:

“49. De dois lugares à minha volta que eu, num sentido, vejo com a mesma cor, nouro sentido um pode parecer-me branco e o outro cinzento. Para mim, num contexto esta cor é branca sob uma má iluminação, nouro é cinzento sob a luz intensa.”¹¹⁴

Pode ser apontado de forma genérica o predomínio de vermelho / bordô e azul ultramarino / ciano. O preto e o branco são também elementos integrantes do trabalho, sendo o branco entendido como o suporte e só possível onde o mesmo não tem outro pigmento. O preto é um símbolo muito importante no nosso trabalho: assumido como a ausência de luz, a sua predominância encontra-se dominada com a forma como as obras são iluminadas. O preto é a ausência de iluminação em si.¹¹⁵

“Durante quase três séculos, o preto e o branco foram portanto pensados e vividos como «não-cores», e até como formando em conjunto um universo próprio, contrário ao das cores: «a preto e branco» de um lado, «a cores» do outro. Na Europa, esta posição foi

¹¹³ Estas questões relativas à luz e às propriedades das tintas são mais aprofundadas no capítulo seguinte.

¹¹⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. ANOTAÇÕES SOBRE AS CORES. Edições 70. Lisboa. 1977, p. 26-27

¹¹⁵ Referência ao capítulo 3.4. *Luz e limites plásticos dos materiais*.

*familiar a uma dezena de gerações e, embora hoje já não seja muito válida, também não nos choca verdadeiramente. As nossas sensibilidades, contudo, mudaram. A partir da década de 1910, os artistas foram os primeiros a devolver, (...) o estatuto (...) de cores autênticas. (...)*¹¹⁶

Entendemos o preto e o branco como cor. Contudo, aqui adquirem qualidades plásticas autónomas, que antecedem a introdução do pigmento, mas que precedem a conclusão da obra de onde vêm e para onde vão:

*“(...) segundo a Bíblia, ou pelo menos segundo o primeiro relato da criação, o preto precedeu todas as outras cores. É a cor primordial (...).”*¹¹⁷

Dentro de um contexto de pigmento introduzido, o preto é inexistente, é entendido como não sendo puro, é visto como uma outra cor (quente ou fria, nunca neutra) muito escura. A paleta cromática aqui referida é relativa às cores introduzidas, não as que resultam na zona que é exposta — essas são consequentemente o resultado da interligação das cores anteriormente descritas no suporte e o resultado que transparece para o verso raramente mantém os valores cromáticos da zona onde a introdução é efetuada.

O tratamento do suporte é feito através da introdução de camadas de cola branca muito finas. A escolha deste material tem uma duplicidade intrínseca: em primeiro lugar, vamos atribuir consistência ao pano sem lhe remover a totalidade da elasticidade. A segunda e principal razão advém das características plásticas do tecido utilizado. A cola no tecido branco nunca se encontra totalmente seca, tal como a tinta permanente (sempre que se introduz água voltam a um estado intermédio). Assim, quando a tinta é introduzida acaba por ser absorvida, tornando-se parte do mesmo composto indissociável do pano-cru / cola utilizado como suporte.

As questões levantadas pela escala estão diretamente ligadas com o método de pintar. As dimensões são em muitos aspetos pouco práticas, mas dão-nos imenso prazer. Regra geral, a pintura é feita na horizontal, o que altera não só a relação com a tela, mas também a relação das tintas com o suporte. A pintura surge maioritariamente de um acumular de pequenas decantações de tinta acumulada, estando subjacente que a tinta tenha mais tempo para interagir e misturar, assim como a possibilidade de mais tempo para pensamento, devaneio e deambulação do corpo sobre o suporte, tornando-se gradualmente numa necessidade por momentos subtil, noutros grandiosa e indissociável do que realizamos. A postura do corpo em relação ao suporte adquiriu contextos diversos a partir do momento em que saímos da dimensão de mesa e passámos a pintar

¹¹⁶ PASTOUREAU, Michel. PRETO História de uma cor. Orfeu negro. Lisboa. 2014, p. 6

¹¹⁷ PASTOUREAU, Michel. Op. cit., p. 23

no chão, circulando e interagindo com a superfície como se de um mapa-mundo desconhecido se tratasse. Quando se toma a decisão de expor na vertical, esta dimensão volta novamente a mudar.

“(..) Eu estou simplesmente mais a vontade numa grande área do que estou em algo de 2x2; sinto-me mais em casa numa grande área”¹¹⁸

Neste ponto frisamos que as obras de três metros por metro e meio ainda se encontram com dimensões um pouco aquém dos nossos objetivos, em muitos aspetos, limitados pela logística do trabalho. Assim que possível pretendemos explorar suportes de dimensões maiores. Entendemos que houve da nossa parte uma necessidade de corte ou quebra com valores, referências e paradigmas académicos, mas nunca de negação, até porque tivemos a necessidade de nos reencontrar com os mesmos. No desencontro o encontro. No confronto a frontalidade. No afastamento o reimpresso.

Este paradoxo emocional só foi encontrado no momento em que nos deparámos propositadamente com os nossos desenhos / pinturas no decorrer da licenciatura (2009). Em alguns dos que realizámos sobre um suporte de fraca qualidade, constatámos que a tinta transparecia no verso da folha e que, apesar da imagem ter semelhanças, não era a mesma. Pegando neste princípio e executando-o, começámos a vislumbrar o pretendido no trabalho presente, que se desvela na descoberta do que resvala, sem se saber até ao momento em que se vislumbra pela primeira vez.

2.3. Luz e limites plásticos dos materiais

Uma das grandes problemáticas da arte contemporânea está, sem dúvida, diretamente relacionada com a preservação e manutenção dos objetos. Muitos dos objetos no contexto atual são criados para ser efémeros, outros por não terem seguido diretivas plásticas ortodoxas perdem a longevidade como consequência. Também neste contexto o registo dos objetos / performances / acontecimentos foi tomando parte integrante do objeto artístico; noutros casos são estes mesmos o objeto artístico.

Quando confrontados com a história da humanidade, encontramos problemáticas de preservação transversais a épocas distintas, advindos de desastres naturais ou da destruição direta pelo homem,

¹¹⁸ Tradução do autor: “W.W.: *I believed some of your canvases are of very unusual dimensions, isn't that true?*
J.P.: *They are an impractical size---9 x 18 feet. But I enjoy working big and... whenever I have a chance, I do it whether it's practical or not.*

W.W.: *Can you explain why you enjoy working on a large canvas more than on a small one?*

J.P.: *Well, not really. I'm just more at ease in a big area than I am on something 2 x2; I feel more at home in a big area.*

W.W.: *You say “in a big area”. Are you actually on the canvas while you're painting?*

J.P.: *Very little. I do step into the canvas occasionally ...”* Jackson Pollock: An Interview. Idem, ibidem.

pois nada é eterno e mesmo se o fosse ... no fim dos tempos deixaria de o ser. No contexto dos trabalhos realizados para este mestrado pensámos nestas questões na perspetiva da consequência: ou seja, tudo é efémero. Para estes trabalhos quisemos que essa entropia fosse uma consequência plástica direta da forma como os trabalhos são manuseados depois de realizados, a intimidade para com o objeto é uma consequência de quem expõe não de quem fez. Ou seja, de forma genérica, quisemos que não existisse um método errado de expôr os trabalhos, mas criámos uma consequência direta na forma como são manuseados, onde incluímos as situações de arquivo e transporte. Assim, a forma como são apresentados tem uma consequência direta na sua manutenção, o que sugere uma metodologia expositiva ponderada (sugere, não impõe).

De um ponto de vista plástico, tentámos condicionar a logística e o trabalho de curadoria. O que se pretende concretamente é controlar a intensidade da luz que incide sobre as obras. Uma luz muito suave, predominantemente sombria ou mesmo inexistente sobre as pinturas. Ponderámos inclusive a possibilidade das obras serem vislumbradas à luz de velas transportadas pelo observador, à semelhança de uma oração ou da iluminação dos grandes clássicos do renascimento, ou como algo impróprio, que se vê as escondidas.¹¹⁹ .

“Não devemos esquecer que hoje vemos as obras, as imagens e as cores do passado em condições de iluminação muito diferentes das que as sociedades da Antiguidade, da Idade Média e da época moderna conheceram. A tocha, a lamparina de azeite, a candeia, o círio, a vela produzem uma luz diferente da gerada pela corrente elétrica. Apesar de se tratar de uma evidência, que historiador o tem em conta?”¹²⁰

A luz é, do nosso ponto de vista, o elemento de maior importância em todos os aspetos de curadoria. Outros elementos como artefatos no espaço, a não mistura das obras com peças de outros artistas, a temperatura ambiente, também são pertinentes. Porém, não adquirem para nós o mesmo impacto imposto pela luz.

¹¹⁹ Não nos esqueçamos que também Dorian vislumbrava o seu retrato e o fazia à luz de velas; há maior intimidade neste exercício. Referência a: WILDE, Oscar. O Retrato de Dorian Gray. 1989

¹²⁰ PASTOUREAU, Michel. Op., cit., p. 11

3. TERCEIRA PARTE: MURMÚRIOS DO EGO

Aqui apresentamos uma seleção de trabalhos executados ao longo do mestrado em Artes Plásticas, enquadrada nos parâmetros anteriormente abordados. O *modus operandi* de cada um é posto em causa e elucidado, dentro do possível.

Relembramos que temos por postura genérica a não atribuição de títulos às nossas obras, apesar de não ser uma condição obrigatória, na situação concreta é uma condição direta do que se produz. No caso em análise nenhuma das obras tem título. Deste modo, os títulos dos capítulos sugerem a formulação de ideias que ocorreram durante o processo em si nas suas etapas e na posterior tentativa de racionalizar o exercício prático.

3.1. O inverso e a dupla negação



FIGURA 15 — “sem título” Pintura 06 Frente (introdução pigmento) 140x250 cm, 2013

O trabalho aqui apresentado foi o “primeiro trabalho” a ser interpretado por nós como “pintura” e enquadra características singulares em relação aos seus pares. Por este motivo, a nossa relação com o mesmo é simultaneamente similar e díspar em relação aos posteriores, mas também para com os seus antecessores. Foi iniciado logo no princípio do primeiro semestre e foi-lhe atribuída uma conclusão temporária no final do mesmo, decisão que viria a ser reformulada no decorrer do semestre seguinte.

No momento da sua execução os objetivos eram simples: forçar-nos a pintar, reencontrar gosto nesse exercício e enquadrar essa motivação de fazer em nós. Não pintar só por pintar. Com estes pontos delineados, iniciámos uma pesquisa plástica tendo por ponto de partida trabalhos realizados por nós em 2009 (figuras 16 – 20, p.50) onde entendemos encontrar similitudes entre o que se pretendia e o que já se tinha feito. Pressentíamos que este modo de operar possibilitaria novos caminhos ao trabalho plástico que propúnhamos desenvolver, reinventar na observação.



Da esquerda para a direita:

FIGURA 16 — “sem título” painel 2 desenho (5) c/ margem 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g;

FIGURA 17 — “sem título” painel 3 desenho (4) s/ margem 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g;

FIGURA 18 — “sem título” painel 3 desenho (3) c/ e s/ margem 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g;

FIGURA 19 — “sem título” painel 2 desenho (4) c/ margem 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g;

FIGURA 20— “sem título” painel 3 desenho (5) s/ margem 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g.

Quando em 2009 foram concebidos estes trabalhos, a premissa era deixar a interação da tinta com o suporte desenhar, substituindo de certa forma o autor.¹²¹ A tinta era introduzida e a temperatura, a humidade do espaço em conjunto com a gravidade iriam, de uma forma mais ou menos acentuada, suprimirem-nos. A tinta era aplicada de forma homogénea sobre o suporte preparado para o efeito e todo o resultado não homogéneo pressupunha “vontade” da matéria uma tentativa de contrariar a temática em que:

*“O pintor «oferece o seu corpo», diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura”*¹²²

É óbvio que materiais inanimados são desprovidos de “vontade” e era essa contradição nos interessava, pois pretendíamos explorar algo invisível e impossível em algo ao alcance do olhar:

*“O mundo visível e o dos meus projectos motores são partes totais do mesmo ser.”*¹²³

O resultado surpreendeu-nos. Apesar da ínfima interação para com os materiais, estes desenhos, na interpretação da altura, refletiam-nos no enquadramento do momento em que eram feitos. Isto inquietou-nos. Na altura liamos *O Retrato de Dorian Gray* e a conjugação das duas atividades

¹²¹ Lembramo-nos de apelidar a ideia de “deixar a matéria falar”.

¹²² MERLEAU-PONTY. Op., cit. p. 19

¹²³ MERLEAU-PONTY. Op., cit. p..20

levaram à formulação de duas hipóteses para essa inquietude: as obras tinham-se tornado efetivamente um reflexo parcial do artista enquanto produtor das mesmas ou o observador inconscientemente procura reflexo no que vê.¹²⁴

Quando se iniciaram os testes com os materiais, estas ideias estavam muito presentes, acentuando-se em alguns dos trabalhos executados mesmo antes do início do mestrado (fig. 21 e 22). Estes trabalhos eram responsáveis por um impulso de retorno à atividade e, não sabendo exatamente porquê, limitávamo-nos a testar pigmentos. Encontrávamos fascínio com o seu brilho em certos momentos, que durou a quase totalidade do primeiro semestre e impedia a ocultação por completo o lado do suporte onde se realizava a introdução da cor. Mas apesar de díspares esteticamente dos trabalhos de 2009, as ideias motoras eram bastante similares. Aqui, no entanto, não se pretendia que a tinta fosse introduzida de forma homogénea no suporte e que os valores cromáticos se misturassem no mesmo.



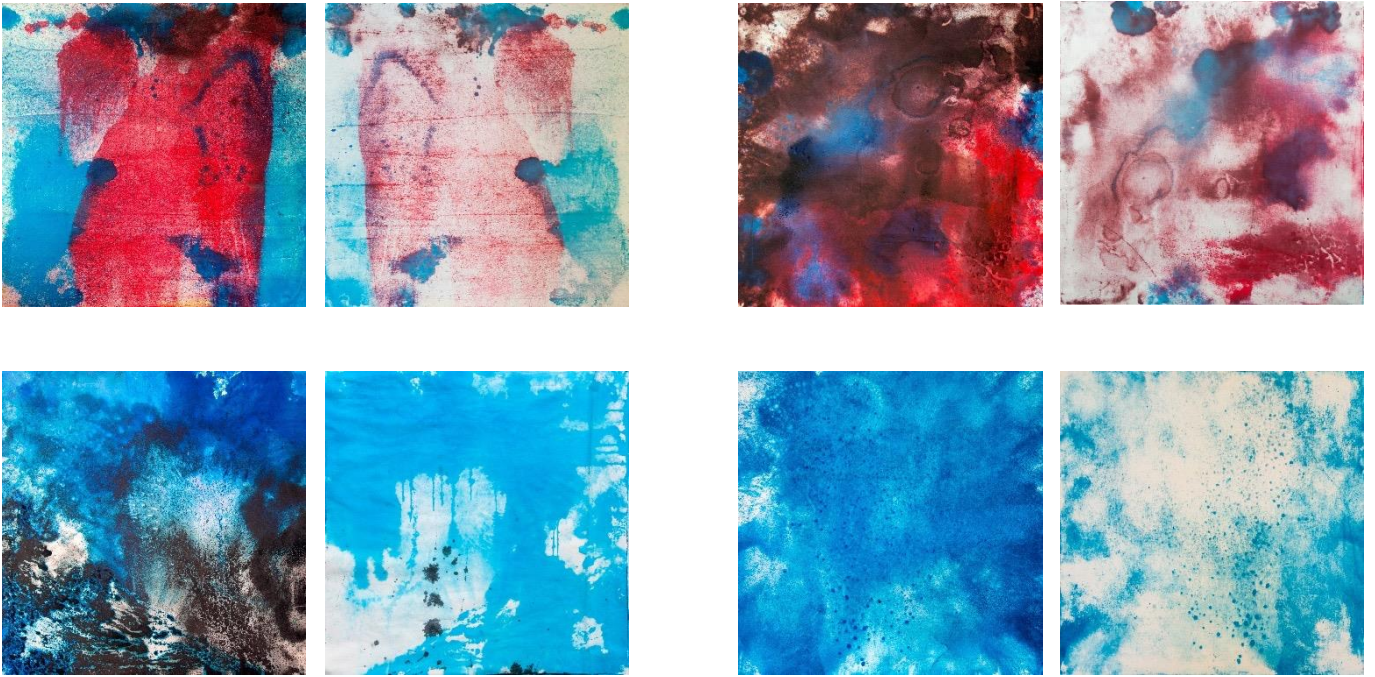
Da esquerda para a direita:

FIGURA 21 — “sem título” teste sem número, 2012 técnica mista sobre tela (100 cm x 70 cm);

FIGURA 22 — “sem título” teste sem número, 2012 técnica mista sobre tela (58,5 cm x 91 cm)

No seguimento do primeiro semestre deixámo-nos levar por muitas indecisões derivadas provavelmente dos pontos de partida. O condicionamento da indecisão dentro de algumas certezas que em muitos momentos eram contrárias, abriria um caminho próprio ao trabalho que se realizava. O resultado foi uma série de testes em tamanhos aproximados de 120x120 cm, que eram colocados de um lado e seguidamente do outro (frente e verso) conforme o gosto pessoal. Naquele momento confrontavam-se e interpretavam-se ambas versões, em cada trabalho, como situações autónomas e em certa medida como elementos independentes um do outro, sendo visionadas tanto durante a sua realização como na sua apresentação / análise (fig. 23 – 30, p. 52).

¹²⁴ Questões levantadas são abordadas no capítulo *Consciência I: O Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde*.



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

FIGURA 23 — “sem título” 01 frente, 120x120 cm, 2013 técnica mista sobre pano-cru; FIGURA 24 — “sem título” 01 verso, 120x120 cm, 2013, técnica mista sobre pano-cru; FIGURA 25 — “sem título” 02 frente, 120x120 cm, 2013, técnica mista sobre pano-cru; FIGURA 26 — “sem título” 02 verso, 120x120 cm, 2013, técnica mista sobre pano-cru; FIGURA 27 — “sem título” 03 frente, 120x120 cm, 2013, técnica mista sobre pano-cru; FIGURA 28 — “sem título” 03 verso, 120x120 cm, 2013, técnica mista sobre pano-cru; FIGURA 29 — “sem título” 05 frente, 120x120 cm, 2013, técnica mista sobre pano-cru; FIGURA 30 — “sem título” 05 verso, 120x120 cm, 2013, técnica mista sobre pano-cru

A pintura representada na figura 15 (p. 49) é um trabalho gerado no meio destas situações. Contudo, demarca-se dos seus pares. Marca um antes e um depois no que diz respeito à interpretação do que se fez e à postura que se aplica descrita em capítulos anteriores relativamente à opção de esconder frentes e mostrar versos. O título, o inverso e a dupla negação denota a possível contradição que podemos criar ao mostrar ambos os lados, salientando sentimentos antagónicos para com o que se queria / quer mostrar e contar. Melhor dizendo: qual dos lados expúnhamos / expomos?

Quando apresentámos os trabalhos na disciplina de Projeto, havia a persistência de um sentimento de algo em falta. Para nos encontrarmos foram necessárias três coisas. Primeiro, o aumento da escala em comparação com os trabalhos anteriores, que de uma forma involuntária impossibilitou visionar o verso do pano durante a sua execução, só quando “concluída”¹²⁵ nos foi facultada.

¹²⁵ Relembramos que atribuir conclusão a uma obra é para nós algo sempre envolto em muita ambiguidade.

Em segundo lugar, o exercício de engradar alguns trabalhos, nomeadamente o que está em análise, foi realizado de ambos os lados; as telas eram colocadas de frente e depois de analisadas e registadas (fotograficamente), removidas e colocadas ao contrário,¹²⁶ com a finalidade de serem retiradas conclusões. O confronto com uma tela engradada é muito díspar do confronto com o pano em que se introduz o pigmento. Quando algo que é manuseado na horizontal é colocado na vertical, a nossa perceção altera-se e, estranhamente, há um distanciamento da intimidade encontrada no processo plástico. Outro ponto de interesse é que, até ao momento, o pano era manuseado sem limitações rígidas, as suas fronteiras eram em grande parte ambíguas e indefinidas, os quadros não eram pensados para serem de medidas exatas. Ao engradar delimita-se a ambiguidade, ou pelo menos contém-se.

Por fim, foi necessária uma longa conversa com o professor Paulo Jorge Leandro Quintas, na altura docente da disciplina de Projeto. Para o docente havia muito maior pertinência do discurso plástico encontrado no verso dos trabalhos, em oposição à parte da frente. No decorrer desta conversa abordou-se a nossa indecisão, a irrelevância do gosto quando confrontado com o que se quer contar e o condicionamento estético que nos começava a delimitar.¹²⁷ Estes dois momentos — antes e depois — culminaram na afirmação da inversão do suporte, assim como num ponto de viragem, do modo como se abordava o que se fazia. Esta pintura tornou-se numa referência, pois não se encontrando em total conformidade para com os seus pares, possibilita no nosso entender compreender muito do que se procura defender nesta componente escrita.



FIGURA 31 — “sem título” Pintura 06 verso (parte exposta) 140x250 cm, 2013

¹²⁶ Este exercício era muitas vezes repetido.

¹²⁷ Entendíamos que a parte exposta, o verso, involuntariamente se revelava muito “bonito” e “pacífico” quando em confronto com o seu verso versões bipolares do mesmo. Como o exemplo anteriormente mencionado do Dr. Jekyll com o Mr. Hyde. Referência a STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll & Mr. Hyde*

3.2. Reverberação na ambiguidade

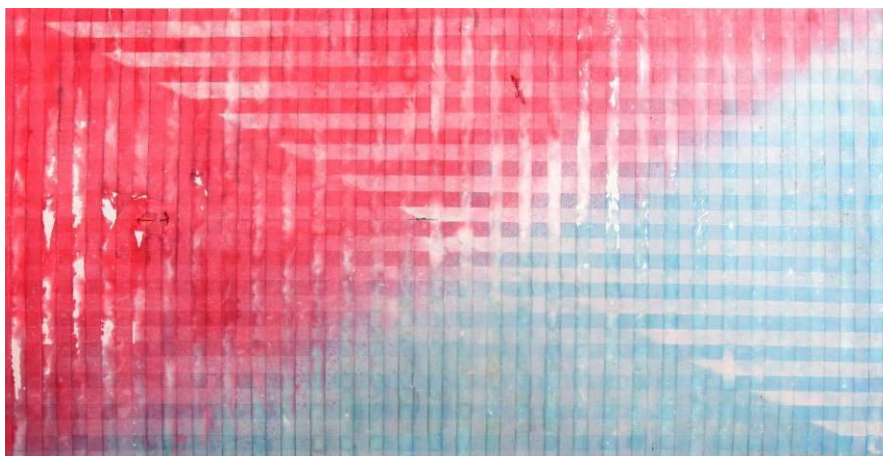


FIGURA 32 — “sem título” Pintura 07(a) verso (parte exposta) 149x298 cm, 2013/14

A fig. 32 foi iniciada pouco antes do início do terceiro semestre, em simultâneo com a fig. 39 (p. 57), e apesar do fim da intervenção cromática ter sido dado por concluída em meados de janeiro de 2014, só se consideraram prontas a serem expostas¹²⁸ no quarto semestre. São indissociáveis uma da outra no que diz respeito ao processo, quando se refere que ambas foram feitas em simultâneo, foram concebidas como reflexo uma da outra. Ou seja, a aplicação do pigmento foi introduzida em ambas, num dos casos por cima do pano no outro por baixo.¹²⁹ E deste modo foram concebidas como gémeas indiretas que nascem juntas, mas que daí para a frente são separadas. A ideia de que o mesmo “rostos”¹³⁰, no mesmo momento, revela uma multiplicidade de “rostos” que no quotidiano se tornam inconsequentes, alheios.

“O sentimento de consistência predomina completamente sobre a mudança da aparência.”¹³¹

Antecedendo o início destas pinturas, no plano curricular do mestrado, foi-nos solicitado pela docente Susana Cristina Gaudêncio, no contexto da unidade Opção III, a ponderação sobre a execução de um livro de artista. Conciliando este exercício com a prática artística, dá-se início a uma pesquisa sobre a ambiguidade interpretativa,¹³² que inesperadamente nos levou ao teste de

¹²⁸ Referimos anteriormente reservas em mostrar obras inacabadas para efeitos de avaliação, estas obras são um dos exemplos.

¹²⁹ Ocultou-se devidamente o verso nesta situação (não foi possível o visionamento do mesmo durante a introdução do pigmento).

¹³⁰ Rosto é referido como elemento utilizado para reconhecer uma identidade individual.

¹³¹ Tradução do autor: “The feeling of constancy completely predominates over the changing appearance.” GOMBRICH, E. H. *Art, Perception and Reality*. 1992, p. 6

¹³² No contexto em análise salientamos que “(...) ambiguidade também não se deve confundir com complexidade (3). Um sorriso triste é complexo mas não ambíguo; um retrato que parece por vezes ora alegre, ora triste, é ambíguo.(...)” ARNHEIM, Rudolf. *Para uma Psicologia da Arte & Arte e Entropia*. Dinalivro. Lisboa 1997, p.98

Rorschach¹³³ como tema central para a execução do livro de artista¹³⁴ (fig. 33), e conseqüentemente para as duas pinturas em análise (fig. 32 e 39, p. 54 e 57 respectivamente). O princípio é o mesmo, mas os objetivos divergem.



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

FIGURA 33 — “sem título” livro de artista pequeno 42x33x20 cm, 2015; FIGURA 34 — fotografia dos dois livros de artista lado a lado 53x48x20 cm e 42x33x20 cm, 2015; FIGURA 35 — “sem título” folha de livro de artista pequeno (aproximadamente 30 cm x 30 cm); FIGURA 36 — “sem título” folha de livro de artista (aproximadamente 50 cm x 50 cm); FIGURA 37 — “sem título” folha de livro de artista (aproximadamente 50 cm x 50 cm); FIGURA 38 — “sem título” folha de livro de artista pequeno (aproximadamente 30 cm x 30 cm)

O primeiro vínculo é à partida o número de exemplares;¹³⁵ o segundo também muito aparente é a escala: se nas “folhas” as dimensões máximas são de 50x50 cm, nas pinturas em análise a escala é de 300x150 cm. Um vínculo a nível plástico que pode passar mais despercebido encontra-se na abordagem aos eixos de simetria;¹³⁶ para o livro todos os eixos eram negados, enquanto nas pinturas os eixos surgem para serem toldados e dúbios. Existem ao todo cinco eixos de simetria¹³⁷

¹³³ “Rorschach, teste de teste – projeto elaborado, em 1921, pelo psiquiatra suíço H. Rorschach (1884-1929). É aplicável a crianças e adultos e pretende revelar factores dinâmicos do comportamento e da – personalidade. É composto por 10 cartões com manchas de tinta simétricas que se apresentam ao testado pedindo-lhe o que fazem lembrar o todo ou partes das figuras. (...)” MESQUITA, Raúl e DUARTE, Fernanda. Dicionário de Psicologia. Plátano Editora. Lisboa. 1996, p. 156-157

¹³⁴ Elaboraram-se dois objetos, suportados por uma estrutura metálica de 42x33x20 e de 53x48x20. Em cada uma colocaram-se treze panos (folhas) com imagens variadas.

¹³⁵ Os quadros são dois: pretendia-se elementos binários (0, 1). Os livros têm 52 imagens, (duas vezes treze imagens, frente e verso). Cada conjunto de 26 é uma referência ao número de letras do alfabeto com a inclusão K, W e Y.

¹³⁶ Elemento muito relevante nas manchas de tinta que compõem o teste Rorschach. ARNHEIM, Rudolf. Idem, ibidem.

¹³⁷ Os eixos surgem no centro, horizontal, vertical, as duas oblíquas e claro uma pintura para com a outra.

não “puros” nas pinturas, mas que possibilitam essa percepção. Lembramos que o que é produzido tem como objetivo primordial a projeção do observador nas obras e nesse contexto relativamente ao teste de Rorschach realçamos:

“(...) uma notável característica perceptual dos dez cartões-modelo é a de que – principalmente devido à simetria – elas dão ao primeiro olhar uma imagem total de grande impacto, que está longe de ser não estruturada.

Os borrões de tinta são adequadas a operações projetivas porque são ambíguos. Configurações ambíguas não são a-estruturadas. São combinações de estruturas diferentes que se excluem mutuamente. (...)”¹³⁸.

Nos livros pressupunha-se juntar elementos separados, as “folhas” num objeto uno,¹³⁹ a semelhança de um livro de esboços em que os desenhos podem ou não ter relação temática ou plástica, mas que no objeto “livro” criam relações, da divisão um agrupamento.¹⁴⁰ Contudo, para as pinturas em análise o objetivo é quase antagónico. Objetos que provinham do mesmo são separados e perdem objeto da sua relação. Neste caso do grupo e subdivisão,¹⁴¹ é pertinente referir:

“Tanto o agrupamento como a subdivisão são guiados pela regra de Gestalt da simplicidade, que afirma que uma configuração é organizada pela mente de modo a resultar na estrutura mais simples, mais regular e mais simétrica.”¹⁴².

Frisamos que as intervenções foram introduzidas na parte de traz de ambos os quadros e que apesar de termos estas intenções em mente, o que resvala não é previsível. No entanto, no caso em análise o resultado final encontra-se em sintonia com as intenções da produção plástica. Tomamos esta postura após situações várias de confronto entre o espetador e as pinturas (fig. 32 e 39, p. 54 e 57 respetivamente) para efeitos de exposição ou simplesmente para ponderação pessoal. O resultado foi sempre insatisfatório, cada pintura exige o seu espaço. Os dois reflexos no mesmo momento, devem ser vistos com distanciamento um do outro, em momentos e em situações diferentes,¹⁴³ sem se perturbarem mutuamente. Por este motivo, escolhemos apresentar também, nesta componente escrita, as imagens das mesmas afastadas.

¹³⁸ ARNHEIM, Rudolf. Idem, ibidem.

¹³⁹ As 26 letras são todas distintas, mas pertencem todas ao alfabeto.

¹⁴⁰ “O agrupamento por formas, cores, etc., é reforçado quando a combinação das partes ajuda a simplificar a estrutura global; (...)” ARNHEIM, Rudolf. Op. cit., p. 99

¹⁴¹ “A subdivisão é favorecida quando as partes em si e as suas relações mútuas são mais simples do que o todo não dividido” ARNHEIM, Rudolf. Idem, ibidem.

¹⁴² ARNHEIM, Rudolf. Idem, ibidem.

¹⁴³ Um exemplo do que se pretende descrever é: com iluminações diferentes.



FIGURA 39 — “sem título” Pintura 07(b) verso (parte exposta) 149x298 cm 2013/14

Um elemento de composição que explorámos na altura, foi a desconstrução de um padrão. A forma listada presente em ambas as pinturas surge de modo natural e intuitivo como base / filtro que condiciona a tinta no suporte. A intenção era manter a ideia de uma forma rígida, como por exemplo uma linha reta, sem perder a totalidade da sua rigidez que por momentos deixa de ser tão definida. O resultado foi uma imagem listada, pensada pela primeira vez, com as dimensões definidas em que ia ser engradada, aproximadamente¹⁴⁴ 300x150 cm.

O processo de engradamento é visto como uma espécie de ponto final num tema que podia ser mais desenvolvido, mas que se opta por parar. Neste processo, a obra sofreu uma ligeira alteração em comparação com o que tinha sido projetado, mas que no nosso entender é muito pertinente. Quando as telas foram engradadas as listas verticais encontravam-se em esquadria com a grade, paralelas às margens laterais, o que sugeria muita ordem. Intuitivamente foi tomada a decisão de esticar ligeiramente o centro das laterais dando uma noção de convergência ao centro das pinturas.

¹⁴⁴ Aproximadamente, pois com secagem e elasticidade dos materiais, as medidas exatas oscilam ligeiramente.

3.3. Carne e Espírito

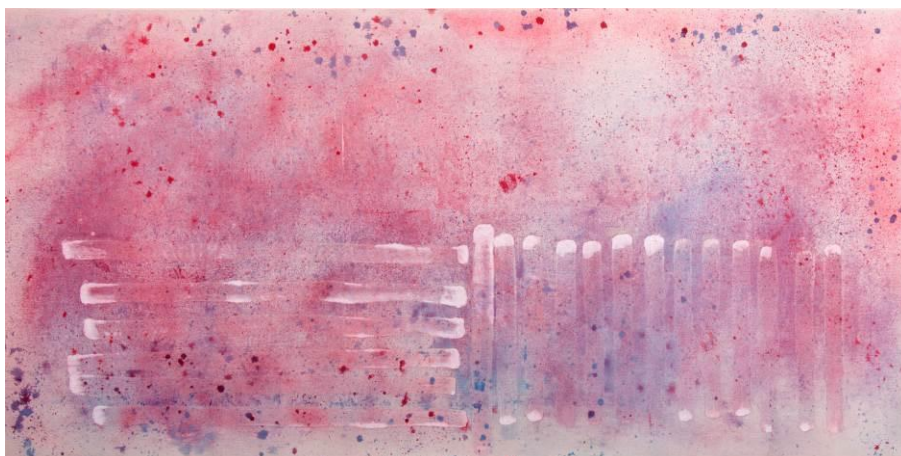


FIGURA 40 — “sem título” Pintura 05 verso (parte exposta) 298x149 cm, 2013/14

Quando se inicia a última série de trabalhos, sentimos que era o momento de abordar de frente problemas centrais que desde muito cedo andámos a adiar e o principal problema era uma postura quase binária perante as cores utilizadas. Obviamente que as tonalidades variam e quando se misturam possibilitam esporadicamente outros valores cromáticos, mas é incontornável a predominância de vermelhos e azuis em todos os trabalhos. Acentuando este sentimento, está a conformidade com os mesmos. Não se sentiu, em momento algum, necessidade de recorrer a outras cores. Por fim, sempre que se tentava introduzir outro valor cromático,¹⁴⁵ a renúncia era quase imediata. O motivo deste atrito para com o tema, prende-se com a pretensão da nossa parte em nos afastarmos enquanto artista criador, para artista observador, que no caso em concreto não é na sua totalidade uma possibilidade. As cores são catárticas para nós e a sua predominância na imagem final é provavelmente o elemento sobre o qual, enquanto criadores de imagens, detemos maior controlo. A nossa proximidade pessoal para com as cores referidas é aludida no título do capítulo *Carne e Espírito*. Se, metaforicamente falando, olharmos para a tela como “ligadura”¹⁴⁶ é fácil vislumbrar o vermelho (fig. 40) como sangue e carne e, por outro lado, o azul (fig. 41 p. 59) como a cura ou enfermidade.

¹⁴⁵ Efetuaram-se diversos testes neste sentido.

¹⁴⁶ Referimos neste ponto que desde muito novos tivemos confronto direto com ferimentos de terceiros, no processo do seu tratamento, daí a nossa associação a ligadura (catarses).

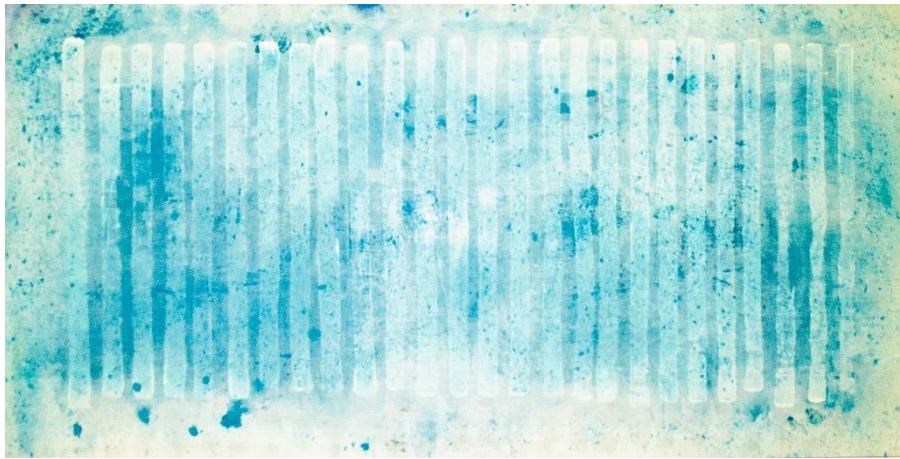


FIGURA 41 — “sem título” Pintura 08 verso (parte exposta) 149x298 cm, 2013/14

Esta postura para com as cores, associada a um pintar intuitivo, rege a predominância das tintas no lado onde se introduz o pigmento. Entendíamos esta abordagem como algo leviano e com muitas fragilidades, por este motivo entendemos aprofundar o seu conhecimento, teórico e psicologicamente, para aprimorar o conhecimento artístico.

Sabíamos à priori que a nossa percepção das cores escolhidas, não era gerida por meras questões de gosto e que esta postura é, à partida, contrária à ausência que pretendíamos enquanto criadores.¹⁴⁷ Ainda assim, se na postura de espetador encontrarmos uma certa universalidade preceptiva (quando relativos a cor), o problema da postura de quem cria já não se colocaria, assim consideramos:

“(...) as cores e os sentimentos não se combinam de forma acidental, que as suas associações não são questões de gosto, mas sim experiências universais profundamente enraizadas desde infância na nossa linguagem e no nosso pensamento.(...)”¹⁴⁸

Partimos de seguida para a análise sobre o azul e o seu potencial etérico.¹⁴⁹ Esta cor é uma das três cores primárias¹⁵⁰ e dentro de uma escala de apreciação é a cor preferida de 45% de

¹⁴⁷ Neste caso (nas cores utilizadas) há um certo conformismo com a afirmação de uma “nossa” identidade artística contrariando em parte a postura que até aqui se tem vindo a defender.

¹⁴⁸ HELLER, Eva. **A Psicologia das cores**. Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2007, p. 17

¹⁴⁹ No contexto do tema em análise, consideramos etérico como algo desprovido de matéria. Acharmos também pertinente referir que há uma tonalidade de azul denominada de Azul-éter. HELLER, Eva. Op., cit., p. 22

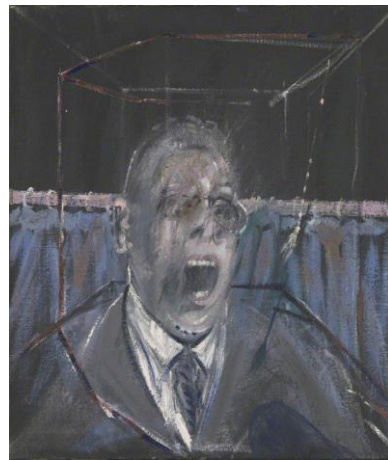
¹⁵⁰ “Uma cor primária é aquela que não é produto de uma mistura de outras cores.” HELLER, Eva. Op., cit., p. 28

inquiridos,¹⁵¹ sendo também provida de muitas conotações positivas.¹⁵² No entanto, dentro destas conotações salientamos a sua associação à imaterialidade e à ausência.

*“ O céu é azul, e por isso o azul é a cor divina, é a cor do eterno.”*¹⁵³

Observando de uma forma enviesada os trabalhos realizados neste processo formativo, temos o sentimento predominante nos tons azuis, como que a figuração translúcida de ideias distantes. Para todos os efeitos há nitidamente uma associação muito mais direta entre esta cor e o “eu” imaterial / espiritual e o sonho. Neste contexto, há também certos paralelismos entre a nossa abordagem à cor e algumas relações das cores nos painéis da *Seagram* pintados por Rothko.¹⁵⁴ Aliás, desta forma podem encontrar-se relações entre uma variedade de artistas e também contrariedades; entendemos, no entanto, de maior interesse o confronto entre a forma como a cor é encarada por nós e relação entre “figura” nas pinturas de Francis Bacon e a forma como estas eram encaradas pelo próprio. As imagens seguintes (fig. 42 e 43) são exemplos da possibilidade interpretativa, neste contexto refere-se:

*“(..) a sombra tinha tanta presença como o corpo; mas a sombra só adquire essa presença porque se escapa do corpo, ela é o corpo que escapou por este ou aquele ponto localizado no contorno. E o grito, o grito de Bacon, é a operação por intermédio da qual o corpo, todo ele, escapa pela boca. Todos os Ímpetos do corpo.”*¹⁵⁵



Na esquerda. FIGURA 42 — *Sketch for 'Lisa'*, 1955, 61 cm x 54.9 cm, óleo sobre tela.
Na direita. FIGURA 43 — *Study for a Portrait*, 1952, 66.1 cm x 56.1 cm, óleo sobre tela.

¹⁵¹ HELLER, Eva. Op., cit., p. 7

¹⁵² “Não existe nenhum sentimento negativo em que predomine o azul. Não é de estranhar que o azul seja tão aceite.”
HELLER, Eva. Op., cit., p. 23

¹⁵³ HELLER, Eva. Idem, ibidem.

¹⁵⁴ Referência aos painéis abordados no capítulo 2.3 *Consciência III: Mark Rothko*.

¹⁵⁵ DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Orfeu negro. Lisboa 2011, p. 54-55

Nesta situação encaramos o “grito” como a figuração possível do imaterial do corpo, que por sua vez tenta libertar-se deste (material), e no caso em análise, de uma forma mais ou menos vinculada, dependendo da obra com que nos confrontemos, Bacon consegue sempre um certo vínculo. Para todos efeitos, nas suas figuras existe sempre o corpo que tenta escapar a si mesmo:

*“A figura não é somente o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa.”*¹⁵⁶

Se até este momento tentamos abordar analiticamente a fundamentação teórica, pedimos agora um pouco de “margem de manobra” para o devaneio interpretativo das nossas obras. Há um certo paralelismo com a descrição, do corpo e da carniça. No entanto, denominamos o corpo imaterial que escapa do material por espírito e associamos o mesmo à tonalidade azul, ao sonho e ao pensamento. Ainda assim, este “espírito” tem involuntariamente medo de escapar à carniça ... ou melhor, tem medo que a carniça lhe escape, sentindo inclusive uma predominância do azul em detrimento do vermelho.¹⁵⁷ Analisando as duas cores numa tabela cromática percebemos que são opostas e os sentimentos que transmitem ao observador, em muitos casos, são também opostos. Se o azul é frio e distante, o vermelho é quente e íntimo; se o azul é tranquilo, o vermelho é guerra. E para acentuar o sentimento que detemos quanto ao azul no contexto do nosso trabalho:

*“Apenas existe um âmbito onde o azul não é bem aceite: praticamente não comemos nem bebemos nada de cor azul.”*¹⁵⁸

Em uniformidade com o nosso pensamento, o vermelho por outro lado é visceral, carnal, em todas as interpretações tomamos esta cor como a única possível de algo etérico. Prende-se com o fogo e para nós, tal como este elemento da natureza, o vermelho é uma cor volátil e emotiva que engloba sentimentos antagónicos, como amor e o ódio. Talvez por isso esteja tão associado ao sexo. Em alguns casos é mesmo imoral.¹⁵⁹

*“O fogo é vermelho, e vermelho é também o sangue. Em muitas línguas, como a dos antigos babilónios e a dos esquimós, «vermelho» significava, literalmente, «como sangue».”*¹⁶⁰

O interesse nesta fundamentação vem não da ciência em si, mas do nosso empirismo, confirmado por uma análise científica. No confronto com as imagens (fig. 40 e 41), dizer que uma é carne e outra o espírito é bastante ambíguo,; dizer que uma é quente e outra é fria, não o é. A pintura que

¹⁵⁶ DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 57

¹⁵⁷ O que se pretende salientar é que o azul tem vindo a ser ligeiramente mais utilizado que o vermelho no decorrer de todos os trabalhos produzidos.

¹⁵⁸ HELLER, Eva. Op. cit., p. 23

¹⁵⁹ Por exemplo, temos ideia, que o seu uso no contexto de um funeral não é bem visto de uma forma genérica.

¹⁶⁰ HELLER, Eva. Op. cit., p. 53

aparenta não ter modelo para pintar, apodera-se do observador para este lhe imbuir vida sob a forma do olhar; e com isto em mente olhamos para as nossas pinturas contextualizando-as em:

“(...) Não há dúvida de que somos carniça, somos carcaças em potência. Se vou a um talho, acho sempre surpreendente não estar ali eu em vez do animal (...).”¹⁶¹

Entendemos importante referir que F. Bacon prefere pintar sozinho, a partir de uma fotografia do representado. E que neste processo também conseguimos discernir um elemento “físico” (a fotografia) e um “espiritual” (a ideia da pessoa representada):

“(...) FB: (...) Entendo como menos inibidor trabalha-los (modelo) partindo da memória e das suas fotografias do que terlos atualmente sentados a minha frente.

DS: Preferes estar sozinho?

FB: Totalmente sozinho. Com a sua memória.”¹⁶²

Entendemos o nosso corpo, que suprimimos, como a carne e a matéria “detentora de vontades próprias” como espírito. Contudo, a carne também é detentora de vontades. Um exemplo concreto do que tentamos explicar está nas pinturas em foco (fig. 40 e 41) e tem a ver com a “permissão” do uso da pincelada, sob a forma de gesso acrílico nestes trabalhos. A pincelada sob a forma de filtro ou como algo que impede em parte a passagem da cor para o espetador. O motivo pela qual salientamos estas listagens em oposição às presentes nas pinturas antecessoras, é que nesta situação a “permissão” do gesto encontra-se circunscrita na contenção do mesmo, o gesto é inibido, não é espontâneo.

Metaforicamente falando, se ao espírito¹⁶³ é permitido devaneio, ao corpo¹⁶⁴ são permitidas formas condicionadas, uma imposição constante e saturante. O gesto lento e pensado¹⁶⁵ presente na pincelada é um exemplo do que se descreve. Não é deste modo estranho dizermos, relativamente às pinturas em análise, que encontramos mais próxima na nossa vontade, da carniça a tentar libertar-se do espírito. Em suma, salientamos que apesar de não entendermos como uma imposição a “tragédia humana”,¹⁶⁶ nem como tema a produção artística, esta tem-se mantido persistente e transversalmente presente na nossa postura, tanto enquanto pintores como observadores.

¹⁶¹ DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 64-65

¹⁶² Tradução do autor: “(...) FB: (...) I find it less inhibiting to work from them through memory and their photographs than actually having them seated there before me.

DS: you prefer to be alone?

FB: Totally alone. With their memory.” STILES, Kristine. Op. cit., p. 223

¹⁶³ Nesta metáfora, o espírito é a ação da matéria (a matéria que pinta).

¹⁶⁴ A “ação” de pintar.

¹⁶⁵ Que surge de uma ação intuitiva, mas que por ser moroso é lhe sobreposto um raciocínio.

¹⁶⁶ Referência às palavras de B. Newman anteriormente utilizadas para descrever a postura deste e de Rothko no contexto do expressionismo abstrato.” STILES, Kristine. Op. cit., p. 27

“(...) FB: Mas quando te encontras fora da tradição, como todos os artistas estão hoje em dia, uma pessoa só pode querer registrar os seus sentimentos pessoais acerca de determinadas situações o mais próximo, do seu sistema nervoso, que consegue.”¹⁶⁷

Infelizmente, o que na maioria dos casos encontramos, aquando de produção / observação, não foram imagens “belas”, mas sim “gritos” contidos / suprimidos, e talvez por isso nos cause confusão este tipo de interpretação por terceiros. Enfatizando este sentimento, nenhum dos trabalhos realizados nos satisfaz¹⁶⁸ no momento em que o demos por terminado. Estranhamente nunca gostamos do primeiro impacto. Ainda assim, quanto mais olhamos para as obras, mais estas crescem em nós e, conseqüentemente, essa insatisfação passa a satisfação. Em alguns momentos passa mesmo a deslumbramento. Por isso achamos pertinente salientar que, pelo menos para nós, as pinturas que realizamos exigem tempo e insistência não só no momento da sua conceção, mas principalmente no exercício da sua contemplação.

¹⁶⁷ Tradução do autor: *“(...) FB: But when you're outside a tradition, as every artist is today, one can only want to record one's own feelings about certain situations as closely to one's own nervous system as one possibly can. (...)”* STILES, Kristine. Op. cit., p. 224

¹⁶⁸ Neste contexto a “insatisfação” a que se faz referência não consegue ser totalmente descrita em palavras, é um sentimento do momento.

CONCLUSÃO

Iniciou-se a componente escrita com o universo ideológico que rege a postura artística, assim como a intuição como elemento gestor e empírico deste universo, questionando pragmatismos técnicos e acadêmicos, que por sua vez abrem caminho à explanação dos métodos de trabalho em ateliê, que se utilizam para o desenvolvimento de objetos, desprovidos de vontades, mas que englobam as vontades de terceiros. Vontades dicotômicas, que se anulam quando se afirmam.

O resultado foi a escolha pela ocultação do que se pintou, em detrimento do que daí resvala para um outro observador. Neste ponto escolhemos afastar-nos dos objetos, enquanto criadores dos mesmos, para nos aproximarmos enquanto espectadores de pinturas. Alterando a postura de representado para eventuais representados. Concluímos, no entanto, como indissociável a identidade artística para com a obra produzida, por muito que se tente esse efeito. A obra é sempre mais aberta do que o previsto e, simultaneamente, os pontos onde se chega podem não ser os pretendidos, o que não é de todo errado. No nosso entender é uma consequência positiva.

Por mais alienados que nos encontremos, há a possibilidade de comprovarmos que “existimos”.

Em parte, algo que é feito por alguém que conseqüentemente escolhe esconder o que fez ou, por outro lado, nega a sua autoria, mas nunca a sua familiaridade. Um objeto estranho que se reconhece enquanto espectador, uma espécie de déjà-vu que se “sonha” no processo e se “materializa” no espectador.

No seguimento desta análise verificou-se que um bom método de trabalho, assim como a insistência, facilita bastante o discurso plástico, tornando-o gradualmente mais coerente, e que o domínio da técnica pode por si desbloquear problemas das mais variadas situações. Outro ponto a frisar é que mesmo numa situação de bloqueio, ao existir trabalho, nem que por simples teimosia, há a possibilidade de retoma a algo que não se encontrava, nomeadamente, prazer na atividade e o posterior enquadramento da mesma.

No silêncio do objeto embute-se o grito do espectador, possibilitando ou abrindo ao olho, mais e menos do que o mesmo percebe. Um “ver” passivo e ativo em simultâneo ou em momentos diferentes. De uma forma alegórica, o grito do espírito que na carne se materializa, mas que da mesma não consegue abdicar, pois desse modo teme o desvanecimento próprio. Para Francis Bacon:

“(..). Não sou eu que tento escapar ao meu corpo, é o corpo que tenta escapar ele próprio por.. Em síntese, um espasmo (...)”¹⁶⁹

¹⁶⁹ DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 53

Aqui o “espasmo” é contido pelo “espírito” que tem acima de tudo medo do mesmo e do que este possibilita.

O contexto que insere o objeto condiciona o mesmo, mas potencializa também a sua abertura. Culturas diferentes geram desordem a relações que não se pretendem definidas, do mesmo modo que um espelho apresenta o estado do momento também é o momento que engloba o observador.

A entropia de significações não entende as pinturas como objetos fugazes, mas como algo mais constante: numa multiplicidade de rostos que cada sujeito, a qualquer momento, engloba. “Nós” enquanto observadores é que as criamos no exercício de ver.

Finalizamos este percurso com uma ideia de retoma a “nós”, em “nós” e por “nós”. Num mundo cada vez mais global, as singularidades de cada indivíduo tornam-nos seres humanos. O receio existente em cada um de “nós”, é algo em potência, é uma constante. Com tanta diferença no mundo, o que se denota é uma nítida persistência na intolerância (de uma forma transversal à história do homem) para com a mesma diferença, e sendo que a ideia de algo constante é uma ilusão, conseqüentemente o ódio para com a diferença não será, só por si, uma contradição ao próprio? Se o homem enquanto espécie odeia o próximo é, na nossa opinião, porque gosta intimamente do ódio enquanto sentimento.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. Companhia Das Letras. São Paulo. 2006
- AZÚA, de Félix. **Diccionario de las Artes**. Anagrama. Barcelona. 2002
- ARNHEIM, Rudolf. **Para uma psicologia da arte & arte e entropia**. Dinalivro. Lisboa. 1997
- BAAL-TESHUVA, Jacob. **Rothko**. Edições Taschen. Lisboa. 2003
- DAMÁSIO, António. **O Livro da Consciência**. Temas & Debates. Lisboa. 2010
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espectáculo**. Antígona. Lisboa. 2012
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Orfeu negro. Lisboa 2011
- ECO, Umberto. **A definição da Arte**. Edições 70. Lisboa. 1995
- **Obra Aberta**. Difusão Editorial. Lisboa. 1989
- FRANCASTEL, Pierre. **A Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX**. Edição Livros do Brasil. Coleção Vida e Cultura. Lisboa. 2000
- GARCÍA-BERMEJO, José. e CEDILLO, Adolfo. **Conceptos Fundamentales de Arte**. Alianza Editorial. Espanha. 2000
- GOMBRICH, E.H. **Art & Illusion A study in the psychology of pictorial representation**. PHAIDON. Londres. 2014
- **The Image & the Eye**. PHAIDON, Londres. 1999
 - **Art, Perception, and Reality**. The Johns Hopkins Press. Londres. 1992
- GOODING, Mel. **Arte Abstracta**. Editorial Presença. 1ª Edição. Lisboa. 2002
- HELLER, Eva. **A Psicologia das cores**. Gustavo Gili, SL. Barcelona. 2007
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Edições 70. Lisboa. 2008
- HUGHES, Robert. **The Shock of the New**. Thames and Hudson. Londres. 1991
- HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção**. Antígona. Lisboa. 2013
- JOLY, Martine. **A Imagem e a sua Interpretação**. Edições 70. Lisboa. 2003
- MAUTNER, Thomas. **Dicionário de Filosofia**. Edições 70. Lisboa. 2010
- MERLEAU-PONTY, **O olho e o espírito**. Vega. Almeirim. 2009
- MESQUITA, Raúl e DUARTE, Fernanda. **Dicionário de Psicologia**. Plátano Editora. Lisboa 1996
- ORWELL, George. **Nineteen Eighty Four**. Penguin Books. Londres. 2003
- PASTOUREAU, Michel. **PRETO História de uma cor**. Orfeu negro. Lisboa 2014
- PORTO Editora. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 2013
- SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. Biblioteca Prestígio. Barcelona 2001
- SCHMIDT, Joël. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Edições 70. Lisboa. 2011

STILES, Kristine. **Theories and Documents of Contemporary Art**. University of California Press. 2ª Edição. California. 2012

STURGIS, Alexander. **Compreender a Pintura: A Arte Analisada e Explicada por Temas**. Editorial Estampa. Lisboa. 2003

TOLSTÓI, Lev. **O que é a Arte?** Gradiva. Lisboa. 2013

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da Modernidade**. Instituto Piaget. Lisboa. 1994

WALTHER, F. e RUHRBERG, Karl. **Arte do Século XX — volume I pintura**. Edições Taschen. Lisboa. 2010

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Editora Relógios D'Água. Lisboa. 1998

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações Sobre as Cores**. Edições 70. Lisboa. 1977

CINEMATOGRAFIA

Memento. Dir. Christopher Nolan, Lionsgate, 2000, 1 Blu-ray (113 min)

WEBGRAFIA

Jackson Pollock: An Interview. Verão de 1950 entrevista de William Wright

Disponível em: <http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art201/201Read/201-Pollock.pdf> (22/02/2016)

ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1 — Black on Maroon 1958. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 366 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01031> (21/01/2016)

FIGURA 2 — Red on Maroon 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 239 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-red-on-maroon-t01165> (21/01/2016)

FIGURA 3 — Black on Maroon 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 457 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01163> (21/01/2016)

FIGURA 4 — Black on Maroon 1958. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 241.5 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01166> (21/01/2016)

FIGURA 5 — Black on Maroon 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 228.5 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01164> (21/01/2016)

FIGURA 6 — Red on Maroon 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 457 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-red-on-maroon-t01168> (21/01/2016)

FIGURA 7 — Red on Maroon 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (183 cm x 457 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-red-on-maroon-t01167> (21/01/2016)

FIGURA 8 — Black on Maroon 1958. Mark Rothko, Óleo sobre tela (228.5 cm x 207 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01170> (21/01/2016)

FIGURA 9 — Red on Maroon 1959. Mark Rothko, Óleo sobre tela (183 cm x 457 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-red-on-maroon-t01169> (21/01/2016)

FIGURA 10 — Black on Maroon 1958. Mark Rothko, Óleo sobre tela (266.5 cm x 366 cm)

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01031> (21/01/2016)

FIGURA 11 — White Cloud Over Purple. 1957. Mark Rothko, Óleo sobre tela (143x138)

Disponível em: Capa e caixa de WALTHER, F. e RUHRBERG, Karl. **Arte do Século XX — volume I pintura**. Edições Taschen. Lisboa. 2010, e em: <https://urbanfragment.wordpress.com/tag/white-cloud-over-purple/> (03/02/2016)

FIGURA 12 — Fotografia de Hickey-Robertson, imagem panorâmica do interior da Rothko chapel.

Disponível em: http://www.rothkochapel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=14 (03/02/2016)

FIGURA 13 — Classe de representação de dança contemporânea, do Ginásio Clube Português. Coreografia 2012/2013

Disponível em: <http://dancinginaframe.com/danca-contemporanea/> (21/01/2016)

FIGURA 14 — O Lago dos Cisnes; Companhia Brasileira de Ballet; como referência hipotética da forma como interpretamos a pintura em Rothko

Disponível em: <http://www.dellarte.com.br/en/programacao-e-ingressos/rio-de-janeiro/imperator/companhia-brasileira-de-ballet>

FIGURA 15 — “sem título” Pintura 06 Frente (introdução pigmento). 2013 250x140cm. Portfólio de autor.

FIGURA 16 — “sem título” painel 2 desenho (5) 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g. Portfólio de autor

FIGURA 17 — “sem título” painel 3 desenho (4) 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g. Portfólio de autor

FIGURA 18 — “sem título” painel 3 desenho (3) 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g. Portfólio de autor.

FIGURA 19 — “sem título” painel 2 desenho (4) 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g. Portfólio de autor

FIGURA 20 — “sem título” painel 3 desenho (5) 122x61 cm 2009 tinta permanente sobre papel de 300g. Portfólio de autor

FIGURA 21 — “sem título” teste sem número, 2012 técnica mista sobre tela, 100x70 cm. Portfólio de autor

FIGURA 22 — “sem título” teste sem número, 2012 técnica mista sobre tela, 58,5x91 cm. Portfólio de autor

FIGURA 23 — “sem título” 01 frente, 120x120 cm 2013 técnica mista sobre pano-cru. Portfólio de autor

FIGURA 24 — “sem título” 01 verso, 120x120 cm 2013 técnica mista sobre pano-cru. Portfólio de autor

FIGURA 25 — “sem título” 02 frente, 120x120 cm 2013 técnica mista sobre pano-cru. Portfólio de autor

FIGURA 26 — “sem título” 02 verso, 120x120 cm 2013 técnica mista sobre pano-cru. Portfólio de autor.

FIGURA 27 — “sem título” 03 frente, 120x120 cm 2013 técnica mista sobre pano-cru. Portfólio de autor.

FIGURA 28 — “sem título” 03 verso, 120x120 cm 2013 técnica mista sobre pano-cru. Portfólio de autor.

FIGURA 29 — “sem título” 05 frente, 120x120 cm 2013 técnica mista sobre pano-cru. Portfólio de autor.

FIGURA 30 — “sem título” 05 verso, 120x120 cm 2013 técnica mista sobre pano-cru. Portfólio de autor.

FIGURA 31— “sem título” Pintura 06 verso (parte exposta) 250x140cm, 2013. Portfólio de autor.

FIGURA 32— “sem título” Pintura 07(a) verso (parte exposta) 298x149cm, 2013/14. Portfólio de autor

FIGURA 33 — “sem título” livro de artista pequeno, 42x33x20 cm, 2015. Portfólio de autor

FIGURA 34 — fotografia dos dois livros de artista lado a lado 53x48x20 cm e 42x33x20 cm, 2015. Portfólio de autor.

FIGURA 35 — “sem título” folha de livro de artista pequeno, 30x30 cm, 2015. Portfólio de autor.

FIGURA 36 — “sem título” folha de livro de artista, 50x50 cm, 2015. Portfólio de autor.

FIGURA 37 — “sem título” folha de livro de artista, 50x50 cm, 2015. Portfólio de autor.

FIGURA 38 — “sem título” folha de livro de artista pequeno, 30x30 cm, 2015. Portfólio de autor.

FIGURA 39 — “sem título” Pintura 07(b) verso (parte exposta) 298x149cm, 2013/14. Portfólio de autor

FIGURA 40 — “sem título” Pintura 05 verso (parte exposta) 298x149cm, 2013/14. Portfólio de autor

FIGURA 41 — “sem título” Pintura 08 verso (parte exposta) 298x149cm, 2013/14. Portfólio de autor

FIGURA 42 — Sketch for 'Lisa', 1955, 61 x 54.9 cm, óleo sobre tela.

Disponível em: http://artuk.org/discover/artworks/sketch-for-lisa-1740/search/actor:bacon-francis-19091992/page/1/view_as/grid

FIGURA 43 — Study for a Portrait, 1952, 66.1 x 56.1 cm, óleo sobre tela.

Disponível em: http://artuk.org/discover/artworks/study-for-a-portrait-197739/search/actor:bacon-francis-19091992/page/1/view_as/grid