

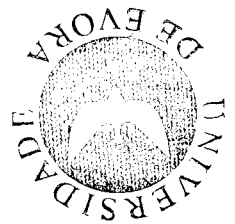


# **Manual de acesso: a pintura como uma forma de explicar o mundo**

**Dissertação final de mestrado em Artes Visuais Intermédia**  
**Autor: Ana Teresa Menezes**  
**Orientador: Professor Doutor Pedro Portugal**  
**Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri**



# Manual de acesso: a pintura como uma forma de explicar o mundo



174 657

Dissertação final de mestrado em Artes Visuais Intermédia  
Autor: Ana Teresa Menezes  
Orientador: Professor Doutor Pedro Portugal  
Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri



Área Departamental das Artes

Entrada N.º 19CC

Data 16-04-2002

Assinatura [Handwritten Signature]

## Índice

Resumo.....	2
Abstract.....	3
Introdução.....	4
Capítulo Primeiro.....	11
1. Ocidente.....	11
1. 1. No princípio era a Ideia.....	11
1. 2. A perspectiva linear como <i>costruzione legittima</i> .....	14
1. 3. Forma simbólica, formação cultural ou paradigma?.....	17
1. 4. Ponto de fuga, ponto de vista, e <i>cogito</i> .....	19
2. Oriente.....	21
2. 1. A pintura como modelo do cosmos.....	25
2. 2. A perspectiva atmosférica.....	27
2. 3. A pintura como forma de meditação.....	29
3. Orientalismo.....	32
Capítulo Segundo.....	32
1. O Modernismo como modelo.....	32
1. 1. O jogo da pintura moderna.....	34
1. 2. O fim da <i>mimesis</i> e a formação de um novo tipo de sujeito.....	37
1. 3. Visão e subjectividade.....	40
2. Abstracção.....	40
2. 1. A abstracção antes da abstracção.....	44
2. 2. Abstracção e utopia.....	49
2. 3. Abstracção e Idealismo romântico.....	55
3. Um jogo chamado "o fim da pintura".....	61
4. A pintura depois da pintura.....	66
Capítulo Terceiro.....	66
1. Introdução a uma perspectiva cognitiva da arte.....	71
2. O processo artístico como uma forma de conhecimento.....	71
2. 1. Conhecimento e intuição.....	77
2. 2. Tornar visível.....	82
2. 3. O invisível.....	85
3. A arte depois da filosofia.....	91
Capítulo Quarto.....	91
1. Pós-modernismo e esquizofrenia.....	96
2. Estratégias.....	96
Guerrilha.....	102
Palimpsesto.....	107
<i>Cut-up</i> .....	111
<i>Détournement</i> .....	118
Deriva.....	122
Diagrama.....	127
Atlas.....	132
Labirinto.....	136
Jogo.....	144
Conclusão.....	153
Bibliografia.....	153

## Resumo

### Manual de acesso: a pintura como uma forma de explicar o mundo

Propomo-nos investigar em que medida a prática artística pode ser entendida como produção de conhecimento: o processo criativo como uma forma de pensamento, ou seja, um processo cognitivo e, também, lúdico, assente na ideia de que toda a criatividade surge a partir do jogo. Este processo é mediado por toda uma série de estratégias, que pressupõem uma prática artística entendida como uma guerrilha plástica.

As obras resultantes funcionam como modelos, microcosmos, ou mapas de uma determinada forma de ver o mundo, que é sempre uma abordagem particular, mas também parcial, incompleta e aberta a novas ligações.

Serão analisados alguns momentos da história da arte em que esta, principalmente através da prática da pintura, foi produtora de modelos que moldaram a nossa forma de ver e pensar, como a perspectiva renascentista, que orientou a nossa percepção para uma visão euclidiana do espaço, contribuindo para a consolidação do modelo de racionalidade próprio da cultura ocidental, e a visão como uma experiência subjectiva, proposta pelos impressionistas com base no estudo da origem e comportamento dos fenómenos visuais.

## **Abstract**

### **Access manual: painting as way of knowing the world**

**We propose to investigate how artistic practice can be seen as production of knowledge: the creative process as a way of knowledge, that is, a cognitive and also ludic process, supported in the idea that all creativity has its origin in playing. This process is mediated by a series of strategies, which presuppose an artistic practice seen as a plastic guerrilla. The works function as models, microcosms, or maps of a particular way of seeing the world, always a personal approach, but also partial, incomplete and open to new connections.**

**We will analyse some moments in art history, when art, mainly through the practice of painting, worked a producer of models that informed our way of seeing and thinking, such as the renaissance perspective, which oriented our perception towards an Euclidian vision of space and contributed to the consolidation of the rational model of occidental culture, and also the vision as a subjective experience, proposed by the impressionists, based on the study of the origin and behaviour of visual phenomena.**

## Introdução

O *Manual de acesso* surge como uma metáfora sobre a prática artística entendida como um processo de descoberta. Ao falar de explicação do mundo estou a referir-me ao modo como todo um trabalho se articula e converge para criar uma realidade própria: um modelo. A forma como cada artista se posiciona frente ao real, o modo como ele filtra e recicla o real através do seu trabalho é o seu manual de acesso – que ele nos dá a conhecer muitas vezes de forma fragmentada, e cujas peças cabe por vezes ao espectador recolher e montar.

A criação artística como uma forma de organizar a experiência, uma e outra vez: é aqui, neste trabalho de ordenação, que o processo criativo se pode definir como um jogo. Um jogo que cria as suas próprias regras à medida que é jogado, e cujo objectivo é sempre uma competição com a verdade.

É, portanto, uma perspectiva cognitiva, aquela que se pretende adoptar, relativamente ao trabalho do pintor, e a toda a prática artística em geral.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger define a arte como o “desocultar da verdade”, o rasgão, ou a fenda através da qual, subitamente, ela se manifesta. Mas esta verdade surge através do fazer: é um “pôr-em-obra-da-verdade”.<sup>1</sup> A arte transforma-se assim numa actividade filosófica, mas fá-lo através da sua linguagem própria, através do fazer. É isto que nos pretende dizer Gerhard Richter ao falar do processo da pintura: “a pintura não tem nada a ver com o pensamento porque, em pintura pensar é pintar. O pensamento é linguagem – gravação de dados – e tem que acontecer antes e depois. Einstein não pensava enquanto estava a calcular; ele calculava – produzindo a equação seguinte em

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *A origem da obra de arte*, pag. 62.

reação à anterior – tal como na pintura uma forma é a resposta a outra, continuamente”.<sup>2</sup>

Este processo de descoberta e de criação de real dá-se, não apenas em cada obra individual, mas no trabalho visto como um todo, onde cada peça criada marca um momento da evolução desse mesmo processo. Na leitura que faz do trabalho de Marcel Duchamp, o antropólogo Alfred Gell propõe uma noção de obra como um contínuo temporal (a *durée* de Bergson), ou uma “demora”, como o próprio artista chamou à *Mariée*: cada obra separada como um estudo preparatório para um trabalho posterior, ou como um desenvolvimento de um trabalho anterior. Isto pode ser observado no *Grand verre*, que é, para todos os efeitos, um palimpsesto onde se acumulam anos de trabalho. Aquilo que no trabalho de Duchamp pode ser observado de uma forma mais evidente é, na realidade, aplicável a toda a prática artística: para Gell, cada obra individual seria assim um momento de cristalização do fluxo criativo, um momento onde este fluxo, entendido como um processo cognitivo, assume forma visível.<sup>3</sup>

“Explicar o mundo” é essa forma de abordagem do real, um permanente questionar das coisas e uma prática que é, antes de tudo, um meio para aprender a pensar. Desta prática surgem obras, que funcionam como modelos: visões do mundo, microcosmos, mapas, diagramas, manuais de acesso.

Após a descoberta e aceitação pela comunidade científica da Teoria da Relatividade, Einstein dedica o resto da sua vida a pesquisar a possibilidade de existência de uma teoria unificadora de todas as leis do universo. Chamava-lhe a “*Theory of everything*”.<sup>4</sup> Na sua visão panteísta do mundo, o físico recupera a teoria filosófica de Espinoza: o universo tem uma ordem que a mente humana pode decifrar.<sup>5</sup> Este tipo de pensamento holístico instaurado pela época

---

<sup>2</sup> “*Painting has nothing to do with thinking, because in painting thinking is painting. Thinking is language – record-keeping – and has to take place before and after. Einstein did not think when he was calculating; he calculated – producing the next equation in reaction to the one that went before – just as in painting one form is a response to another, and so on*”. Gerhard Richter, *Atlas, the reader*, pag. 17.

<sup>3</sup> Alfred Gell, *Art and agency*, pags. 242 a 251.

<sup>4</sup> “The theory of everything is a term for the ultimate theory of the universe – a set of equations capable of describing all phenomena that have been observed, or that will ever be observed.” Robert B. Laughlin e David Pines, *The theory of everything* (2000). Citado por Lynn Gamwell em *Exploring the invisible: art, science, and the spiritual*, pag. 281.

<sup>5</sup> Lynn Gamwell, *Exploring the invisible: art, science, and the spiritual*, pag 202.



moderna, e que começa pela recuperação renascentista do pensamento grego, da ideia de uma unidade cósmica, funciona como uma linha de pensamento que se estende através do Iluminismo, do Idealismo alemão e do Romantismo, e vai estar na base das teorias espirituais que atravessam toda a arte abstracta modernista.

A pós-modernidade vem, no entanto, cancelar toda e qualquer tentativa de pensamento ou ideia de absoluto, com a afirmação de que a realidade pode ser apreendida e pensada apenas de forma fragmentada. Gianni Vattimo afirma que assistimos a uma multiplicação das “imagens do mundo” (*Weltanschauungen*), e sublinha a importância das contribuições de Nietzsche e Heidegger para a compreensão do fim da modernidade: “Nietzsche mostrou que a imagem de uma realidade ordenada racionalmente com base num fundamento (a imagem que a metafísica sempre teve do mundo) é apenas um mito “tranquilizador” próprio de uma humanidade ainda primitiva e bárbara: a metafísica é ainda uma forma violenta de reagir a uma situação de perigo e de violência; procura, de facto, apoderar-se da realidade com um “golpe de mão”, alcançando (ou imaginando alcançar) o princípio primeiro de que tudo depende (e assegurando-nos assim ilusoriamente o domínio dos acontecimentos). Heidegger, prosseguindo nesta linha de Nietzsche, mostrou que pensar o ser como fundamento, e a realidade como sistema racional de causa e efeitos, é apenas uma forma de alargar a todo o ser o modelo da objectividade “científica”, da mentalidade que, para poder dominar e organizar rigorosamente todas as coisas, as deve reduzir ao nível de puras presenças mensuráveis, manipuláveis, substituíveis – reduzindo por fim a este nível também o próprio homem, a sua interioridade, a sua historicidade.”<sup>6</sup>

Desta forma, explicar o mundo não passa por elaborar uma teoria capaz de prever e fundamentar toda a existência, mas uma forma pessoal de organizar a experiência, uma construção criativa própria, uma visão particular, uma intuição das coisas, uma nova abordagem que vai estabelecer ligações imprevistas. Neste sentido, qualquer modelo que seja criado é sempre um modelo parcial, incompleto, porque aberto a novas ligações.

---

<sup>6</sup> Gianni Vattimo, *A sociedade transparente*, pags. 13 e 14.

A pintura foi certamente a grande produtora de modelos na arte ocidental, mas foi apenas a partir do Renascimento que ela ganhou a autonomia que lhe conferiu o estatuto de obra de arte. Como afirma André Malraux, “um crucifixo românico não era, de início, uma escultura; a *Madona* de Cimabue não era, de início, um quadro; nem sequer a *Atena* de Fídias era, de início, uma estátua”.<sup>7</sup> Hoje chamamos arte a todas as manifestações culturais produzidas pelos homens ao longo da sua existência. Mas este é um conceito contemporâneo, e muitos dos objectos a que hoje atribuímos esse valor foram, na sua origem, apenas peças com uma determinada utilidade prática. Marcel Duchamp refere-se exactamente a isto nas suas entrevistas com Pierre Cabanne, quando afirma: “a palavra «arte» interessa-me muito. Se ela vem do sânscrito, como ouvi dizer, significa «fazer». Ora toda a gente faz alguma coisa, e aqueles que fazem coisas sobre uma tela, com uma moldura, são chamados artistas. Antigamente, eram nomeados por uma palavra que eu prefiro: artesãos. (...) A palavra «artista» foi inventada quando o pintor se transformou num personagem, primeiro na sociedade monárquica, e depois na sociedade actual, onde é um homem respeitável”.<sup>8</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari preferem a definição de “artesão cósmico”, e insistem na importância de “ser um artesão, não mais um artista”.<sup>9</sup>

Duchamp acaba por abandonar a pintura, porque pretende investigar e desenvolver a possibilidade de uma arte “não retiniana”. No entanto, foi principalmente através da prática da pintura que se desenvolveu a consciência do estatuto do artista e o conceito de arte de que é herdeira a cultura ocidental. André Malraux afirma que a *Madona* de Cimabue não era um quadro, porque não foi feita para ser uma obra de arte, mas sim uma imagem religiosa. Foram os pintores renascentistas que operaram a passagem que permitiu a um pintor como Velázquez afirmar-se como autor e peça fundamental do jogo da

---

<sup>7</sup> André Malraux, *O museu imaginário*, pag. 11.

<sup>8</sup> Marcel Duchamp, *engenheiro do tempo perdido*. Entrevistas com Pierre Cabanne, pag. 22.

<sup>9</sup> “A figura moderna não é a da criança nem a do louco, e menos ainda a do artista, mas aquela do artesão cósmico: uma bomba atômica artesanal é muito simples na verdade, isso foi provado, isso foi feito. Ser um artesão, não mais um artista, um criador ou um fundador, e é a única maneira de devir cósmico, de sair dos meios, de sair da terra”. Deleuze e Guattari, *Mil Platôs*, vol 4, pag. 162.

representação em *Las Meninas*. Assim, durante os séculos que se seguiram, falar de arte seria falar de pintura.

Porém, se noutras épocas a pintura ocupou um lugar privilegiado nas artes, hoje é apenas mais um *medium* entre muitos. E o próprio conceito sofreu uma mutação considerável desde que, durante o século XIX, se desenvolveram os primeiros meios mecânicos de reprodução de imagens. A pintura transforma-se num meio de reflexão sobre si própria, sobre os seus objectivos e sobre o seu lugar na arte. Desde as investigações sobre a percepção levadas a cabo pelos primeiros impressionistas, assistimos ao emergir de um novo paradigma na produção plástica. Com o Modernismo, a pintura irá percorrer todo um caminho de auto-análise ontológica. Anuncia-se o seu fim.

O crítico Yve-Alain Bois afirma em *Painting as a model* que o jogo da pintura moderna era o jogo do fim da pintura.<sup>10</sup> Mas, para além da questão da sua sobrevivência como *medium*, jogava-se também uma tentativa de a recolocar no centro das atenções, como sempre estivera desde o Renascimento. No entanto, esta deslocação seria inevitável e, até, fundamental para a sua sobrevivência. Com a pós-modernidade a pintura ganha uma nova vida: depois do fim, já não há nada a provar. Consciente de se ter finalmente libertado do peso de herdeira da tradição artística, conquistou a liberdade de se exprimir através de qualquer forma e estilo, sem constrangimentos. Ou, como afirma Gerard Richter sobre os expressionistas abstractos: “o mundo maravilhoso que acontece quando, simplesmente, pintas”.<sup>11</sup>

Actualmente, aquilo que poderia ser uma desvantagem inicial em relação aos meios mecânicos de reprodução de imagens é hoje um factor de valorização positiva: o facto de ser uma actividade manual. Na era digital, a pintura é também um exercício de resistência, uma possibilidade de gerir um equilíbrio entre a natureza biológica do ser humano e a desumanização de uma sociedade tecnológica.

---

<sup>10</sup> Yve-Alain Bois, *Painting as a model*, pag. 230.

<sup>11</sup> Gerhard Richter, *Atlas, the reader*, pag. 22.

A deslocação acima referida, do centro das atenções no palco da arte contemporânea para um papel secundário, onde é apenas mais uma forma de expressão, e a especificidade de ser uma técnica analógica, são factores fundamentais para a compreensão da pintura hoje como um ponto de cruzamento de referências originárias de vários estratos da cultura contemporânea. Esta é hoje uma disciplina do ecletismo, da transformação e reciclagem de imagens e ideias. Como se já não fosse possível ou necessário criar imagens novas mas constantemente reflectir sobre as suas ligações e criar novas ligações. Neste jogo de referências, são colocados e trabalhados lado a lado, a tradição histórica da pintura, as pesquisas das vanguardas modernistas, a cultura popular veiculada pelos meios de informação de massas, a subcultura, e toda uma série de manifestações marginais e mais ou menos periféricas. A importância das subculturas e do *underground* é fundamental, porque cria núcleos de resistência à globalização das imagens, reagindo contra a uniformização e estandardização da cultura. Aqui também o retorno ao desenho, a escolha do analógico, o recuperar do traço, do erro, do trabalho manual. Uma pintura pode ser “uma bomba atómica artesanal” criada por um “artesão cósmico”, na solidão do seu *atelier*.

No primeiro capítulo será abordado um momento fundamental da história da pintura, o da descoberta da perspectiva, que coincide com o Renascimento, e com a fundação do pensamento moderno ocidental, e será apresentada paralelamente uma outra forma de pensamento que deu origem a uma ideia de representação completamente diferente, e cuja influência teórica apenas se fez sentir no ocidente a partir do século XX, principalmente através da penetração da filosofia zen.

No segundo capítulo pretende-se analisar o Modernismo, não só à luz das mudanças drásticas na estrutura social e produtiva, iniciadas pela Revolução Industrial e pelos meios de reprodução da imagem, mas também numa linha de continuidade de pensamento baseada em pressupostos filosóficos de tradição idealista e platónica.

No terceiro capítulo será feita uma apresentação do pensamento de vários autores que reflectiram sobre a questão da arte como um processo cognitivo, e serão apresentados exemplos de alguns artistas cuja prática é, de uma forma mais evidente, orientada neste sentido.

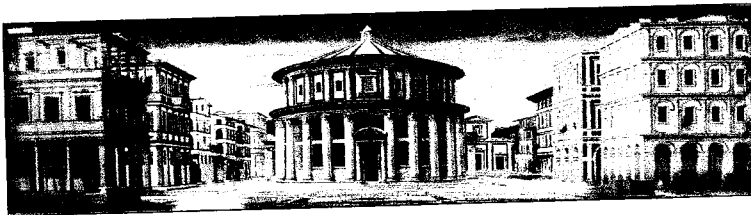
No quarto capítulo serão propostas toda uma série de estratégias de trabalho, estratégias de abordagem do mundo ou estratégias de guerrilha plástica, e veremos o modo como são apresentadas por pensadores contemporâneos, e como são trabalhadas pelos artistas.

Se um manual é um conjunto de regras, as estratégias apresentadas podem ser vistas como um potencial conjunto de linhas de fuga de onde estas poderão surgir, para imediatamente se dispersarem, criando novas direcções, novas ligações. Elas funcionam como uma metodologia de abordagem, mas não se pretende impor nenhum tipo de estrutura rígida. A linha de pensamento seguida é a de Deleuze e Guattari: a de uma estrutura fluida, que utiliza a imagem do rizoma como modelo.

Guerrilha – *cut-up* – palimpsesto – *détournement* – deriva – diagrama – atlas – labirinto. E, por fim, jogo, estratégia que resume todas as outras: o jogo como a origem de toda a manifestação cultural. O processo artístico será, assim, definido como um processo essencialmente lúdico – o *Manual de acesso* são as regras do jogo.

## Capítulo Primeiro

Onde se tentam expor os fundamentos de duas tradições culturais que deram origem a dois conceitos completamente diferentes de representação, ou como os pintores renascentistas “descobriram” a perspectiva, enquanto os pintores do Extremo Oriente descobriam a meditação através da pintura.



### 1. Ocidente

#### 1. 1. No princípio era a Ideia

“Porque um bom pintor está no seu interior cheio de figuras, e se fosse possível que vivesse eternamente, sempre teria algo novo que expressar através das suas obras, extraindo-o das Ideias interiores sobre as quais escreve Platão”

Durer<sup>14</sup>

É a teoria das Ideias platónica que, recuperada pela Escolástica, se encontra na origem do conceito de representação da arte ocidental, a *mimesis*. Como nos diz Panofsky em *Idea*, a teoria platónica sofreu algumas contorções, não só por parte da Igreja como ainda na época romana, para se desenvencilharem da sua aversão à representação. Platão desprezava a representação do mundo dos

<sup>12</sup> *Cidade Ideal*, autor anónimo, 60 x 200 cm.

<sup>13</sup> *Oito vistas do Xiao e Xang*, Soami, detalhe de um dos 23 painéis.

<sup>14</sup> Citado por Erwin Panofsky em *Idea*, pag. 110.

fenómenos como cópias em segunda mão e reconhecia apenas ao filósofo o estatuto de artista, pois só ele consegue aceder ao conhecimento, ou seja, às Ideias.<sup>15</sup> Mas foi ainda durante a Antiguidade que Cícero contornou a questão e atribuiu ao artista uma possibilidade de acesso a estas, abrindo caminho para converter “a doutrina das Ideias de Platão numa arma contra a teoria platónica da arte.”<sup>16</sup>

Na Idade Média, Santo Agostinho e S. Tomás de Aquino trabalham a filosofia platónica à medida das necessidades da doutrina da Igreja, transformando-a numa “lógica do pensamento divino”. Na realidade era um jogo fácil: bastava afirmar que as Ideias tinham sido criadas por Deus.<sup>17</sup> A arte não possui faculdade criadora, apenas transformadora, pois o verdadeiro acto de criar está reservado apenas a Deus. No entanto, e continuando a citar o ensaio de Panofsky, “a filosofia medieval de facto interpretou o processo da criação artística como se quisesse exaltar a obra de arte comparando o artista com o “*Deus Artifex*” ou o “*Deus Pictor*”, mas antes para facilitar a compreensão da essência da obra do espírito divino ou, nalguns casos, para possibilitar a solução de outros problemas teológicos”.<sup>18</sup>

No Renascimento, a missão da arte passa a ser a elaboração de uma cópia fiel da realidade, a imitação da verdade. Esta viragem naturalista foi possibilitada através da recuperação da filosofia aristotélica por S. Tomás de Aquino. Mas a concepção naturalista não surge inicialmente em oposição à teoria idealista, e só mais tarde se toma a consciência desta dualidade de conceitos que, segundo Panofsky, vai dominar toda a filosofia da arte até finais do século XIX.

---

<sup>15</sup> Erwin Panofsky, *Idea*, pag. 15.

<sup>16</sup> Erwin Panofsky, *Idea*, pag. 16: Esta interpretação é em tudo contrária à platónica. Em Roma assistimos à valorização cada vez maior da pintura e da escultura, que adquirem estatuto de arte livre, ou seja, podem passar a ser praticadas por cidadãos livres.

<sup>17</sup> “As Ideias são protótipos (ou princípios originais das coisas) imutáveis e permanentes que não foram formados por si mesmos. Por tanto, são eternos, perduram sempre iguais num mesmo estado e estão encerrados no espírito divino; e enquanto que elas mesmas não nascem nem morrem, tudo o que nasce e morre está, por assim dizer, feito à sua imagem e semelhança”. Santo Agostinho, citado por Panofsky em *Idea*, pag 35

Para S. Tomás de Aquino, o artista, sem ter a Ideia em si, pode aspirar a possuir uma “quase Ideia”.

<sup>18</sup> Erwin Panofsky, *Idea*, pag 38.

Durante o Renascimento coexistem duas formas de encarar a representação da Ideia: a de Alberti e de Rafael, para quem a representação procura aproximar-se de uma beleza superior à natureza, no sentido de “ideal” (termo que só aparece mais tarde); e a de Vasari, para quem a materialização da “ideia” pressupõe a representação de uma imagem independente da natureza. Nos séculos XIII e XIV utilizava-se também “*pensiero*” e “*concetto*” com o mesmo significado.

Miguel Ângelo evita sempre referir-se à Ideia, e prefere “*concetto*”; o “bom artista” segue o “*buon concetto*”.<sup>19</sup> Para Rafael, as “ideias” adquiridas pelo pintor e a contemplação da natureza funcionam em equilíbrio, e devem completar-se uma à outra. Já Durer, como se pode ler na citação que abre este capítulo, utiliza as “ideias” como sinónimo de imagens interiores.

Leonardo, que, tal como Miguel Ângelo, raramente usa o conceito de Ideia, acredita que o artista não deve ficar apenas preso à realidade, podendo utilizar a imaginação: “e nisto supera (o olho) a natureza, porque as simples coisas naturais são finitas, e as obras que o olho ordena às mãos são infinitas, como o demonstra o pintor nas representações de infinitas formas de animais, ervas, plantas e lugares”.<sup>20</sup>

É também de Leonardo o famoso texto que faz notar como a observação atenta e concentrada pode estimular a imaginação, ou como podemos descobrir todo um universo de formas ao fixarmos o olhar sobre um qualquer muro coberto de manchas de humidade: “Se observares alguns muros cobertos de manchas ou as pedras compostas de várias matérias, poderás aí encontrar semelhanças com paisagens de montanhas, rios, pedras, árvores, grandes planícies, vales e colinas de várias formas; poderás também aí encontrar inspiração para batalhas, rostos expressivos e estranhas vestimentas; e infinitas coisas a que poderás dar forma”.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Erwin Panofsky, *Idea*, pag. 107

<sup>20</sup> Citado por Panofsky em *Idea*, pag. 57.

<sup>21</sup> “*C’est que si tu regardes quelques murs barbouillés de taches ou les pierres de divers mélanges, tu pourras y voir les ressemblances de divers paysages ornés de montagnes, de fleuves, de pierres, d’arbres, de grandes plaines, de vallées et de collines en diverses manières; tu pourras encore y voir diverses batailles et des actes prompts de vives expressions, d’étranges airs de visages et vêtements; et des choses infinies que tu pourras ramener à une entière et bonne forme.*” Leonardo Da Vinci, *Traité de la peinture*, pag. 205



Apesar das interpretações algo variáveis sobre o seu processo de “captura”, é ponto assente, a partir do Renascimento, que o objectivo da arte é a representação mimética. A Ideia já não é “inata”, nem “preexiste na alma do artista”, mas é “obtida”, a partir do real.<sup>22</sup>

## 1. 2. A perspectiva linear como *costruzione legittima*

“O Mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que eram úteis ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação – quer fosse um prazer ou uma lição – oferecia-se como uma repetição: teatro da vida ou espelho do mundo...”

Michel Foucault<sup>23</sup>

Os pintores representavam o mundo numa tentativa da sua compreensão, acreditando que existia uma ordem nas coisas. Esta ordem era possível de ser apreendida através da visão, sentido predominante sobre todos os outros, ajudada pela razão. A perspectiva regula a lógica da visão renascentista do mundo, a sua ordem. Mas ela surge por tentativas. Em *A perspectiva como forma simbólica*, Panofsky segue os passos que levam da superfície pictórica românica, plana e preenchida pelas formas, até ao “espaço sistemático” e “absolutamente racional” do *Quattrocento*.<sup>24</sup>

Este é um processo que podemos já encontrar, em fase experimental, em algumas pinturas do *Trecento*. Os pintores utilizam os mosaicos em xadrez do chão para simular a sensação de profundidade, embora muitas vezes, se tentássemos traçar um ponto de fuga, as linhas não coincidissem exactamente. Por isso utilizam métodos de escapar a esta falta de precisão, como a colocação de figuras nos locais críticos. Surge também a representação dos espaços interiores como projecções de “caixas espaciais” que, para Panofsky poderão

---

<sup>22</sup> Erwin Panofsky, *Idea*, pag 61.

<sup>23</sup> Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, pag. 73.

<sup>24</sup> Panofsky deixa claro que, embora já existissem noções de espacialidade na Antiguidade, não havia, por parte dos artistas, a procura de um “espaço sistemático”. Embora possuíssem um avançado conhecimento das relações espaciais não faz sentido perguntar se o conceito de perspectiva existia na Antiguidade porque “a totalidade do mundo manteve-se sempre como algo de radicalmente descontínuo”.

estar relacionadas com a tentativa de tradução bidimensional do baldaquino da estátua gótica.<sup>25</sup> Estes avanços foram protagonizados por pintores como Giotto e Duccio. Mas coube a Ambrogio Lorenzetti, na sua *Anunciação* (1344), a proeza de conseguir, pela primeira vez, colocar todas as ortogonais do padrão de azulejos que forma o plano do chão a convergir no mesmo ponto. Esse ponto, que seria mais tarde conhecido como o ponto de fuga situa-se ainda no fundo dourado característico da pintura medieval. Citando Panofsky: “A descoberta do ponto de fuga, enquanto “imagem dos pontos infinitamente distantes de todas as ortogonais”, constitui, num determinado sentido, o símbolo concreto da descoberta do próprio infinito”<sup>26</sup>, mas sabemos que o conceito de infinito era ainda estranho e difícil de perceber fora do contexto divino, essa outra dimensão para a qual remetem os fundos dourados. Ou seja, esta pintura de Lorenzetti, cujo modelo foi copiado intensivamente, é na verdade um excelente exemplo daquilo que pode ser um pensamento híbrido, próprio de uma época de transição. Onde já se adivinha que um novo paradigma irá tomar o lugar do paradigma então vigente, mas onde ainda persistem outras formas de viver e de pensar.

Um outro passo importante na pesquisa formal foi o momento em que o espaço representado deixa de coincidir com a margem do quadro, como podemos observar pela primeira vez nas pinturas de Van Eyck, onde o espaço se prolonga “para a frente”, para além do plano do quadro. Mais tarde, Leon Battista Alberti definiria o plano da pintura como uma “janela” através da qual o observador olhava para outro espaço ou ainda como um “corte de plano da pirâmide visual”;<sup>27</sup> e Durer, como uma “intersecção plana e transparente de todos os raios provenientes do olho e que recaem sobre o objecto que este vê”.<sup>28</sup>

No tratado *Della pittura*, Alberti propõe um método regularizador, mas terá muito provavelmente sido Brunelleschi o primeiro a estabelecer um método exacto,

---

<sup>25</sup> Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*, pag. 108

<sup>26</sup> Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*, pag. 54.

<sup>27</sup> Citado por Panofsky em *A perspectiva como forma simbólica*, pag. 59.

<sup>28</sup> Citado por Panofsky em *A perspectiva como forma simbólica*, pag. 32.

matemático – através da aplicação da geometria euclidiana –, aquilo a que chamaria *costruzione legittima*. Os conhecimentos teóricos de Alberti e de Brunelleschi atingem a sua concretização pictórica na obra de pintores como Piero della Francesca – autor do tratado *De prospectiva pingendi* – onde a unidade do espaço é finalmente atingida através sua total representação, suportada pela regularidade da composição.

No painel chamado *Cittá ideale*, que se pode ver hoje na *Galleria Nazionale* de Urbino, de autor desconhecido, os desenhos feitos por Piero della Francesca em *De prospectiva pingendi* foram utilizados na construção da pintura. Trata-se de uma pintura sem figuras humanas, que representa o ideal de cidade renascentista: uma praça com edifícios de traçado racional inspirados na arquitectura de Alberti e que terá sido provavelmente realizada por um colaborador próximo de Piero.<sup>29</sup>

Citando Panofsky, “o Renascimento conseguiu deste modo, racionalizar por completo, matematicamente, uma imagem do espaço previamente unificado sob o ponto de vista estético. Isso implicava (...) a abstracção profunda da estrutura psicofisiológica do espaço e o repúdio da autoridade dos Antigos”.<sup>30</sup>

A passagem de uma visão essencialmente cosmológica e dogmática própria da Idade Média para o Racionalismo moderno está intimamente ligada à possibilidade da concepção de infinito. A visão do mundo dada pela Escolástica, em grande parte construída a partir da filosofia aristotélica, é a de um universo limitado pela esfera celeste, com centro na Terra. O Infinito era uma propriedade apenas possuída por Deus, situada numa outra dimensão, um *hyperouranios topos*, ou “lugar para além dos céus”. O conceito de infinito proposto pelo ponto de fuga irá coincidir com as teorias de Giordano Bruno sobre a ideia de um universo infinito. Este universo de Bruno – para o qual terão certamente contribuído as teorias de Nicolau de Cusa, que dá aquilo que se pode chamar o primeiro passo no sentido da passagem da visão medieval do mundo a uma visão moderna, ao considerar a hipótese de um mundo “ilimitado” – é uma

---

<sup>29</sup> Alessandro Angelini, *Piero della Francesca*, pag. 74.

<sup>30</sup> Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*, pag. 59.

“massa contínua que existe numa dimensão física tripla”, que anuncia o fim da teocracia e abre caminho a uma visão cartesiana do espaço.<sup>31</sup>

### 1. 3. Forma simbólica, formação cultural ou paradigma?

“Aquilo que aquele que parece ter descoberto a “sala visual” realmente encontrou foi uma nova maneira de falar, uma nova comparação; e poder-se-ia também dizer uma nova sensação.”

Wittgenstein<sup>32</sup>

A definição da perspectiva como “forma simbólica”, através da qual a mente apreende a realidade, o mundo, e os interpreta, radica-se na *Filosofia das formas simbólicas* (1923-1929), de Ernst Cassirer. Formas através das quais “o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo”.<sup>33</sup> A ideia de Panofsky, de certa forma, vem completar e ajustar a teoria da *weltanschauung* de Riegl com a filosofia das “formas simbólicas”.

O estudo de Cassirer centra-se na análise das várias manifestações culturais, de modo a detectar semelhanças e analogias na formação do pensamento simbólico. As “formas simbólicas” são construções intelectuais e racionais que teriam a capacidade de traduzir ideias complexas, que não estão directamente relacionadas com a sua forma aparente.<sup>34</sup>

Em *The origin of perspective*, Hubert Damisch, para além de questionar a validade actual de uma teoria das “formas simbólicas” e a sua aplicação à perspectiva – preferindo caracterizá-la como modelo, paradigma, ou formação cultural –, faz notar ainda que a definição deste dispositivo unicamente como formação cultural pode levar a extremos de interpretação como a análise

---

<sup>31</sup> Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*, pag. 61.

<sup>32</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigações filosóficas*, § 400, pag. 399.

<sup>33</sup> Cassirer citado por Panofsky em *A perspectiva como forma simbólica*, pag. 42.

<sup>34</sup> Omar Calabrese, *A linguagem da arte*, pag.18.

marxista da perspectiva como visão burguesa e capitalista do mundo.<sup>35</sup> É talvez por esta razão que Damish prefere centrar-se nas experimentações levadas a cabo por Brunelesci com o objectivo de desenvolver um sistema de representação através de projecções bidimensionais possível de ser utilizado no desenho de arquitectura, ou seja, uma abordagem mais científica do método. Mas não é a ciência também uma *Weltanschauung*? E, de qualquer forma, o próprio Damisch acaba por concordar que o surgimento da perspectiva coincide com o momento histórico do alvorecer do capitalismo. Já no que diz respeito à questão de manter ou não o conceito de “forma simbólica”, parece que este foi definitivamente consagrado na história da crítica pelo ensaio de Panofsky, de tal modo que se lhe cola como uma pele. No entanto, o argumento, também proposto por Damisch, da caracterização da perspectiva como paradigma artístico de um novo modelo de racionalidade, apresenta-se mais adequado.

Hubert Damisch afirma ainda que a nossa cultura foi e continua a ser “formada”, “informada” e “programada” pela perspectiva, que “se integrou completamente no nosso conhecimento, ao nível mais inconsciente”.<sup>36</sup> Apesar do forte abalo sofrido por este paradigma no decurso da crise do sistema representacional aplicado à pintura, iniciado com Cezanne e acentuado com o cubismo e toda a arte abstracta, num campo cultural mais abrangente o sistema da perspectiva manteve sempre a sua pertinência, e tem hoje uma importância renovada na sua aplicação técnica à construção de estruturas tridimensionais e aos novos modos de simulação digital de espaços virtuais.

Merleau-Ponty afirma que o poder da perspectiva é culturalmente tão forte, que é esse modelo que orienta e forma a percepção do mundo – que seria polimorfa na sua origem – de modo a transformá-la numa percepção euclidiana. A “informação” dada pela cultura à percepção é uma “descida do invisível sobre o visível” que produz uma “dilatação da percepção”. A visão euclidiana do espaço manifesta-se através de um efeito de pregnância da forma geométrica, que para

---

<sup>35</sup> Damish refere-se à analogia de Marx entre o modo como os objectos aparecem invertidos na câmara escura, e a posição dos homens e das coisas na ideologia capitalista. Marx acredita que a fotografia e o cinema disseminam a ideologia burguesa, da mesma forma que o teria feito a perspectiva.

<sup>36</sup> Hubert Damisch, *The origin of perspective*, pag. 52.

Merleau-Ponty é um fenómeno fundado intrinsecamente no facto de permitir uma ontogénese: estabiliza o ser.<sup>37</sup> Este fenómeno de pregnância deverá, para Merleau-Ponty, permanecer numa “zona de transcendência”, que antecede o ser, de modo a impedir que a percepção euclidiana se transforme numa fórmula dogmática. O objectivo de Merleau-Ponty é saber como se poderá atingir um estado de percepção primordial, onde será possível recuperar uma percepção “selvagem”.<sup>38</sup> A análise das obras de Panofsky e de Novotny (*Cezanne and the end of scientific perspective*) são fundamentais para o estudo de Merleau-Ponty, que retira destas a ideia da perspectiva como “artefacto cultural”. O seu interesse é, acima de tudo, realçar a ligação da perspectiva a uma racionalidade logocêntrica, nas palavras de Hubert Damisch “uma invenção do mundo que é dominado e possuído, uma e outra vez, numa síntese instantânea.”<sup>39</sup>

#### 1. 4. Ponto de fuga, ponto de vista, e *cogito*

Empenhado em sublinhar a coincidência do momento do nascimento da perspectiva com o surgimento da concepção moderna de sujeito, Damisch descreve uma das experiências de Brunelleschi, na qual a pintura se transforma realmente num “dispositivo”. Trata-se de uma pintura de pequeno formato, numa placa de madeira, com uma representação do *Battistero* de Florença, visto do portal central da catedral. No ponto para onde convergiam todas as linhas da pintura, o arquitecto fez um pequeno orifício, de modo a que, olhando pelo reverso da pintura para um espelho colocado à sua frente, o ponto de vista coincidiria com o ponto de fuga reflectido no espelho.<sup>40</sup> A experiência revela que uma pintura construída utilizando as regras da perspectiva deverá ser observada de um ponto específico e que este ponto é regido por um sistema de coordenadas cartesianas, distribuídas em três eixos, dois deles inscritos no

<sup>37</sup> Piaget afirma que as deformações a que a estrutura perceptiva está sujeita são compensadas por um efeito de pregnância da forma. Hubert Damisch, *The origin of perspective*, pag. 52

<sup>38</sup> Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, pags. 261, 262 e 263.

<sup>39</sup> “(...) an invention of the world that is dominated and possessed, through and through, in an instantaneous synthesis”. Hubert Damisch, *The origin of perspective*, pag. 32.

<sup>40</sup> Hubert Damisch, *The trickery of the picture*. Em *Painting at the edge of the world*, pag. 168.

plano da pintura, e o terceiro perpendicular aos outros. O ponto de fuga inscrito na pintura é a imagem projectada do ponto de vista – o ponto do observador. Este ponto é o mesmo ponto de que fala Alberti, situado no cume da pirâmide visual, da qual a pintura seria uma secção plana perpendicular.

Damisch faz notar que, para Freud, a essência do eu é constituída pelas suas relações com o sistema de percepção – sendo o “eu” a “projectão mental da superfície do corpo”.<sup>41</sup> O ponto, ou “fissura” por onde passa o olhar que se projecta no ponto de fuga é, assim, um dispositivo constitutivo da identidade do sujeito observador. Também Lacan compara a redução do “homem” a um olho, e desse olho a um ponto, com o momento da instituição do sujeito cartesiano, um sujeito humanista que foi concebido para ser configurado por coordenadas espacio-temporais.<sup>42</sup>

A visão moderna do espaço, fundada pela perspectiva é assim fundamental para a consolidação de uma nova mentalidade que dará origem à revolução científica dos séculos XVI e XVII, e que, nas palavras de Boaventura Sousa Santos, “está consubstanciada, com crescente definição na teoria heliocêntrica do movimento dos planetas de Copérnico, nas leis de Képler sobre as órbitas dos planetas, nas leis de Galileu sobre a queda dos corpos, na grande síntese da ordem cósmica de Newton e, finalmente na consciência filosófica que lhe conferem Bacon e sobretudo Descartes”.<sup>43</sup> É aqui, pois, que se constitui o modelo de racionalidade presente na cultura ocidental até aos nossos dias. Mas convém não esquecer que este modelo é também um “modelo totalitário”, porque não admite outras formas de conhecimento fora dos seus “princípios epistemológicos” e que não obedeçam às suas “regras metodológicas”.

---

<sup>41</sup> Hubert Damisch, *The origin of perspective*, pag. 123.

<sup>42</sup> Hubert Damisch, *The origin of perspective*, pag. 45.

<sup>43</sup> Boaventura Sousa Santos, *Um discurso sobre as ciências*, pag.11.

## 2. Oriente

### 2. 1. A pintura como modelo do cosmos

“A pintura resulta da receptividade da tinta; a tinta da receptividade do pincel; o pincel da receptividade da mão; a mão da receptividade do espírito. (...) No meio do oceano de tinta, estabelecer firmemente o espírito, de modo a que na ponta do pincel se afirme e surja a vida! Sobre a superfície da pintura operar a metamorfose, de modo a que no coração do caos se instale e jorre a luz!”

Shin-t'ao<sup>44</sup>

Noutro lado do mundo, os pintores chineses e japoneses trabalham uma outra visão da representação. A pintura de paisagens chinesa e japonesa, feita a tinta sobre papel e tendencialmente monocromática, remete para uma outra concepção do mundo. Nesta cultura, a pintura ocupa o primeiro lugar entre todas as artes, porque através dela é revelado o mistério do universo. É uma prática sagrada, pois através dela o homem pode atingir o conhecimento do universo e de si: esta pintura é filosofia em acção.<sup>45</sup>

Diz-nos François Cheng em *Vide et plein, le langage pictural chinois*, que na base da pintura chinesa, cujo modelo foi adoptado também pela pintura japonesa, através da tradição da pintura erudita nos mosteiros budistas,<sup>46</sup> está toda uma filosofia com uma concepção própria do universo e da relação entre o universo e o homem. O objectivo desta prática não é criar um objecto meramente estético, mas um modelo do universo: um microcosmos à imagem

---

<sup>44</sup> “La peinture résulte de la réception de l’encre; l’encre de la réception du pinceau; le pinceau de la réception de la main; la main de la réception de l’esprit. (...) Au milieu de l’océan de l’encre, établir fermement l’esprit; à la pointe du pinceau, que s’affirme et surgisse la vie! Sur la surface de la peinture opérer la métamorphose; au cœur du chaos s’installe et jaillit la lumière!”. Citado por François Cheng em *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 101 e 102.

<sup>45</sup> François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 23.

<sup>46</sup> Os mosteiros budistas eram centros de difusão da cultura chinesa no Japão. Estes monges eram chamados *bujinsō*, ou “monges letrados”. Joan Stanley Baker, *Japanese art*, pag. 118.



do macrocosmos. Ela não pretende apenas reproduzir o aspecto exterior das coisas, mas também, e principalmente, perceber as relações dinâmicas ocultas sob a superfície do visível. Quando as coisas surgem por fim representadas na tela, elas deverão representar a própria verdade.<sup>47</sup> É assim que o afirma o mestre Tsung Ping: “O Espírito não tem forma própria; é através das coisas que ele toma forma. Deve-se então traçar as linhas internas das coisas por meio dos traços de pincel habitados pela sombra e pela luz. Quando as coisas estiverem assim adequadamente fixadas, elas tornam-se a representação da verdade.”<sup>48</sup>

A pintura chinesa antiga evolui de uma tradição realista até uma concepção cada vez mais espiritual, baseada na filosofia taoísta que, mais tarde, se vai fundir com a filosofia Ch’an (Budismo Zen).

Zen é o nome japonês de um ramo da tradição budista Mahayana que, segundo a tradição, foi introduzido na China por volta do ano 520 d. C. pelo monge indiano Bodhidharma.<sup>49</sup> Lendas aparte, o Budismo teve efectivamente origem na Índia, a sua introdução na China foi progressiva, e deu origem a algo de completamente novo, principalmente por causa da influência taoísta, mas também assimilará influências da doutrina confucionista (e do Xintoísmo na sua chegada ao Japão). A sua consolidação na China como doutrina oficial acontece durante a dinastia T’ang.<sup>50</sup>

A palavra *zen* significa “meditação”, e tem origem no termo sânscrito *dhyana*, utilizado para nomear o estado de concentração próprio da prática meditativa. *Dhyana* foi traduzido para o chinês como *ch’an*, e para o japonês como *zen*.<sup>51</sup> Quando o budismo chegou à China, a civilização chinesa tinha já adquirido uma grande maturidade e estabilidade, possibilitadas pela doutrina confucionista. Como afirma Alain Watts, “razoável, não fanático, humanista, o Confucionismo é um dos mais maleáveis modelos de convenção social que o mundo tem

---

<sup>47</sup> François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 42.

<sup>48</sup> “*De plus, l’Esprit n’a point de forme propre; c’est à travers les choses q’il prend forme. Il s’agit alors de tracer les lignes internes des choses au moyen des traits de pinceau habités par l’ombre et par la lumière. Quand les choses sont ainsi adéquatement saisies, elles deviennent la représentation de la vérité elle-même*”. Citado por François Cheng em *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 42.

<sup>49</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pags. 108 e 109.

<sup>50</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pags. 129 e 130.

<sup>51</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pag. 76.

conhecido. Unindo-se à atitude *deixa estar o que está bem* do Taoísmo, modelou um tipo de mentalidade suave e tolerante e, quando absorveu o Budismo, deu-lhe uma feição *prática*.<sup>52</sup>

Os budistas preocupam-se principalmente com a questão dos desejos humanos, enquanto os taoístas, por seu lado, estão interessados no movimento da natureza e do cosmos, e na sua relação com o coração, ou espírito do homem. Mas, segundo afirma Watts, estas duas doutrinas têm tantos pontos em semelhança, que possivelmente existiu um contacto entre elas muito mais cedo do que afirmam os historiadores.

Na dinastia T'ang (séculos VII a IX) começa a surgir a tradição da pintura erudita, que pretende fazer uma fusão da caligrafia, da poesia e da reflexão filosófica. Esta pintura atinge a sua maturidade na época Song (séculos X a XIII) e Yuan (séculos XIII e XIV). No entanto, no plano teórico, as ideias começam a formar-se antes, desde a época das Seis-Dinastias (séculos IV a VI). Na base desta teoria estética encontra-se assim uma convergência de vários sistemas de pensamento: o Confucionismo, o Taoísmo e o Budismo.<sup>53</sup>

“A forma não é diferente do vazio; o vazio não é diferente da forma. A forma é precisamente o vazio; o vazio é precisamente a forma”.<sup>54</sup> Esta é uma pintura em que predomina o vazio, não como ausência, mas como elemento dinâmico: o agente de transformação. Tal como o silêncio na música, o vazio é fundamental na pintura e diz a regra da tradição que numa pintura deverá haver “um terço de cheio, dois terços de vazio”.

O conceito de vazio existe na China desde as origens do pensamento. “Intuição fundamental”, nas palavras de Cheng, para uma “compreensão” do sentido do cosmos. A sua referência aparece já no *Livro das mutações*, livro de referência tanto para doutrina taoista como para o Confucionismo, mas foi a escola taoista que transformou o vazio no fundamento da sua ontologia e será ela a responsável pelo desenvolvimento de uma teoria estética a partir deste mesmo conceito. Mais tarde, na era T'ang, o Budismo Zen deu continuidade a esta

---

<sup>52</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pag. 49.

<sup>53</sup> Francois Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 11.

<sup>54</sup> Sutra budista, citado por Alain W. Watts em *O Budismo Zen*, pag. 87.

teoria, pois o conceito de vazio é também fundamental para atingir o estado mental próprio da meditação, através da qual é possível aceder ao Tao.

Segundo a doutrina taoista, tal como nos é apresentada no estudo de François Cheng, o Tao é o Vazio Original, a origem do mundo. Dele procedem o Sopro Primordial (Um) e os Sopros Vitais (Dois), que são o Yin-Yang. O Yin-Yang é uma entidade constituída por dois opostos, e que são o espelho de toda uma série de oposições que constituem o cosmos. No seio do sistema binário Yin/Yang, o Vazio separa, une, e transforma. Desta forma, o Três é formado pelo Yin-Yang mais o Vazio. O homem possui em si o vazio que é também a capacidade de transformação: a vida.

A prática da pintura processa-se em cinco níveis, com os seus pares de oposições: 1, Pincel-Tinta; 2, Yin-Yang; 3, Montanha-Água; 4, Homem-Céu; 5, Quinta Dimensão.<sup>55</sup>

O caos é o estado virtual que precede o acto de pintar.

No primeiro nível, o traço de pincel surge como o elemento fundamental da pintura: o traço de pincel é o traço de união entre o homem e o cosmos, pois o acto de traçar repete os gestos da criação. Tal como a caligrafia, também a pintura deverá ser executada com espontaneidade e sem retoques, de modo a não quebrar o ritmo da criação.

Na pintura, o binómio Yin-Yang é utilizado para reger a acção da luz. Aqui, o yang é o claro, e o yin o escuro, ou sombra.

O binómio Montanha-Água, que aparece no terceiro nível, é ele mesmo a expressão utilizada para dizer paisagem em chinês. A pintura de paisagem é portanto, uma “pintura da montanha e da água”. Pela sua riqueza de formas, estas figuras são os principais agentes da transformação universal: “a ideia de transformação é fundada na convicção de que, apesar da sua aparente oposição, elas têm uma relação de devir recíproco. Cada uma é, com efeito, percebida como um estado atraído pela outra, que é a sua complementar. Tal como o yang, que contém o yin, e o yin que contém o yang, a montanha, marcada pelo yang, é virtualmente água, e a água, marcada pelo yin, é

---

<sup>55</sup> O autor baseou-se nos primeiros teóricos taoístas.

virtualmente montanha. Elas encarnam as leis fundamentais do universo macrocósmico.<sup>56</sup> Ao colocar entre eles o vazio, rompe-se a oposição estática da relação Montanha-Água e surge a possibilidade de transformação interna de um elemento no outro.

No quarto nível está o binómio Homem-Céu, que representa a relação entre o homem e o universo. O objectivo da prática da pintura é atingir a compreensão do Tao e, portanto, a união com o universo, através da simbiose entre espaço e tempo.

Para além do Espaço-Tempo está a Quinta Dimensão, que representa o Vazio no seu último grau. Neste último nível, a pintura transcende o universo físico e atinge o Uno.

## 2. 2. A perspectiva atmosférica.

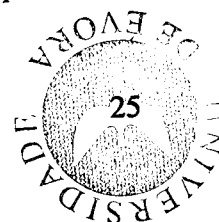
“Sendo tão grande, a Voz arrasta-se; arrastando-se, ela vai mais longe; e indo mais longe, acaba por operar o Retorno”.

Lao-tzu<sup>57</sup>

A representação do espaço e das relações espaciais na pintura de paisagens chinesa e japonesa articula-se entre uma sugestão atmosférica de profundidade e a utilização rudimentar de perspectiva cavaleira (também chamada de “olho de pássaro”, e que não possui a redução dada pela perspectiva cavaleira no eixo que marca a profundidade). Não existe, portanto, a noção de ponto de fuga própria da perspectiva linear. A organização dos objectos ou formas na pintura é um processo mental, que segue os pares de opostos “interior-exterior” (*li-wai*), e “longe-próximo” (*yuan-chin*). Mais uma vez, tudo está relacionado com o equilíbrio dos opostos, ou com a sua tensão. A propósito do primeiro binómio, “interior-exterior”, François Cheng refere que, na tradição chinesa, não existem

<sup>56</sup> François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 59.

<sup>57</sup> “*Étant grande, la Voie s’écoule; s’écoulant, elle va plus loin; au loin en allée, elle finit par opérer le Retour*”. Citado por François Cheng em *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 67.



praticamente cenas de interiores fechados. O espaço interior abre-se para o exterior, e um espaço pode ser visto ao mesmo tempo de dentro e de fora.

Normalmente, o pintor procura um local elevado, de onde possa ter uma visão ampla da paisagem que pretende representar. A representação da espacialidade através da sugestão atmosférica é dada por contrastes de volume, de formas e de tonalidades. Assistimos a uma diminuição da intensidade das pinceladas e manchas de tinta, que se diluem e atenuam, à medida que as imagens se vão afastando do plano principal. Mas, ao mesmo tempo, o pintor parece mover-se no espaço representado, vendo as coisas de diferentes pontos de vista, em aproximações e afastamentos, de forma que “as montanhas são por vezes vistas de uma certa altura e de frente” e “as que estão ao longe podem parecer mais longe do que aquelas em primeiro plano”. Ou, como diz o mestre Wang Wei: “Um rochedo deve ser visto de três lados; um caminho pode ser tomado pelas suas duas pontas; uma árvore apreende-se pela sua copa; a água sente-se pelo vento que a percorre”.<sup>58</sup>

Uma pintura assim entendida, é algo para se experimentar vivamente, numa atitude de união e compreensão, e não para ser simplesmente observada. O objectivo do pintor é criar um “espaço mediúnico”, um espaço onde se poderia “viver”.

Mas isto não quer dizer que o pintor não se preocupe com as correctas proporções e com a relação entre as formas e as distâncias. A tradição distingue entre três tipos diferentes de vistas, ou distâncias: “distância profunda” (*shen-yuan*), “distância elevada” (*Kao-yuan*), e “distância plana” (*p'ing-yuan*). A “distância profunda”, que oferece uma vista panorâmica com um ponto de vista alto, é a mais utilizada. A “distância elevada” é usada principalmente em pinturas verticais, com o ponto de vista situado numa parte baixa, e o horizonte elevado. Por último, a “distância plana” tem um ponto de vista médio e uma amplitude de visão que se prolonga até ao infinito num espaço muito aberto.

---

<sup>58</sup> “*Un rocher doit être vu de trois côtés; un chemin peut être pris par ses deux bouts; un arbre s'apprehende par sa cime; une eau se sent par le vent qui la parcourt*”. Citado por Francois Cheng em *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 65.

Em paisagens panorâmicas, de grandes formatos, cada uma das distâncias padrão tem três secções internas, que acentuam a impressão de profundidade. Podemos, como exemplo, notar como se desenvolve o processo na “distância profunda” ou *shen-yuan*: o espaço é ocupado por três grupos de montanhas, que se afastam cada vez mais. Essas três secções são separadas pelos vazios de modo que, ao contemplar a pintura, o observador tenha a sensação de saltar de um ponto para outro. O espaço sugerido pelos vazios não é passível de ser traduzido em medidas: não é um espaço completamente físico, mas antes mais espiritual. Deste modo, a contemplação da pintura é também um processo de aperfeiçoamento, uma demanda espiritual. Este movimento de afastamento no espaço manifesta-se de forma circular, de modo que o ponto de vista e a perspectiva também seguem a lei da transformação, como sujeito-objecto. Citando François Cheng, “o sujeito projecta-se sucessivamente, para o exterior; e o exterior transforma-se na paisagem interior do sujeito”.<sup>59</sup>

### 2. 3. A pintura como forma de meditação

“O perfeito caminho (Tao) é sem dificuldade,

(...)

Se queres alcançar a verdade nua e crua,

Não te preocupes com o certo e o errado.

O conflito entre o certo e o errado

É a doença da mente.”

Seng-ts'an<sup>60</sup>

A tinta prepara-se esfregando uma barra sólida num recipiente de pedra, com um pouco de água, até esta se desfazer, e a tinta atingir a densidade pretendida. Existe uma variedade infinita de negros, que possibilitam, conforme a quantidade de água adicionada, criar tons fortes ou aguadas leves. A escrita e a pintura utilizam o mesmo pincel: uma haste de bambu com uma ponta fina de

<sup>59</sup> “*Le sujet se projetant, par degré, au-dehors; et le dehors devenant le paysage interieur du sujet.*” François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 67.

<sup>60</sup> Citado por Alain W. Watts em *O Budismo Zen*, pag. 143.

cerdas macias. O pincel deve ser mantido na vertical sem apoiar o pulso, criando toda a variedade de pinceladas que originarão as formas da pintura com um movimento do braço e da mão, firme e fluido ao mesmo tempo.<sup>61</sup>

Já foi dito que a pintura oriental não é encarada como uma mera reprodução da natureza: na realidade, ela própria é um trabalho da natureza. A forma como o pincel, na sua espontaneidade vai criando as formas, obedece a um “acidente controlado”, de tal forma que estas surgem tão naturalmente como as rochas, as árvores, as ervas e os cursos de água que pretendem representar. Não se trata exactamente de acaso, nem de uma ausência do controlo da mente sobre a mão que segura o pincel, mas da total presença da mente, no seu estado zen. Pode dizer-se que a técnica da pintura implica uma “disciplina na espontaneidade e espontaneidade na disciplina”.<sup>62</sup>

Como foi já referido, a palavra *zen* (meditação), evoluiu a partir da forma sânscrita *dhyana*. Da forma como é usado no Budismo, o termo *dhyana* comporta uma dimensão de recolhimento e outra de contemplação, e reporta-se a um estado de atenção unificada, no sentido em que está completamente focado sobre o momento presente. Nesse estado de atenção não existem momentos passados nem futuros, mas apenas esse (*ekaksana*), a que os místicos ocidentais chamam o Eterno Agora. É também um estado de atenção unidireccional, no sentido em que é um estado de consciência que não distingue entre o acto de conhecer, o sujeito que conhece, e o objecto que é dado ao conhecimento.<sup>63</sup>

Se o recolhimento implica um estado activamente passivo de estar atento às próprias sensações, sentimentos e pensamentos no sentido de uma total clareza da mente, a contemplação é um estado de paz interior onde não existe dualidade da mente. O estado meditativo, onde existe recolhimento e contemplação, não implica necessariamente uma inactividade (aquilo que se chama meditar sentado é apenas uma forma de o fazer). Na realidade, no

---

<sup>61</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pags. 213 e 214.

<sup>62</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pag. 210.

<sup>63</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pags. 76 e 77.

Budismo, toda a actividade pode ser uma forma de meditação.<sup>64</sup> Assim, todas as profissões e ofícios são encaradas como um Tao, que é, afirma Alain Watts, “um método laico para aprender os princípios consubstanciados no Taoísmo, no Zen e no Confucionismo, tal como a moderna Maçonaria é uma sobrevivência dos tempos em que o ofício de pedreiro (*maçon* em francês) era um processo de iniciação numa tradição espiritual”.<sup>65</sup>

É neste sentido que a pintura oriental é uma prática sagrada, um processo de aperfeiçoamento espiritual, durante o qual o pintor atinge um estado mental meditativo. E é por isso que ela se traduz em verdade. Não existe um objectivo, não há pressa, não há nada a alcançar, é apenas um fazer. A partir do momento em que se define um objectivo, a prática da pintura torna-se impossível “porque é apenas quando não há alvo nem pressa que os sentidos humanos se abrem completamente para receber o mundo”.<sup>66</sup>

François Cheng diz-nos claramente qual é a finalidade desta pintura: “É do homem que se trata. Através da prática pictural, ele procura a sua unidade, apreende o real. Porque o homem não se pode realizar sem compreender e integrar as virtudes do céu e da terra. O ideal para que tende a pintura chinesa é uma forma de totalidade: a totalidade do homem e a totalidade do universo, que na verdade são apenas um.”<sup>67</sup>

### 3. Orientalismo

Foi já referido como a perspectiva coincidiu com o momento da consolidação do paradigma da racionalidade na cultura ocidental. Foi neste contexto que surgiu também o conceito moderno de estado, que se deu a ascensão da burguesia e o início do capitalismo mercantil. E é esta visão ocidental, assente na ordem e

---

<sup>64</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pag. 138.

<sup>65</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pag. 212.

<sup>66</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pag. 211.

<sup>67</sup> “C’est donc finalement de l’homme qu’il s’agit. Atravers de la pratique picturale, l’homme cherche son unité, tout en prenant en charge le Réel; car l’homme ne peut s’accomplir qu’en accomplissant les vertus du Ciel et de la Terre don’t il est doué. L’ideal vers lequel tend la peinture chinoise est une forme de totalité: la totalité de l’homme et totalité de l’univers, solidaires et ne faisant, en verité, qu’un”.

Francois Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, pag. 99.



estabilidade do mundo, que se considerava ser “superior” a todas as outras formas de ver o mundo, que vai tentar impor a sua superioridade racional por todos os cantos onde passa. Os primeiros relatos que temos do oriente são-nos dados por viajantes e relatam principalmente a estranheza de costumes, normalmente apelidados de “bárbaros”. A partir do momento em que o estudo da cultura oriental se constitui como disciplina no ocidente, o que acontece a partir do século XIX, está directamente relacionado com um tipo de mentalidade colonialista próprio do homem ocidental. Como afirma Edward Said, o oriente foi “orientalizado”.<sup>68</sup>

No texto *Shapes of artistic pasts, east and west*, Arthur C. Danto refere-se exactamente a esta suposta superioridade com que o ocidente se posiciona frente a todas as outras culturas, olhando para a sua arte com uma curiosidade antropológica que era, no início do século XX, marcada pelo pensamento colonialista: “a superioridade da civilização ocidental nunca é posta em dúvida, e uma das premissas da antropologia vitoriana era a existência de uma direcção moral na história, tal como na evolução, que as sociedades e espécies evoluem para a optimização, e que a Europa ocidental era a obra de arte da história, tal como o *homo sapiens* o é da natureza”.<sup>69</sup>

Danto faz notar também que, enquanto no ocidente, apesar de existir um sentido de pertença a uma história da arte, a pintura era vista como uma disciplina progressiva, onde não seria levado a sério um pintor que quisesse fazer renascer formas do passado imitando os seus autores, a prática tradicional da pintura chinesa se manteve inalterável por cinco séculos e os pintores eram treinados para pintar ao estilo dos mestres do passado.<sup>70</sup> Mas, não só para os orientais o tempo é uma ilusão, e “nada é mais relativo do que o sentido da

---

<sup>68</sup> Edward Said, *Orientalism*, fragmento compilado em *Art in theory 1900-2000*, pag. 1005. Aquilo a que este autor chama “orientalismo” é um tipo específico de pensamento que tem como base uma comparação ontológica e epistemológica entre “o oriente” e “o ocidente” e que foi, na sua origem, baseada numa relação de poder, de dominação, ou de superioridade para com o “outro”.

<sup>69</sup> Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo box*, pag. 124.

<sup>70</sup> Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo box*, pag. 120.

nossa dimensão temporal”,<sup>71</sup> como a noção de autor, tão importante na cultura ocidental, se coloca de uma forma completamente diferente.

Não existe um objectivo, não há pressa, não há nada a alcançar, é apenas um fazer. A partir do momento em que se define um objectivo, a prática da pintura torna-se impossível “porque é apenas quando não há alvo nem pressa que os sentidos humanos se abrem completamente para receber o mundo”.

No ocidente existe toda uma tradição filosófica e espiritual assente na ideia de dualidade entre o espírito a matéria, e uma visão da arte como uma acção do espírito sobre a matéria, como afirma Alain Watts: “É assim que Malraux fala constantemente do artista *conquistando* os seus meios de expressão, tal como os nossos exploradores e cientistas falam também em conquistar montanhas ou o espaço. Para os ouvidos chineses e japoneses estas expressões são grotescas. Porque, quando a subimos, é tanto a montanha como as nossas próprias pernas que nos levam para cima, e quando pintamos são tanto o pincel, e tinta e o papel que determinam o resultado como a nossa própria mão.”<sup>72</sup>

A visão dualista que rege toda a cultura ocidental é completamente estranha para a cultura oriental, pois os chamados opostos – o *yin* e o *yang*, princípio feminino e masculino, negativo e positivo, que se mantêm em equilíbrio dinâmico –, são relativos e interdependentes. O seu objectivo é criarem harmonia na sua tensão, e não conflito. No Oriente, o homem é parte integrante do universo, e a sua mente (ou o seu espírito) é apenas mais um aspecto desse todo.

A pintura ocidental precisou de chegar ao século XX para atingir um nível tão grande de sofisticação através da simplicidade como aquele que podemos observar na pintura chinesa e japonesa. Não deixa de ser curioso – e Danto refere-o também – que o Modernismo tenha começado exactamente nesse momento em que as estampas japonesas, colecionadas por artistas como Monet e Matisse, se tornaram “objecto de influência”, em vez de serem olhadas como meros objectos de curiosidade.

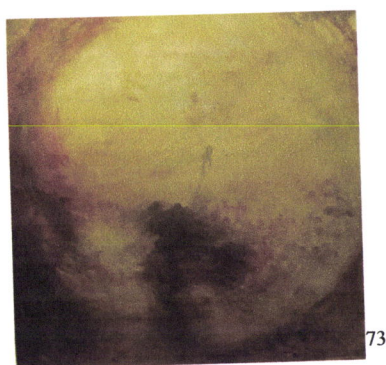
---

<sup>71</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pag. 153.

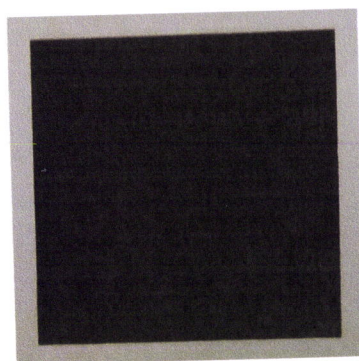
<sup>72</sup> Alain W. Watts, *O Budismo Zen*, pag. 210.

## Capítulo Segundo

Onde se toma o Modernismo como produtor de modelos e se examinam as suas contradições, e os seus paradigmas, entre os quais o da morte sempre adiada da pintura.



73



74

1. O Modernismo como modelo.

1. 1. O jogo da pintura moderna

“O Modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte”

Clement Greenberg<sup>75</sup>

A fim de prosseguir esta reflexão sobre a pintura como forma de acesso ao conhecimento de si e do mundo, gostaria de me deter na análise de um momento charneira na história da arte, que é o da chamada “ruptura” modernista. Ruptura aqui é entendida como a cessação de um determinado modelo e o surgimento de um outro, que acontece com o fim do espaço regulado pela perspectiva, e o fim dos códigos miméticos, que conduz os artistas

<sup>73</sup> *Luz e cor (teoria de Goethe) – A manhã depois do dilúvio*, William Turner, 78,5 x 78,5 cm.

<sup>74</sup> *Quadrado preto sobre fundo branco*, Kasimir Malevich, 106,2 x 106,5.

<sup>75</sup> “Modernism used art to call attention to art.” Clement Greenberg, *Modernist art*. Publicado em *Art in Theory 1900-2000*, pag. 775.

a uma procura para além do referente e, por fim, à desapareição total deste no abstraccionismo.

Em Manet assistimos pela primeira vez a uma pintura transformada em pura superfície. É o momento em que a pintura se torna consciente da sua característica de superfície bidimensional e começa a explorar as possibilidades plásticas da sua condição plana, a chamada *flatness*, como foi proposto pelo crítico Clement Greenberg no texto *Modernist painting*. Neste texto, que é um dos documentos fundamentais sobre a pintura modernista, Greenberg define o Modernismo como uma actividade essencialmente auto-crítica, que opera a partir de dentro, que utiliza os seus próprios meios para os questionar. A conclusão a que chega é que cada arte deverá procurar a especificidade do seu *medium*, pois é nele que reside a sua capacidade de auto-crítica e a sua força. O autor acrescenta ainda: “as limitações que constituem o *medium* da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – foram tratadas pelos mestres antigos como factores negativos que podiam ser percebidos apenas indirectamente ou implicitamente. A pintura modernista vê essas mesmas limitações como factores positivos que devem ser dados a conhecer abertamente. As pinturas de Manet foram as primeiras pinturas modernistas por causa da franqueza com que elas mostram as superfícies em que foram pintadas”.<sup>76</sup> A bi-dimensionalidade da pintura é, segundo Greenberg, a característica que não partilha com mais nenhuma arte. A pintura deverá então conduzir a sua experimentação reflectindo esta propriedade específica, a pintura como superfície plana.

Hubert Damisch utiliza a metáfora do jogo de xadrez para definir a pintura como um jogo estratégico, onde os intervenientes são os próprios artistas e as suas obras, que se colocam como peças num tabuleiro de xadrez. É um jogo onde se jogam múltiplas partidas; individuais – do artista com o próprio trabalho – e

---

<sup>76</sup>“The limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of the support, the properties of pigment – were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Modernist painting has come to regard these same limitations as positive factors that are to be acknowledged openly. Manet’s paintings became the first Modernist ones by virtue of the frankness with which they declared the surfaces on which they were painted”. Clement Greenberg, *Modernist art*. Publicado em *Art in Theory 1900-2000*, pag. 775

colectivas – das novas vanguardas com o trabalho dos artistas que os precederam.<sup>77</sup> Um jogo “mais complexo do que parece”, onde as relações entre as regras e a obra acabada são muitas vezes contraditórias.

Podemos afirmar que o jogo jogado pelo Modernismo é toda uma estratégia que tem como objectivo último recolocar a pintura no centro da discussão artística, numa época em que o seu lugar se vê ameaçado. A questão do fim da pintura vem colocar a possibilidade do fim do jogo. Mas este, por ser um jogo aberto, não tem fim: assistimos ao fim do Modernismo, mas não do “jogo pintura”.<sup>78</sup> Também o crítico Yve-Alain Bois retoma a metáfora de Damisch para afirmar que, se é bem verdade que a partida acabou para o Modernismo, isto não quer dizer que o jogo pintura tenha acabado.<sup>79</sup>

A importância de uma análise do Modernismo numa dissertação sobre a pintura prende-se com o facto de este ter atribuído à pintura um novo lugar de operador teórico, de produtor de modelos. Nas palavras de Yve-Alain Bois, as obras dos artistas “tomaram-se modelos teóricos que representam a pintura deste século, tal como a perspectiva representou a do Renascimento”.<sup>80</sup> E é com estes modelos que nós, pintores, nos relacionamos, consciente ou inconscientemente, quando praticamos o “jogo pintura”. Esta ideia será retomada no terceiro capítulo desta dissertação, onde o jogo será apresentado como elemento unificador de toda uma série de estratégias plásticas.

## 1. 2. O fim da *mimesis* e a formação de um novo tipo de sujeito

Para a maior parte dos autores, o ponto de viragem para uma nova reflexão sobre a prática artística coincide com o momento da invenção da fotografia ou, como é o caso de Walter Benjamin, todo um processo de industrialização – do

---

<sup>77</sup> Como exemplo o autor fala da relação da arte americana dos anos 50 com as primeiras vanguardas, e da sua tentativa de superar os seus modelos europeus, constituindo-se como uma vanguarda legítima, que vem impor novas regras. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pag. 167.

<sup>78</sup> Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pag. 172.

<sup>79</sup> Yve-Alain Bois, *Painting, the task of mourning*, publicado em *Painting as a model*. Existe uma tradução portuguesa, *Pintar: a tarefa do luto*, publicado em *Pintura: abstração depois da abstração*, pag. 127.

<sup>80</sup> “all of these become theoretical models that demonstrate the painting of this century just as perspective demonstrate that of Renaissance”. Yve-Alain Bois, *Painting as a model*, pag. 251.

qual a invenção da fotografia é apenas mais um passo – que possibilita a reprodução em massa, não só de imagens, mas também de objectos, que tudo transforma em mercadoria.

Para Jean Baudrillard, o processo de ascensão da classe burguesa, que tem a sua origem no Renascimento, assenta na capacidade de esta nova classe ultrapassar a exclusividade de signos própria de uma sociedade hierarquizada, onde não existe mobilidade de classes.<sup>81</sup> A modernidade está, assim, ligada à capacidade de as novas classe sociais produzirem novos signos, iniciando uma proliferação de signos que requerem técnicas cada vez mais sofisticadas. Esta seria a verdadeira função da *mimesis*: a cópia e a sua reprodução. E o seu poder.

No século XIX a possibilidade de reprodução em série vem fazer desaparecer o papel da *mimesis*: esta já não é necessária, pois os objectos e as imagens reproduzem-se uns aos outros – tornam-se simulacros. Para Baudrillard o simulacro acontece quando a relação entre dois objectos deixa de ser a do original com a sua reprodução, para passar a ser da cópia da reprodução com outra cópia. “Na série, os objectos tornam-se simulacros indefinidos uns dos outros”<sup>82</sup>, e a condição para a sua existência é o desaparecimento da “referência original”, ou seja, a dissolução da possibilidade de representação. O simulacro é o objecto totalmente desprovido de aura, no sentido proposto por Walter Benjamim em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

Quando Marcel Duchamp inverte o processo ao escolher um qualquer destes objectos produzidos em série e reinvesti-lo de propriedades auráticas na sua nova condição de objecto de arte, está não só a questionar a sacralização da obra de arte como também a abrir caminho a um novo tipo de discurso que trabalha questões colocadas pela industrialização, como a confusão de códigos gerada pelos simulacros.

---

<sup>81</sup> “A contrafacção (e também a moda) nasce com o Renascimento, com a desestruturação da ordem feudal pela ordem burguesa e pela emergência de uma competição aberta ao nível dos signos distintivos. Não há moda numa sociedade de castas ou de categorias, porque a fixação é total e nula a mobilidade de classes”. Jean Baudrillard, *A troca simbólica e a morte*, pag. 85.

<sup>82</sup> Jean Baudrillard, *A troca simbólica e a morte*, pag. 95.

Como foi referido, Benjamin coloca a questão do desaparecimento da aura potenciada pelos meios de reprodução da imagem, mas não deixa de reconhecer as potencialidades da fotografia como “meio de reprodução verdadeiramente revolucionário”, um nivelador social, que “coincide com o alvorecer do socialismo”<sup>83</sup>. Longe de provocar a decadência ou a extinção da prática artística, o que acontece através do aparecimento da fotografia e das possibilidades de reprodução em massa da imagem é um questionamento do papel da arte e o princípio de uma nova redefinição do seu lugar no mundo.<sup>84</sup>

Sem dúvida que a libertação da tarefa mimética é fundamental para entender o momento em que a pintura se abre a outras pesquisas. No entanto, Jonathan Crary propõe uma análise um pouco diferente do modo como se deu a ruptura com o modelo de representação visual clássico: a reorganização do modelo perceptivo clássico ocorreu durante o século XIX, antes do surgimento da fotografia, e é uma consequência de toda uma série de mutações sofridas pela experiência visual ao longo da história desde a instauração renascentista do modelo da perspectiva como paradigma da percepção visual. Esta mudança da forma de ver, a que Crary chama “modernização do observador”, é produto, não só de uma série de dispositivos visuais, como de toda uma série de pesquisas científicas sobre a percepção. E está também associada a toda uma reorganização do conhecimento e das práticas sociais que produziram alterações fundamentais na forma de viver e de pensar. A análise de Crary do modo como o observador moderno adquiriu a capacidade de abstracção visual é particularmente importante quando nos deparamos, hoje com um momento de emergência de um novo paradigma perceptivo e cultural: o da realidade virtual. A identidade deste novo sujeito é constituída através da resposta a uma série de novos dados visuais resultantes “não só de mudanças estruturais nas formações económicas e políticas, mas também de uma imensa reorganização do

---

<sup>83</sup> Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, pag. 83.

<sup>84</sup> “A reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida, torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade. A partir da chapa fotográfica, por exemplo, é possível fazer uma grande quantidade de cópias, o que retira sentido à questão da cópia autêntica. Mas nesse momento, com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução de arte, modifica-se também a função social da arte”. Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, pags. 83 e 84.

conhecimento, das linguagens, redes de espaços e de comunicações, e da própria subjectividade”.<sup>85</sup>

O surgimento, nesta época, de toda uma série de instrumentos ópticos está directamente relacionado com as crescentes pesquisas sobre a visão, que acabariam por ser consolidadas pela ciência, dando origem a uma série de estudos sobre a percepção visual. São aparelhos que exploram as particularidades da visão humana, como a visão periférica, a visão binocular ou a persistência das imagens na retina, e que se tornaram elementos comuns na cultura visual de massas do século XIX. Estes dispositivos, como o fenakitiscópio, o estereoscópio, e outros como o caleidoscópio, o diorama ou o zootrópio, são encarados como objectos de entretenimento, ou “brinquedos filosóficos”<sup>86</sup>. Segundo Crary, o seu aparecimento surge antes da invenção da fotografia (apesar de depois terem também integrado imagens fotográficas na sua construção), o que vem consolidar a sua afirmação de que prenunciam e potenciam uma nova postura e um novo conhecimento sobre o corpo e as suas funções que irá ser fundamental para a constituição de um novo tipo de sujeito.

### 1. 3. Visão e subjectividade

“O homem, na analítica da sua finitude, é um estranho par empírico-transcendental, pois é um ser tal que nele se tomará conhecimento do que torna possível todo o conhecimento.”

Michel Foucault<sup>87</sup>

Foucault afirma que no início do século XIX, o objecto de estudo já não é a representação, mas “o homem na sua finitude”. E este homem é, afinal, uma invenção recente: antes do final do século XVIII “não havia consciência epistemológica do homem como tal”.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century*, pag. 10.

<sup>86</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century*, pag. 110.

<sup>87</sup> Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, pag. 357.

<sup>88</sup> Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, pag. 348.



A consciência de que a visão é uma actividade do cérebro, de que os fenómenos cromáticos não ocorrem no mundo físico, mas são uma característica da visão humana, surge como resposta a uma interrogação sobre a percepção já esboçada por Goethe e Schopenhauer. Goethe chega à conclusão de que o fenómeno da persistência retiniana, que podemos observar de olhos fechados, só pode acontecer porque a sensação é produzida pelo observador. Também Schopenhauer rejeita o modelo do observador como um receptor passivo da sensação e define a visão como um processo fisiológico complexo que ocorre no cérebro, através do qual é produzida, nesse mesmo local, a consciência de uma imagem. Ou seja, a visão como uma função do cérebro.<sup>89</sup> Assim se descobria, nas palavras de Foucault, “que o conhecimento tinha condições anátomo-fisiológicas, que se formava pouco a pouco na estrutura do corpo, que tinha aí talvez uma sede privilegiada, que as suas formas, em todo o caso, não podiam ser dissociadas das particularidades do seu funcionamento; em suma, que havia uma natureza do conhecimento humano que lhe determinava as formas e que podia, ao mesmo tempo ser-lhe manifestada nos seus próprios conteúdos empíricos.”<sup>90</sup>

Em 1856 Helmholtz publica *Handboock of physiological optics*, onde afirma que a forma e a cor estão na mente e não no mundo, e que a percepção da forma é apreendida através da experiência.<sup>91</sup> Helmholtz situa as sensações nos órgãos dos sentidos e descreve a visão como um processo contínuo de evolução no qual a mente continuamente constrói o mundo a partir de sinais visuais. Declara que a geometria euclidiana é apreendida pela experiência e, apesar de as suas regras serem mais convenientes para as coisas comuns, é possível uma abordagem não euclidiana ao mundo.<sup>92</sup> Em *On the relation of optics to painting*, de 1871, afirma que “os elementos específicos da técnica artística a que a investigação da óptica fisiológica nos conduziu, estão intimamente relacionados

---

<sup>89</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century*, pag. 77.

<sup>90</sup> Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, pag. 358.

<sup>91</sup> Lynn Gamwell, *Exploring the invisible, art science and the spiritual*, pag. 73.

<sup>92</sup> Lynn Gamwell, *Exploring the invisible, art science and the spiritual*, pag. 131.

com os maiores objectivos da arte”.<sup>93</sup> Introduce-se assim um novo tipo de modelo de visão, a que Jonathan Crary chama de “visão subjectiva”, e que será fundamental para a compreensão de toda a série de experiências levadas a cabo pelos impressionistas. O conceito de visão subjectiva existia já no Romantismo, mas era um privilégio dos artistas e dos poetas, considerados visionários, ou próprio de estados alucinatorios.

Outra contribuição importante para a ciência da percepção é a de Gustav Fechner, um dos fundadores da psicologia experimental. O seu objectivo é perceber a relação entre a percepção humana – a experiência sensorial interior – e o mundo físico, partindo do pressuposto de que existe uma interligação entre a mente e a matéria, como se fossem formas alternativas de construção da realidade. Fechner tenta quantificar as sensações através dos estímulos que as produzem: medindo esses estímulos exteriores, esperava conseguir uma equação matemática que traduzisse a relação entre estímulo e sensação. A Lei de Fechner, dada a conhecer em *Elements of Psychophysics* (de 1860), surge assim como uma forma de medir as sensações perceptivas.<sup>94</sup> Fechner tenta também estabelecer unidades de medida da sensação, que utilizariam critérios como a magnitude dos estímulos necessários para gerar a sensação mais ínfima possível de ser detectada pela percepção humana. As pesquisas de Fechner levam-no a tentar articular os seus conhecimentos sobre a percepção visual com a experimentação levada a cabo pelos artistas seus contemporâneos. Em 1876 publica *Introduction to Aesthetics*, onde define a beleza de um objecto como as propriedades deste que produzem um prazer imediato e desta forma estimulam a mente, que é atraída para o prazer. Fechner define o prazer como uma força que faz a consciência evoluir para estados mais elevados. E a função da arte

---

<sup>93</sup> “The specific elements of artistic technique to which investigation in physiological optics has led us are closely related to the highest goals of art. Citado por Lynn Gamwell em *Exploring the invisible, art science and the spiritual*, pag. 133

<sup>94</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century*, pag. 145. Na sua teoria estética, Fechner vai deixar transparecer a duplicidade do seu sistema intelectual que é, aliás comum entre os teóricos e cientistas do século XIX e início do século XX. Assim, se por um lado é o fundador de um sistema de estudo da mente assente em premissas científicas de rigor quantitativo, o seu pensamento é também herdeiro da tradição romântica da *Naturphilosophie* e do panteísmo de Espinoza.

seria expandir a consciência através do prazer causado pela linha, pela cor e pelas formas.<sup>95</sup>

Os estudos de Helmholtz e Fechner no campo da percepção visual e o estabelecimento definitivo da visão como uma experiência subjectiva coincidem com as pesquisas levadas a cabo no campo da pintura. É nesta altura que os impressionistas levam os seus cavaletes para a rua, dispostos a registar as suas respostas subjectivas à luz. Seurat irá ainda mais longe, desenvolvendo um método experimental de utilizar as cores segundo a lei dos contrastes simultâneos para produzir sensações ópticas mais ricas de outras cores. Cézanne, por seu lado, irá registar a experiência subjectiva do espaço, introduzindo um novo espaço perceptivo que vem romper pela primeira vez com o modelo da perspectiva. No processo de trabalho destes artistas, existe uma atitude cognitiva que os leva a investigar e questionar a percepção, os fenómenos ópticos, e toda uma forma de ver o mundo.

## 2. Abstracção

### 2. 1. A abstracção antes da abstracção

"A pintura (toda a pintura?) pinta um mundo sem objectos, pois o mundo que ela faz nascer sobre o olhar não tem lugar na objectividade dos objectos, mas na própria visibilidade."

Eliane Escoubas<sup>96</sup>

Podemos distinguir vários passos no processo que leva à pintura abstracta. De um primeiro momento em que os artistas trabalham a partir de um referente, uma abstracção a partir de um objecto, o processo de abstracção das formas é progressivamente explorado e levado aos limites, até se tornar evidente que não existe necessidade de objecto sequer.

---

<sup>95</sup> Lynn Gamwell, *Exploring the invisible, art science and the spiritual*, pag. 90.

<sup>96</sup> "La peinture (toute la peinture?) peint un monde sans objects, puisque le monde q'elle fait naître sous le regard n'a pas lieu dans l'objectivité des objects mais dans la visibilité comme telle." Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, pag. 25.

Em Mondrian, este processo de abstracção progressiva pode ser observado claramente nas suas experiências com a forma da árvore, desenvolvidas entre 1909 e 1912, ou na série de abstracções a partir de uma imagem marinha, que culmina com a composição *In zwart en wit*, de 1917.

Malevich, depois das experiências cubistas e futuristas, prossegue a sua investigação inserindo rectângulos e quadrados monocromáticos nas suas composições cubistas, até que o “mundo sem objectos” do suprematismo lhe é revelado sob a forma de um quadrado preto sob fundo branco.

O *Quadrado preto* surge em 1913, dando origem ao abstraccionismo geométrico. As primeiras composições completamente abstractas de Mondrian também são suas contemporâneas. Entre os pioneiros do abstraccionismo destacam-se também Kupka, Delaunay, ou Hans Arp (na escultura). Mas cabe a Kandinsky o desenvolvimento de uma pintura abstracta expressiva, não geométrica, com ligações à música<sup>97</sup>, e cujas primeiras experiências remontam a 1910, podendo situar-se portanto nesta data o início do abstraccionismo.<sup>98</sup> Curiosamente, os primeiros abstraccionistas vão reagir contra esta designação propondo outras como Pintura Concreta, ou Novo Realismo. No entanto, esta é apenas uma questão de designação, ou de definição de um conceito.

Em *A vida das formas*, Henri Focillon faz a seguinte citação do pintor Gustave Moreau: “Dêem-me um centímetro quadrado de tela, e eu poderei dizer se é de um bom pintor.”<sup>99</sup> Este exercício pode ser feito no oposto da escala: em frente de uma pintura, afastarmo-nos o suficiente de modo a não mais conseguir distinguir as figuras representadas e a imagem ser apenas um conjunto de manchas de cor. É nessa altura que a obra revela a sua estrutura interna, o segredo da sua composição. Todas as grandes pinturas davam excelentes pinturas abstractas. Há matéria pictórica a transbordar em todas as obras dos mestres, e se esta se cola às formas é por pura convenção.

---

<sup>97</sup> Kandinsky estuda o fenómeno da sinestesia (comunicação e correspondência entre os sentidos humanos) e tenta estabelecer uma correspondência entre a música e a pintura. Também o compositor Schoenberg investigou a correspondência entre o som e a cor através de várias experiências musicais.

<sup>98</sup> Renato de Fusco, *História da arte contemporânea*, pag.49.

<sup>99</sup> Henri Focillon, *A vida das formas*, pag. 119.

Foi desta forma, segundo conta o pintor, que Kandinsky “percebeu” a necessidade da pintura abstracta, ao reparar como uma tela colocada distraidamente a um canto do *atelier*, no momento em que a luz do final do dia já não permitia ver todas as suas formas nitidamente (de tal forma que o seu conteúdo não aparentava representar absolutamente nada a não ser manchas de cor) tinha a força plástica que em vão tinha procurado na figuração.<sup>100</sup>

Assim o pensa também Baudelaire quando afirma que uma pintura de Delacroix observada a uma distância demasiado grande para perceber o seu conteúdo, consegue criar um efeito poderoso apenas através das suas cores. Como diz o poeta, “parece que esta cor (...) pensa por si mesma, independentemente dos objectos que cobre”.<sup>101</sup> Baudelaire acredita que a arte não deverá ser uma cópia da natureza, mas uma reconstrução da realidade já mediada pelo sujeito e, principalmente, acredita que o *medium* utilizado para criar a obra consegue interagir directamente com a imaginação do seu produtor, e com a do receptor, de tal modo que a representação de um objecto “exterior” se torna supérflua. Esta consciência da capacidade expressiva do *medium*, e da sua possível autonomia em relação às formas, são indicadores de uma formulação teórica que avança no sentido de uma pintura não figurativa.<sup>102</sup>

Estas ideias de Baudelaire sobre a pintura traduzem uma linha de pensamento que começa a tomar forma no início do Romantismo: Novalis disserta sobre a possibilidade de a pintura poder ser criadora de significados, independentemente da representação de objectos, e compara a pintura com a música, afirmando que a arte do pintor seria tão autónoma – livre da pura imitação as coisas – como a arte do compositor,<sup>103</sup> no romance *Franz Sternsald’s Wanderungen* (de 1796), de Tieck, o protagonista é um artista que prefere a expressão subjectiva dos seus sentimentos à representação da realidade exterior, de tal forma que pretende renunciar à representação para se centrar na forma de expressão abstracta (sem “sentido”, ou conteúdo); num

---

<sup>100</sup> Johannes Meinhardt, *Abstracção depois da abstracção*, pag. 9.

<sup>101</sup> Dee Reynolds, *Symbolist aesthetics and early abstract art*, pag. 28.

<sup>102</sup> Como é proposto por Roger Shattuck, citado por Dee Reynolds em *Symbolist aesthetics and early abstract art*, pag. 28.

<sup>103</sup> Dee Reynolds, *Symbolist aesthetics and early abstract art*, pag. 29.

outro romance de Gottfried Keller, *Der Grune Heirich* (de 1851-1853), o protagonista, também pintor, atinge um estado de quase não-objectividade no seu trabalho, que um crítico define como “a liberdade perfeita da beleza”.<sup>104</sup>

Falamos de abstracção antes da abstracção na pintura é percorrer uma linha que passa pelas aguadas monocromáticas dos paisagistas orientais, pelo *sfumatto* atmosférico de Leonardo, ou pelas últimas pinturas de Rembrandt.

André Malraux partilha também desta forma de ver a pintura quando se refere a “Rubens, com os espessos arabescos, Hals com as mãos esquematizadas de profeta da arte moderna, Goya com os toques de negro puro, Delacroix e Daumier com as chicotadas de raiva”. Para Malraux, “a sua escrita veemente, muitas vezes ligada a uma relativa independência da mancha, era uma assinatura. E os pintores que assim assinavam pareciam preferir a matéria da pintura àquelas que esta representava”.<sup>105</sup>

Mas é com Turner que o nível de abstracção atinge o seu ponto mais elevado em toda a arte figurativa ocidental. Turner vai pintar o espaço entre as coisas, a atmosfera que envolve as coisas, dando-lhe uma aparência quase matéria, abandonando progressivamente as estruturas figurativas até atingir uma pintura que se liberta das formas e se dissolve na cor, envolvendo o espectador na sua atmosfera, arrastando-o para dentro da pintura numa experiência estética que não procura referente no mundo exterior, antes se volta para o interior. Nas suas pinturas da maturidade, assistimos ao fim de uma fonte fixa de luz e também da posição fixa do observador em relação à experiência óptica que vem anunciar o fim do modelo da *camera obscura* como técnica de representação visual. Em vez de uma fonte fixa de iluminação, aquilo que acontece na pintura de Turner é uma “dispersão da luz por uma série infinita de reflexões numa variedade infinita de superfícies e materiais”.<sup>106</sup>

Jonathan Crary afirma que a pintura de Turner é “visionária” porque é completamente centrada nos processos da percepção visual. Com efeito, sabe-se que foi influenciado pela *Teoria das cores* de Goethe, que cita no título de

---

<sup>104</sup> Dee Reynolds, *Symbolist aesthetics and early abstract art*, pag. 30.

<sup>105</sup> André Malraux, *O museu imaginário*, pag. 52.

<sup>106</sup> Lawrence Gowing, citado por Jonathan Crary em *Modernity and the problem of the observer*, pag. 138.

algumas das suas últimas pinturas (*Light and color (Goethe theory) – The morning after the deluge*, de 1843). Nesta obra, o pintor utiliza a persistência retiniana como uma experiência que ocorre no tempo para produzir uma sensação de fusão do olhar com a imagem do sol.<sup>107</sup>

Décadas antes do surgimento da pintura impressionista, Turner pinta como o novo sujeito observador descrito por Crary, consciente da sua “visão subjectiva” e da sua “autonomia perceptual”, e sabendo que formas convencionais de representação não poderão traduzir a “alucinação abstracta das suas intensas experiências ópticas”. Recorrendo à definição de Lyotard, segundo a qual o sentimento de sublime se desenvolve como um conflito entre as faculdades do sujeito, entre a faculdade para conceber um determinado conceito e a faculdade de o “apresentar”, Jonathan Crary afirma que o sublime na pintura de Turner se manifesta através da abstracção, na consciência de não ser possível representar o conceito de experiência visual, por ser uma experiência que transcende a possibilidade de representação.<sup>108</sup>

Tal como o faz Jonathan Crary, chamemos à pintura de Turner “abstracção visionária”.

## 2. 2. Abstracção e utopia

“Há uma velha e uma nova consciência dos tempos.

A velha está ligada ao individual.

A nova está ligada ao universal.”

*De Stijl*<sup>109</sup>

Com estas palavras começa o primeiro manifesto do grupo fundado na Holanda em 1917. O “estilo” proposto é uma Nova Plástica sem referente no mundo natural, e que deverá operar uma reforma na arte e na cultura, de modo a

---

<sup>107</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century*, pags. 140 e 141.

<sup>108</sup> Jonathan Crary, *Modernity and the problem of the observer*, pag. 143.

<sup>109</sup> “*There is an old and a new consciousness of time. The old is connected with the individual. The new is connected with the universal*”. *De Stijl, Manifesto 1*. Publicado em *Art in theory 1900-2000*, pag. 281.

permitir a formação de uma nova consciência livre de “tradições, dogmas, e de toda a dominação”. Ao “despotismo” do individualismo, preferem uma consciência social, uma união universal protagonizada pela arte e pela cultura. Uma das características fundamentais dos movimentos que lideraram as vanguardas abstraccionistas no início do século XX é a sua forte componente utópica e a crença no papel fundamental do artista na construção de uma nova sociedade.

Os ideais marxistas e anarquistas estão na base de um novo espírito de comunidade, aliados à fé no poder da civilização industrial de construir um futuro à medida das necessidades dessa mesma comunidade. Nessa expectativa de um futuro construído a partir da ideia de “novo”, os artistas das novas vanguardas rejeitam qualquer influência da arte do passado, o individualismo romântico, e a ideia de expressão subjectiva. E no entanto, a ideia da arte como motor de transformação do indivíduo é uma ideia de tradição romântica.

Partilhando essa ideia comum, os manifestos publicados pelos vários movimentos e grupos de artistas enchem-se de visões de um futuro mais justo, mais igualitário, e de considerações sobre o protagonismo da arte como factor de mudança.

A Bauhaus, fundada em 1919, é um dos pontos de convergência das ideias que ajudam a formar o “novo espírito” dominante. Walter Gropius assim o afirma: “O velho conceito dualista que colocava o ego em oposição ao universo está a perder o sentido rapidamente. No seu lugar levanta-se a ideia de uma unidade universal na qual todas as forças opostas existem num estado de equilíbrio absoluto.”<sup>110</sup> Na Bauhaus,<sup>111</sup> pretende-se formar “uma nova comunidade de artifices sem distinção de classes”, dispostos a criar “o novo edifício do

---

<sup>110</sup> “*The old dualistic world-concept which envisaged the ego in opposition to the universe is rapidly losing ground. In its place is rising the idea of a universal unity in which all opposing forces exist in a state of absolute balance*”. Walter Gropius, *The theory and organization of the Bauhaus*. Publicado em *Art in theory 1900-2000*, pag. 309.

<sup>111</sup> Sobre a escola, Giulio Carlo Argan diz-nos que “foi um exemplo típico de escola democrática, baseada no princípio da colaboração entre mestres e alunos. Concebida como um pequeno mas completo organismo social, visava realizar uma unidade perfeita entre o método didáctico e o sistema produtivo.” Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e a Bauhaus*, pag. 31.



futuro”.<sup>112</sup> Paul Klee acrescenta: “Começámos na Bauhaus. Começámos com uma comunidade onde cada um de nós dava o que tinha. Mais não podíamos fazer”.<sup>113</sup>

Com a Revolução Soviética surge a oportunidade para os artistas russos de transformarem em acção a experimentação empreendida pelo Suprematismo: o Construtivismo transforma-se em arte da revolução, cujo símbolo – que nunca chegou a ser construído – seria o monumento da III Internacional, projectado por Tatline em 1919. Para além das obras de engenharia e arquitectura, é nas artes gráficas que as soluções plásticas suprematistas irão provar a sua eficácia na divulgação das ideias comunistas, com os cartazes de El Lissitsky e de Rodchenko. Apesar de participar activamente na construção das novas ideias revolucionárias – principalmente como professor, e fundador do colectivo UNOVIS –, Malevich prefere manter a independência do Suprematismo como movimento unicamente estético, o que não foi entendido de forma igual pelos seus companheiros artistas mais orientados para uma instrumentalização da arte – a célebre fórmula “utilitarismo + representatividade” –, e que o acusam de idealismo. Esta será a tensão permanente entre o Suprematismo e o Construtivismo, o que não impede a existência de cruzamentos e convergências entre os dois movimentos.

Na Europa surge uma Internacional de Artistas Progressivos com o objectivo programático de criar uma “calorosa e produtiva interacção internacional entre mentes”.<sup>114</sup> No entanto, apesar da grande influência do Construtivismo que, na Rússia, fazia parte de todo um projecto de construção de uma nova sociedade, as propostas europeias demonstram preocupar-se mais com os novos valores plásticos propostos do que com a ideologia política.

O historiador Giulio Carlo Argan define a arte abstracta das vanguardas modernistas como uma “arte que não enfeita nem consola, mas concorre

---

<sup>112</sup> Manifesto da Bauhaus, citado por Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e a Bauhaus*. Pag. 33.

<sup>113</sup> “We began over there in the Bauhaus. We began there with a community to which each one of us gave what he had”. Paul Klee, *On modern art*. Publicado em *Art in theory 1900-2000*, pag. 369.

<sup>114</sup> Theo van Doesburg, El Lissitsky e Hans Richter, *Declaration of the International Fraction of Constructivists of the First International Congress of Progressive Artists*. Publicado em *Art in theory 1900-2000*, pag. 315.

positivamente para elevar o conteúdo da vida dos homens: uma arte que os ajuda no seu trabalho quotidiano, que não pede para ser interpretada, revivida, compreendida, mas apenas *utilizada*; e que, finalmente, se propõe contribuir para provocar nos homens uma atitude activa e já não contemplativa ou admirativa perante a realidade".<sup>115</sup>

"A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para mudar a consciência e a conduta dos homens e mulheres que podem mudar o mundo", afirma Marcuse.<sup>116</sup> Os artistas procuram assim criar um novo público, um novo espectador formado na sua nova estética, e que possa influenciar de forma positiva o futuro da sociedade: "a nossa tarefa é criar a atmosfera para o aparecimento do homem novo, superior".<sup>117</sup> Esta tomada de consciência é, para Mondrian, o papel fundamental da arte modernista, e o equilíbrio da Nova Plástica exprime a "nova harmonia".<sup>118</sup> Hubert Damisch afirma que as pinturas de Mondrian são utopias, como as cidades ideais dos artistas do *quattrocento*. Elas "pesquisam as condições de um mundo exacto, um mundo verdadeiro, perfeitamente racional, ao mesmo tempo que uma ordem humana, e onde o homem se possa sentir totalmente responsável e consciente".<sup>119</sup>

Segundo a teoria do Neoplasticismo, a pintura seria apenas um estado no processo de transformação do meio envolvente. O estado seguinte seria a integração da pintura na própria arquitectura. Mondrian afirma que a pintura poderá desaparecer, ou diluir-se numa arte que tenha como objectivo a construção de uma "nova realidade plástica": "[chegaremos] num futuro talvez remoto, ao fim da arte como coisa diversa do ambiente que a cerca, que constitui a realidade plástica actual. Esse fim, porém, é ao mesmo tempo um começo. A arte não só continuará como se realizará cada vez mais. Pela unificação da arquitectura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será

---

<sup>115</sup> Citado por Renato de Fusco em *História da arte contemporânea*, pag. 125.

<sup>116</sup> "Art cannot change the world, but it can contribute to changing the consciousness and the drives of man and women who could change the world". Citado por Dee Reynolds em *Symbolist aesthetics and early abstract art*, pag. 216.

<sup>117</sup> Kandinsky, citado por Dee Reynolds em *Symbolist aesthetics and early abstract art*. Pag 217

<sup>118</sup> Piet Mondrian, *Neo-plasticism: the general principle of plastic equivalence*. Publicado em *Art in theory 1900-2000*, pag. 290.

<sup>119</sup> Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, pag. 56.

criada”.<sup>120</sup> O próprio Mondrian via o seu *atelier* como um laboratório, onde se pesquisava o futuro, e transformou-o num cenário orientado pelos mesmos princípios estéticos neoplásticos que utilizava para construir a sua pintura:<sup>121</sup> o pintor considerava o *atelier* como uma obra neoplástica, onde a sensação produzida pelo espaço seria a de estar dentro de uma pintura.

Também Kandinsky, inspirado no conceito de *Gesamtkunstwerk*, ou “obra de arte total” de Wagner, reflecte sobre a criação de uma obra que constituísse uma experiência sensorial e espiritual total, criando um ambiente sinestésico.<sup>122</sup> O conceito de “obra de arte total” herdado do Romantismo vai estar presente no programa utópico das vanguardas através da ideia de “síntese das artes”. É aliás, a ideia que guia todo o projecto pedagógico da Bauhaus: “juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que abarárará arquitectura, escultura, e pintura numa só unidade e que será um dia erguido para o céu pelas mãos de milhões de trabalhadores, como símbolo de cristal de uma nova fé”.<sup>123</sup>

E é também a ideia fundamental do programa construtivista, de onde El Lissitzky desenvolve um conceito pessoal, a que chama *Proun*: “[Proun é uma] etapa na estrada do desenvolvimento da nova criatividade, plantada no solo adubado pelo cadáver da pintura e dos seus artistas (...) através dela o artista iniciou a sua própria transformação: de imitador de objectos passou a criador de um novo mundo de objectos. Proun tem início na superfície plana, eleva-se para construir modelos tridimensionais e vai mais além, até à construção de cada objecto da nossa vida de todos os dias. Assim, Proun substitui, por um lado, a pintura e os artistas e, por outro, a máquina e os engenheiros; procede à construção do espaço, organiza as relações dimensionais entre as partes e cria uma nova e multiforme imagem da nossa natureza”.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Piet Mondrian, *Arte plástica e arte plástica pura*. Publicado em *Teorias da arte moderna*, pag. 366.

<sup>121</sup> Dee Reynolds, *Symbolist aesthetics and early abstract art*, pag. 213.

<sup>122</sup> Kandinsky aponta para a “dança do futuro” como uma possível realização desta “arte monumental”, onde poderiam convergir a dança, a música e a pintura, como partes integrantes da “composição cénica”: “A composição cénica constará de três elementos: 1.º o movimento musical; 2.º o movimento pictórico; 3.º a dança enquanto arte”. Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte*, pag. 107

<sup>123</sup> Manifesto da Bauhaus, citado por Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e a Bauhaus*. Pag. 33.

<sup>124</sup> Citado por Renato de Fusco em *História da arte contemporânea*, pag. 276.

O projecto utópico das correntes abstraccionistas – principalmente as ligadas ao abstraccionismo geométrico –, que se integra num grande projecto “moderno” de combate ao irracionalismo e de construção de uma nova civilização, poderia por vezes aproximar-se perigosamente de soluções totalitárias, ao anunciar uma “nova ordem mundial”. Mas os regimes totalitaristas que surgiram na Europa acabaram por se ligar a uma estética muito diferente. Mesmo na União Soviética onde, após a revolução comunista os artistas viram no novo sistema uma possibilidade de realização das suas aspirações, as estéticas mais radicais acabaram por ser afastadas à medida que o regime se torna mais dogmático e intolerante. Toda a história do século XX acabou por se transformar numa sucessão de desilusões das expectativas utópicas das primeiras vanguardas que, afinal, “careciam de relação histórica com a sociedade real”.<sup>125</sup> Mas, como afirma Argan, “que o projecto era verdadeiramente utopia e que destino teria a história só hoje podemos afirmá-lo”.<sup>126</sup>

### 2. 3. Abstracção e Idealismo romântico

“Toda a história moderna da pintura, o seu esforço para se libertar do ilusionismo e para adquirir as suas próprias dimensões tem uma significação metafísica”.

Merleau-Ponty<sup>127</sup>

Os textos que nos deixaram os líderes das vanguardas podem ser analisados em três níveis: o primeiro é de ordem exclusivamente formal, centrado apenas no processo pictórico e nas regras que o constituem; o segundo nível dá conta de uma herança filosófica que remonta ao pensamento platónico, via idealismo romântico; o terceiro nível está ligado a uma visão mística do universo que era comum nos ambientes intelectuais do final do século XIX e início do século XX, onde existia uma preocupação com fenómenos místicos e com explicações positivistas, ou pseudo-científicas, sobre a relação entre consciência e matéria,

---

<sup>125</sup> Giulio Carlo Argan, citado por Renato de Fusco em *História da arte contemporânea*, pag. 147.

<sup>126</sup> Citado por Renato de Fusco em *História da arte contemporânea*, pag. 147.

<sup>127</sup> Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pag. 51.

que se fundiam com o pensamento filosófico de tradição idealista numa amálgama de limites pouco definidos.<sup>128</sup> Este terceiro nível, que leva muitas vezes os críticos de arte a considerarem o trabalho teórico dos artistas como secundário, pode ser lido de outra forma: a sua importância reside apenas no facto de ter servido como via de acesso à filosofia idealista neoplatónica e idealista. São conhecidas as ligações de Mondrian à Teosofia, cujos princípios ficaram sintetizados no tríptico simbolista *Evolução*. Também se encontram referências à Teosofia em *Do espiritual na arte*. Mas tanto Kandinsky como Mondrian interessam-se menos pela parte ocultista do que pelas possibilidades de aperfeiçoamento espiritual do indivíduo.<sup>129</sup>

Paralelamente às doutrinas ocultistas desenvolve-se uma outra linha de pensamento panteísta: na Alemanha, os cientistas ligados à *Naturphilosophie* acreditam num universo mediado por uma “alma do mundo”, e que é possível intuir a essência das coisas tornando-se uno com elas.<sup>130</sup> As ideias panteístas desenvolvem-se no sentido daquilo a que se poderia chamar um panpsíquismo: a crença na existência de uma consciência comum a todas as coisas (cósmica). Assim, para Schelling, a natureza e espírito (matéria e mente) são inseparáveis na sua unidade porque vêm do mesmo: o Absoluto. Este conceito de “absoluto” é elaborado a partir da versão pitagórica da “alma do mundo” e a ideia de deus como natureza – “o uno”, ou “substância única” – de Espinoza.

Também o sistema filosófico de Hegel desenvolve o conceito de Espírito Absoluto, mas para o filósofo este pode apenas ser conhecido através da reflexão filosófica. Hegel opõe-se aos seus colegas românticos que acreditam na possibilidade de intuição do Absoluto. A intuição não serve a Hegel, que apenas confia no conceito científico elaborado através da reflexão filosófica.

---

<sup>128</sup> Dee Reynolds, *Symbolist aesthetics and early abstract art*, pag. 40.

<sup>129</sup> A Teosofia, cujas origens remontam ao século XVII, é um misticismo que pretende fazer uma fusão entre a ciência, a filosofia neoplatónica e o ocultismo, onde a uma visão panteísta da natureza se alia uma “ciência ocultista” que admite a existência do sobrenatural. A Sociedade Teosófica é fundada em 1875 por Helena Blavatsky, e Rudolph Steiner foi seu presidente entre 1902 e 1913, quando abandona a Sociedade para fundar a Antroposofia. Lynn Gamwell, *Exploring the invisible, art science and the spiritual*, pag. 99.

<sup>130</sup> *Art forms in nature* (1899-1904) de Ernst Haeckel traduz esta visão da unidade da natureza, ao sublinhar a existência de uma estrutura interna idêntica no microcosmos e no macrocosmos.

Mondrian revela, pela primeira vez, o interesse pela filosofia hegeliana no texto *The new plastic in painting*, onde afirma a existência de uma “verdade absoluta”, que é manifestada por oposição. Este interesse é partilhado por todo o movimento neoplástico, e Theo van Doesburg refere-se frequentemente a Hegel no *De Stijl*. Para a teoria neoplástica, o Absoluto é esse equilíbrio universal que a arte encontra na pureza, na essência de si mesma.

Com a sua teoria da divisão entre o mundo das essências (Ideias) e o mundo das aparências, Platão é o fundador deste discurso essencialista e dualista que será fundamental em toda a filosofia ocidental. Em *The rhetoric of purity*, Mark Cheetham aponta cinco critérios para a definição de uma arte platónica: a crença no acesso à verdade, a recusa da *mimesis*, a capacidade de reformar a alma do artista, a eficácia social e política, e a auto-transcendência.<sup>131</sup>

O mecanismo de purificação na teoria neoplástica é o processo da procura de equilíbrio. Esta capacidade de encontrar o equilíbrio é adquirida através de uma “visão plástica pura”, baseada na intuição. O artista tem, desta forma, que sofrer um processo de purificação, de modo a poder transformar-se num “puro instrumento” da intuição.

O conceito de “intuição” em Mondrian está ligado à “contemplanção” de Schopenhauer. Em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer afirma que é na percepção da Ideia que a arte oferece salvação do mundo das aparências. Para o filósofo, a arte entra em contacto com a Ideia retornando à alma com ajuda da memória, através de “reminiscências de uma percepção que antecede o nascimento, de coisas verdadeiramente existentes”.<sup>132</sup> Só a arte pode desencadear este estado de contemplanção, o estado místico em que o ser encontra a união com o Absoluto, em que o ser se perde no objecto de contemplanção e esquece a sua individualidade – e por isso é uma contemplanção desinteressada.

Toda a teoria neoplástica é profundamente influenciada por Schopenhauer, como é sublinhado pelo próprio Mondrian: “Esta contemplanção, esta visão

---

<sup>131</sup> Mark Cheetham, *The rhetoric of purity*, pag. 37.

<sup>132</sup> Citado por Mark Cheetham em *The rhetoric of purity*, pag. 17.

*plástica*, é o mais importante. Quanto mais conscientemente somos capazes de ver o imutável, o universal, mais nos damos conta da insignificância do mutável, do individual, do pobre humano em nós e à nossa volta (...) Através de toda a visão como contemplação desinteressada (como Schopenhauer lhe chama), o homem transcende a sua natureza (...) No momento da contemplação estética o indivíduo como ser individual desaparece”.<sup>133</sup>

Kandinsky vê a história da arte como uma tomada de consciência do espírito: “Conscientemente ou não, os artistas obedecem ao “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates. Conscientemente ou não, dirigem-se cada vez mais para esta essência que lhe irá desencadear a criação”.<sup>134</sup> Mark Cheetham salienta três aspectos da teoria de Kandinsky sobre a materialização do “absoluto” na obra de arte com fundações no pensamento hegeliano: a obra de arte como lugar onde o “espírito universal” se realiza; a ligação entre esta “(re)materialização” e a “metafísica da memória”; e a ligação entre esta “manifestação da essência” e a “noção de liberdade”.<sup>135</sup> Esta “materialização” é pura, porque é guiada pelo “espírito”, cujas raízes estão fundadas no “absoluto”, apesar da expressão individual do artista, que distingue cada personalidade ou situação histórica.

A relação entre Kandinsky e Schopenhauer detecta-se na utilização de conceitos comuns, como o de “necessidade interior”, utilizado por Schopenhauer para explicar a materialização da “vontade”. A visão da arte como a única salvação possível dos aspectos negativos da vontade, causados pela condição humana é também um ponto de união entre as teorias de ambos.

A via panteísta irá encontrar seguidores do outro lado do Atlântico, entre os quais o psicólogo canadiano Richard Bucke. Em 1901, Bucke publica *Cosmic consciousness: a study in the evolution of the human mind*, onde afirma: “A característica principal da consciência cósmica é, como o nome indica, uma consciência do cosmos, isto é, da vida e da ordem do universo (...) com esta

---

<sup>133</sup> “*This contemplation, this plastic vision, is most important. The more consciously we are able to see the immutable, the universal, the more we see the insignificance of the mutable, the individual, the petty human in us and around us (...) Through all vision as disinterested contemplation (as Schopenhauer calls it), man transcends his naturalness (...) In the moment of aesthetic contemplation the individual as individual falls away*”. Citado por Mark Cheetham em *The rhetoric of purity*, pag. 62.

<sup>134</sup> Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte*, pag. 49.

<sup>135</sup> Mark Cheetham, *The rhetoric of purity*, pag. 80.

consciência do cosmos ocorre uma iluminação intelectual que pode, por si só, colocar o indivíduo num novo plano de existência – fazer dele quase um membro de uma nova espécie”.<sup>136</sup> Esta “consciência cósmica”, segundo o autor, pode ser encontrada nas mentes dos artistas e dos poetas, que seriam as mentes mais evoluídas. Podemos também ligar este conceito à ideia de “inconsciente colectivo” que será desenvolvida por Jung anos mais tarde. Bucke afirma que Walt Withman – de quem foi biógrafo – atingiu essa “consciência cósmica” em *Leaves of grass*.

Influenciados pelas teorias de Bucke,<sup>137</sup> os abstraccionistas russos acreditavam que uma nova espécie de seres humanos estava em evolução: os artistas e os poetas. Velemir Khlebnikov e Alexei Kruchenykh inventam uma nova linguagem, o *zaum* (em russo, para além da razão) – baseado no discurso automático utilizado por religiosos e místicos –, que expressaria a ordem mais elevada da razão em evolução.<sup>138</sup>

Malevich descreve o Suprematismo como uma arte baseada no pensamento cósmico, que o leva a ascender às alturas da arte não objectiva. A construção das formas suprematistas é guiada pela “razão intuitiva”. Malevich acredita na intuição como algo que deve sair do estado inconsciente, para se tornar uma forma de conhecimento: “O sentimento intuitivo torna-se agora consciente, deixando para sempre de ser subconsciente. Ou talvez seja ao contrário – sempre foi consciente, só que os artistas não sabiam interpretá-lo”.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> “*The prime characteristic of cosmic consciousness is, as the name implies, a consciousness of the cosmos, that is, of the life and order of the universe (...) along with consciousness of the cosmos there occurs an intellectual enlightenment or illumination which alone would place the individual on a new plane of existence – would make him almost a member of a new species.*” Citado por Lynn Gamwell em *Exploring the invisible, art science and the spiritual*, pag. 99. A ideia de evolução da consciência surge como eco da teoria evolucionista de Darwin.

<sup>137</sup> Via Helena Blavatsky, a fundadora da sociedade teosófica, que era russa.

<sup>138</sup> Enquanto director do Instituto Estatal da Cultura e da Arte, Malevich nomeia o músico Matiushin para o laboratório que estuda a visão e audição. Numa espécie de lamarckismo utópico, este chega a acreditar que a própria visão do artista de vanguarda estava a evoluir e, através de exercícios adequados, seria possível alargar o campo de visão. A isto ele deu associações místicas, chamando-lhe *zorved* (ver-saber). Lynn Gamwell, *Exploring the invisible, art science and the spiritual*, pags. 107e 108.

<sup>139</sup> “*Intuitive feeling is now becoming conscious, not longer is it subconscious. Or even, rather, the other way round – it was always conscious, only the artist was unable to interpret his demands.*” Kasimir Malevich, *From Cubism and Futurism to Suprematism: the New Realism in painting*. Publicado em *Art in Theory 1900-2000*, pag.179.



Existe uma tendência dominante entre os historiadores de arte e os críticos do Modernismo, para separarem a prática pictórica, vista como revolucionária, das teorias, porque contradizem as concepções modernistas do espaço da pintura abstracta como estritamente pictórico, óptico. Esta é a visão dos críticos formalistas como Greenberg, que afirma que a pureza se deve referir única e exclusivamente ao *medium*. No entanto, as teorias de Malevich, de Mondrian ou de Kandinsky estão intimamente ligadas às suas inovações pictóricas. As ideias surgem a partir de uma reflexão sobre o processo pictórico, não o programam e, embora visem constituir-se como regras, existe sempre a possibilidade de as ultrapassar através da prática: é o que acontece, por exemplo, no trabalho final de Mondrian, com as pinturas de Nova Iorque. Confrontado com o facto de que as suas novas pinturas não seguiam as rígidas regras da doutrina neoplástica, responde apenas: “Mas funciona. Deves lembrar-te (...) de que as pinturas vêm primeiro e a teoria vem a partir da pintura”.<sup>140</sup>

Assim, temos que admitir que a tendência para uma retórica do espiritual, e a procura de conteúdos absolutos por parte dos abstraccionistas, por um lado, e a insistência na pintura como uma pesquisa formal, por outro, surge como um dos paradigmas do pensamento moderno em geral. O trabalho dos artistas é oferecer soluções estéticas para esta aparente contradição.<sup>141</sup>

Apesar de uma acentuada viragem para a matéria e para a expressão que se deu a partir dos anos 40, esta tendência metafísica na pintura perdurou ainda no chamado segundo Modernismo, tanto na América, (Rothko e Newman), como na Europa: o grupo Zero, que teve como precursores Fontana e Klein, acreditava “no ideal platónico de que o belo é também verdade e bem”.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> “*But it works. You must remember (...) that the paintings comes first and theory comes from the painting*”. Citado por Dee Reynolds em *Symbolist aesthetics and early abstract art*, pag. 156.

<sup>141</sup> “*For the french philosopher Michel Foucault (...) this relation is less contradictory than complementary: modern thought, he argues, often comprehends both kinds of investigations, empirical and transcendental, and both kinds of dispositions, materialist and idealist. Nonetheless, this tension is experienced as a contradiction not only in modernist art but also in modern culture at large, and it suggests one reason why this culture has privileged artists who, like Mondrian, are able to hold on both poles at once, who offer aesthetic resolutions to this apparent contradiction*”. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, pag 124

<sup>142</sup> *Arte do século XX*, vol. 1. Taschen edit., pag. 296.

### 3. Um jogo chamado “o fim da pintura”

“Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado.”

Hegel<sup>143</sup>

Quando Paul Delaroche declara a sua famosa sentença sobre o fim da pintura, “hoje a pintura morreu”, ao ser confrontado com as descobertas de Daguerre<sup>144</sup>, mal imaginava que estaria a preannunciar aquilo que seria um frutuoso – e apocalíptico – discurso que atravessaria toda a arte modernista, e que só agora começa a ser analisado como o grande motor de um determinado momento, histórico, porque pertencendo já ao passado, da história da pintura e da arte em geral.

O crítico Yve-Alain Bois, no texto *Pintar: a tarefa do luto*, faz uma síntese do Modernismo como uma construção em volta do mito apocalíptico da morte da pintura, sem o qual a simples prática artística não teria sido possível. À procura da sua essência, ao virar-se sobre si mesma numa tarefa de auto-reconhecimento, ela trabalha constantemente os seus limites através de sucessivas desconstruções, que levam sempre a uma afirmação definitiva: a da última pintura possível de ser feita.

Mas este discurso do fim da pintura insere-se numa problemática mais ampla, a que se deu o nome de “morte da arte”, e cujas raízes se vão encontrar na *Estética* de Hegel.

Seguindo o texto de Peter Weibel *An end to the end of art?*, a crise da arte surge com a dúvida, lançada por Hegel, sobre se a arte ainda seria uma forma de acesso à verdade e ao conhecimento. Esta dúvida está ligada ao seu conflito com o conceito de arte proposto pelos autores românticos como um “conhecimento directo do Absoluto”. Schelling e Schlegel afirmavam que o Absoluto podia ser apreendido, não de forma conceptual, mas através da intuição. Hegel opõe-se, afirmando que se o Absoluto pode apenas ser intuído,

---

<sup>143</sup> Hegel, *Estética*, pag. 48.

<sup>144</sup> Yve-Alain Bois, *Pintar: a tarefa do luto*, publicado em *Pintura: abstração depois da abstração*, pag. 119.

se não é um conceito em si, não pode dar-se o conhecimento directo deste, pois o conhecimento da verdade é apenas possível através de conceitos.<sup>145</sup>

A passagem de Hegel a que Weibel se refere, na Introdução da *Estética*, pode ser melhor clarificada se tivermos em conta que, na filosofia hegeliana, o Espírito Absoluto compreende a arte, a religião e a filosofia. O conteúdo destas é o mesmo (a verdade), mas diferem na forma: a arte diz respeito ao imediato sensível; a religião à representação; a filosofia ao livre pensamento. Estando estas três categorias apresentadas segundo a estrutura dialéctica (tese, antítese, síntese), a filosofia seria a síntese das duas. Hegel afirma assim que “a arte tem os seus limites e deve, por isso, ceder a formas de consciência mais elevadas”<sup>146</sup> que serão, primeiro a religião e, por fim, a filosofia. É assim que afirma: “O pensamento livre é a forma mais pura de saber, o pensamento com o qual a ciência faz o seu conteúdo e assim se torna o culto mais espiritual, no sentido de que o pensamento se revela capaz de apropriar e apreender o que, sem isso, só seria o conteúdo da representação e do sentimento”.<sup>147</sup> Na *Estética*, a arte e a religião encontram a sua união na filosofia. Hegel prossegue, dizendo que a filosofia une “por um lado, a *objectividade* da arte que, perdendo o que tinha de sensível, desta perda encontra uma compensação na forma mais elevada do objectivo, isto é, no pensamento; une, por outro lado, a *subjectividade* da religião que se purifica até constituir a subjectividade do pensamento”.<sup>148</sup>

Voltando ao texto de Peter Weibel, a teoria de Hegel foi recuperada quando a Revolução Industrial provocou a ruptura semiológica que deu origem à crise da representação. A questão do fim da arte ganhou outra profundidade, ao reposicionar-se como a questão do fim da pintura (Weibel chama-lhe antes “o suicídio da pintura”, pois é uma “morte” que foi anunciada pelos próprios pintores). E refere também que este discurso interno sobre o fim da pintura já

<sup>145</sup> Peter Weibel, *An end to the end of art?* Publicado em *Iconoclash*, pags. 590 e 591.

<sup>146</sup> Hegel, *Estética*, pag. 220.

<sup>147</sup> Hegel, *Estética*, pag. 223. Para Hegel o Espírito Absoluto está associado ao divino. Feuerbach e Marx criticam-no afirmando que o seu sistema é uma teologia (racionalizada). E é Hegel que o confirma quando diz que “a filosofia só tem como objecto Deus e constitui, por isso, uma teologia essencialmente racional e um serviço divino de culto à verdade”.

<sup>148</sup> Hegel, *Estética*, pag. 223.

não é o mesmo discurso inicial que inaugurou a crise da representação provocada pela Revolução Industrial e pelo surgimento da fotografia, mas um outro a que o autor chama de iconoclasta, porque inicia um processo de auto-dissolução da pintura (para seguidamente contrapor a hipótese oposta – de uma iconofilia – ao salientar a forma “apaixonada” como os artistas acreditam no poder transformador do *medium* pintura).<sup>149</sup>

“A análise dos meios de representação torna-se o objecto de representação”,<sup>150</sup> neste processo que começa com a libertação da cor iniciada pelos impressionistas. A segunda fase acontece quando a cor adere à superfície tornando-se ela mesma um objecto, e possibilitando não só a criação de imagens não objectivas com formas geométricas, como a coincidência da superfície totalmente coberta de uma só cor com a própria pintura: a monocromia. O terceiro passo no processo de auto-dissolução da pintura será a acromia: a possibilidade de uma pintura que dispense a própria cor. Assim, das monocromias de Rodchenko, passa-se às pinturas acromáticas de Manzoni. Mas, se a superfície se pode libertar da cor, também esta se pode libertar da superfície, processo iniciado com Yves Klein, e que ainda hoje constitui um dos discursos privilegiados da pintura contemporânea, como se poderá observar pelas recentes propostas de Katharina Grosse.

Voltando um pouco atrás, vemos como Peter Weibel e muitos outros autores partilham todos da mesma opinião ao definir o quadrado suprematista como o próprio paradigma do fim da arte. Com ele, Malevich afirma: “transformei-me no zero da pintura”.<sup>151</sup> A importância que o autor lhe atribuía era já a de verdadeiro “ícone da modernidade”, tendo mesmo reservado para ele um lugar de destaque na primeira exposição suprematista: o quadrado foi colocado a um dos cantos da sala, na mesma posição que ocupavam os ícones religiosos nas casas russas.

---

<sup>149</sup> Peter Weibel, *An end to the end of art?* Publicado em *Iconoclash*, pags. 611 e 613.

<sup>150</sup> “*The analysis of the means of representation became the object of representation*”. Peter Weibel, *An end to the end of art?* Publicado em *Iconoclash*, pag. 613.

<sup>151</sup> “*I have transformed myself in the zero of form*”. Kasimir Malevich, *From cubism and futurism to suprematism: the new realism in painting*. Publicado em *Art in theory 1900-2000*, pag. 173.

Mas, se o quadrado preto sobre fundo branco era a imagem da não-objectividade, o quadrado branco sobre fundo branco (de 1918), tal como o preto sobre preto de Rodchenko (do mesmo ano), era a negação da própria cor.<sup>152</sup> As três monocromias de Rodchenko (de 1921), a que Nicolaj Tarabukin chamou as “últimas pinturas da história da arte” exploram, não só as fronteiras da superfície, mas da própria pintura. Sobre elas, afirma Yve-Alain Bois que a sua importância não reside no facto de serem a primeira pintura monocromática, mas de terem demonstrado “que a pintura só podia ter uma existência real se proclamasse o seu fim”.<sup>153</sup>

A questão do fim da arte está também ligada a toda a linha da arte útil, que defende a dissolução da arte na vida quotidiana, principalmente através do design e da arquitectura. Esta é, de certa forma a posição da Bauhaus, do Neoplasticismo, do Construtivismo e também do Purismo de Le Corbusier e Ozenfant, como já foi aqui exposto, no ponto referente às utopias abstraccionistas. Na União Soviética, o Produtivismo, liderado por Tatline, afirma-se como uma solução construtivista unicamente ligada à produção de arte útil. Os dadaístas apoiam esta via. Numa exposição de 1920, John Hartfield e George Grosz apresentam um cartaz, apoiando a “máquina construtivista”, que afirma: “A arte está morta. Longa vida à nova máquina da arte de Tatline”.<sup>154</sup> Importa aqui referir, uma vez que é à volta da pintura que esta dissertação se constrói, que, embora as (raras) materializações da utopia sonhada pelas vanguardas se tenham concretizado por via da arquitectura, foi a pintura que liderou a experimentação que as tornou possíveis.

Foi esta grande narrativa apocalíptica que se tornou o grande impulsionador das afirmações, negações e desconstruções de que é formada a história do Modernismo. Desta forma, o discurso do fim da arte acabou por ser afinal o impulsionador de uma verdadeira libertação nas práticas artísticas do século XX. E por isso Weibel reconsidera a denominação de iconoclasta para a arte

---

<sup>152</sup> Peter Weibel, *An end to the end of art?* Publicado em *Iconoclash*, pag. 628.

<sup>153</sup> Yve-Alain Bois, *Pintar: a tarefa do luto*, publicado em *Pintura: abstracção depois da abstracção*, pag. 125.

<sup>154</sup> Peter Weibel, *An end to the end of art?* Publicado em *Iconoclash*, pag. 629.

moderna: porque a sua autocrítica constrói novas possibilidades para a pintura, em vez de a destruir.

Seja através de um discurso essencialista ou através da simples desconstrução como programa formal, aquilo que se procura é o “grau zero da pintura”, o mínimo denominador comum: a forma e a cor. Reduzi-las ao mínimo e ir ainda mais longe: só forma, só cor, ou nem uma nem outra, como o faz Yves Klein com a exposição do Vazio. Ou pintar sempre a mesma pintura, a última, como as *Ultimate Paintings* de Ad Reinhardt. Ou investigar o processo e o *medium*, como Robert Ryman, a quem o crítico Yve-Alain Bois chama “o guardião do túmulo da pintura modernista”.<sup>155</sup>

O trabalho plástico de Ryman, definido como Pintura Analítica, é uma investigação sistemática das condições que determinam a pintura, sejam elas a superfície – nos seus mais diversos materiais –, seja a própria matéria da tinta, ou a forma da sua aplicação. Em Ad Reinhardt encontram-se dois paradigmas modernistas que serão trabalhados e retrabalhados pelas sucessivas neo-vanguardas: a referência ao quadrado e a insistência na monocromia, que afinal, pode muito bem ser sempre a mesma.

Para um autor como David Batchelor, “fazer uma monocromia é fazer a monocromia”.<sup>156</sup> Esta repetição não é necessariamente vazia e redundante mas, como numa terapia psicanalítica, pode ser entendida como forma de análise: repetir para entender. Batchelor refere-se à teoria esboçada por Hal Foster em *The return of the real* sobre o “eterno” retorno das vanguardas, que se pergunta se a neo-vanguarda não será afinal uma tentativa de compreensão do projecto da vanguarda histórica, em vez de uma forma de anulação do seu poder através da institucionalização.<sup>157</sup>

A “última pintura”, não só a de Reinhardt, mas todas as outras que a precederam, e as que estariam para vir, é também um paradigma modernista, e da abstracção em particular. É a “Pintura Absoluta”, revelação da verdadeira

---

<sup>155</sup>Yve-Alain Bois, *Pintar: a tarefa do luto*, publicado em *Pintura: abstracção depois da abstracção*, pag. 120.

<sup>156</sup>David Batchelor, *Na cama com a monocromia*. Publicado em *Pintura Redux*, pag. 133.

<sup>157</sup>David Batchelor, *Na cama com a monocromia*, pag. 133. Ver também Hal Foster, *The return of the real*, pag. 20.

essência da pintura, para além da qual não seria possível haver mais pintura. Esta é, como já foi dito, uma das condições da pintura abstracta. “Não é por acaso que os artistas mais radicais da abstracção, aqueles que levaram mais longe a exigência de uma transcendência e até de uma metafísica na pintura, todos eles se serviam de definições da pintura que se orientavam pelo platonismo”, afirma Johannes Meinhardt.<sup>158</sup> O autor define estas pinturas como um “idealismo objectivo”: as formas e as cores são entendidas como “ideias”, no mesmo sentido em que o são a geometria ou o sistema das cores puras, que permitem ao observador identificar nelas a Ideia – os românticos diriam “intuir” e os neoplatonicos “recordar” – da forma e da cor absolutas. Meinhardt acrescenta ainda que este processo é realizado de uma forma mais rigorosa numa monocromia branca ou preta, porque remete, não para a forma ou cor, mas directamente para a própria ideia de pintura.

Com a monocromia a branco ou preto atinge-se exactamente esse nível zero, a partir do qual já não é possível continuar a “ilusão”: a pintura reduz-se à sua pura objectualidade, assinalando assim, finalmente, o declínio da transcendência estética. A partir do final dos anos 50, a ideia de uma pintura transcendental é “desmascarada” como ilusão e engano, e os artistas iniciam uma nova abordagem positivista. As pinturas que se reclamam de idealistas e transcendentales, são chamadas de “ilusionistas”, porque assentam no princípio de que existe uma transcendência que é visível no quadro.<sup>159</sup>

As pinturas de Frank Stella e Robert Rauschenberg, e as superfícies pintadas da arte minimalista, iniciam uma nova abordagem analítica e fenomenológica, onde se tentam investigar as condições necessárias para que uma pintura possa assim ser considerada e quais os efeitos produzidos pelo objecto em si. A pintura assume a sua existência real, no mundo dos objectos reais (que é o único que existe *realmente*) – o que já tinha sido anteriormente sugerido nos trabalhos de Rauschenberg e Ellsworth Kelly – e a sua leitura será apenas fenomenológica, no sentido em que o quadro não é para ser lido, mas para se relacionar com o

---

<sup>158</sup> Johannes Meinhardt, *Pintura: abstracção depois da abstracção*, pag. 10.

<sup>159</sup> Johannes Meinhardt, *Pintura: abstracção depois da abstracção*, pag. 22.

observador através dos sentidos (principalmente a visão, mas também é importante a noção de espacialidade). Esta abordagem incide na percepção do quadro como objecto “no mundo”, e implica uma verdadeira mutação do pensamento estético ocidental: uma viragem existencial.

#### 4. A pintura depois da pintura

“A pintura tem um futuro brilhante. Não tem?”

Gerhard Richter<sup>160</sup>

Aquilo que o Modernismo fez foi anunciar o fim para começar do zero: o retorno à pintura sem complexos só é possível depois desta purga modernista. Foi ela, com a sua promessa apocalíptica de terminar de vez com a pintura que abriu a porta à possibilidade de continuar a pintar, não já com a preocupação de situar o trabalho na cronologia apertada do caminho da desconstrução, mas com a total liberdade de experimentar, e até repetir, citar, copiar, com a grande capacidade que os modernos – à excepção dos dadaístas – não possuíam, de rir de si própria. Assim, a insistência na “última pintura” é essencial para libertar a arte do peso da pintura moderna: depois dela podemos fazer tudo o que nos apetecer. Nos anos 80 assistimos a esse “retorno à pintura”, protagonizado em grande parte pela transvanguarda e todos os movimentos associados (*bad painting* e neo-expressionismo).

É com a exposição *A new spirit in painting*, organizada pelos curadores Christos Joachimedes e Norman Rosenthal, que a pintura se reposiciona novamente na vanguarda da arte contemporânea.<sup>161</sup> E, se entre alguns dos artistas expostos podemos encontrar afinidades, é absolutamente impossível estendê-las ao colectivo dos artistas, que não formam na realidade nenhum tipo de movimento

<sup>160</sup> “*Painting has a brilliant future. Hasn't it?*” Gerhard Richter, *The daily practice of painting*, pag. 65.

<sup>161</sup> Nela participam artistas como: Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Sandro Chia, Mimmo Paladino (Itália); Miquel Barceló, Ferrán Garcia Sevilha (Espanha); Gérard Garouste, Jean-Michel Alberola, Jean-Charles Blais, Robert Combas (França); Christopher LeBrun, Paula Rego, Bruce McLean (Inglaterra); Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Markus Lupertz, Gerhard Richter (Alemanha); Julian Schnabel, David Salle, Eric Fischl, Jack Goldstein (Estados Unidos); Per Kirkeby (Dinamarca); René Daniels (Holanda); Narcisse Tordoir (Bélgica). Michael Archer, *Art since 1960*, pag. 145.



coerente no seu conjunto: um pintor como Gerhard Richter, por exemplo, dificilmente poderá ser enquadrado numa linha neo-expressionista. O “espírito da pintura” é, assim, a única coisa que une as obras apresentadas nesta exposição.

O crítico de arte Achille Bonito Oliva afirma que esta é uma pintura que “considera a linguagem como um instrumento de transição, de passagem de uma obra para a outra, de um estilo para outro. Se a vanguarda, em todas as suas variantes do segundo pós-guerra, se desenvolve segundo a ideia evolucionista do *darwinismo linguístico*, que tem os seus antecessores fixos na vanguarda histórica, a transvanguarda, pelo contrário, opera fora dessas coordenadas obrigatórias, segundo uma atitude inconstante de reversibilidade de todas as linguagens do passado”.<sup>162</sup> Para o crítico, existe aqui um retomar do prazer de uma tarefa manual, e a consciências das limitações que ela poderia implicar é superada pela total liberdade do discurso plástico, que “não exalta o privilégio de uma genealogia de sentido único, mas, pelo contrário, de uma genealogia aberta em leque sobre antepassados de diversas origens e proveniências históricas”.<sup>163</sup> Assistimos assim a um verdadeiro ecletismo próprio da cultura pós-moderna, onde se entrecruzam as referências provenientes daquilo a que comumente chamamos “alta cultura” – termo que se arrisca a uma rápida revisão –, com as vanguardas históricas à frente no seu papel de modelos referenciais, que se vão fundir com referências populares, marginais e *underground*. O próprio conceito de cultura se atomiza numa profusão de subculturas. Um outro aspecto a salientar na prática artística é uma nova postura perante a crença utópica de uma possível mudança social protagonizada pela arte e que divide os artistas entre uma atitude cínica e uma mobilização social e política, ou as duas juntas.

Fazendo referência ao famoso ensaio de Umberto Eco, Peter Weibel afirma que depois da modernidade, a arte se transformou num sistema aberto, que deixa de se referir exclusivamente a si mesma para passar a relacionar-se com o público,

---

<sup>162</sup> Citado por Renato de Fusco em *História da arte contemporânea*, pag. 365.

<sup>163</sup> Citado por Renato de Fusco em *História da arte contemporânea*, pag. 366.

que é toda a sociedade em geral.<sup>164</sup> É o princípio da interactividade: de que a obra só será completada pelo espectador que assim se torna a última peça daquilo que já se adivinha ser um jogo. É assim que se dá uma nova valorização de formas artísticas como o Happening e a Performance – com raízes dadaístas –, ou o cruzamento de práticas situadas no campo da dança, do teatro e da música, com as artes plásticas e com a própria vida do dia-a-dia. Tais experiências foram iniciadas nos anos 50 e 60 por John Cage e pelo movimento Fluxus, liderado por George Maciunas. Para a prática da pintura isto implica que o processo passe também a ser visto como atitude performática: *action painting* e *work in progress* definem o novo jogo pintura, mas estes não são conceitos novos, apenas se alargam, definindo-se como estratégias de trabalho contemporâneas.

O recurso a referências originárias dos recantos mais diversos da cultura origina uma multiplicação de abordagens que afasta definitivamente a possibilidade de uma história da arte linear. A assimilação e o trabalho a partir de referências assumem várias formas: citação, cópia, pastiche, imitação, duplicação, referência irónica, etc.<sup>165</sup> O que se afirma é que talvez já não haja muita necessidade ou mesmo vontade de descobrir qualquer coisa de novo – o clássico “já foi tudo feito” –, mas apenas de criar a partir de uma permanente reciclagem do passado, o que na realidade sempre foi feito, só que agora este processo é desmontado e assumido. E a insistência na citação, assente na ideia de que a originalidade é impossível de manter sem recorrer a material já existente, é que determina o próprio processo de criação: através da reorganização das referências reorganiza-se o mundo. Na era em que a ecologia descobre a regra dos três Rs – reduzir, reutilizar, reciclar –, a arte parece ter-lhe seguido o conselho, e começa primeiro pelas ideias, antes de o aplicar também aos materiais.

Em *The return to the real*, Hal Foster define o real como trauma, e afirma que todo o realismo contemporâneo tem uma função terapêutica no sentido em que,

---

<sup>164</sup> Refere-se à *Obra aberta*, de 1962. Peter Weibel, *An end to the end of art?* Publicado em *Iconoclash*, pag. 664.

<sup>165</sup> Michael Archer, *Art since 1960*, pag. 144.

através de uma repetição do trauma – seguindo as linhas da psicanálise – é possível obter a sua compreensão e conseqüente libertação.<sup>166</sup> Mas já não é necessário hoje, como fez Warhol, escolher momentos em que o espectáculo falha e explode: é a sua própria apresentação que torna o espectáculo obscuro. Segundo Foster, no realismo pós-moderno a questão da representação já não se coloca, uma vez que este é visto como representação de imagens (como em Richter), sejam elas fotografias ou pinturas. São, por isso, imagens referenciais ou simulacros:<sup>167</sup> o pós-modernismo como uma cultura da citação assenta numa visão do mundo como simulacro.

O desaparecimento da separação entre figuração e abstraccionismo na pintura pós-moderna aponta para uma dissolução das categorias propostas pela arte modernista. Esta indiferenciação está bem patente no trabalho de Gerhard Richter. É o próprio pintor que afirma repetidas vezes não haver nenhum conflito ou distinção entre as suas pinturas abstractas e figurativas: cada pintura ganha sentido em comparação com todas as outras. O mesmo acontece com as fotografias do *Atlas*, onde cada imagem estabelece um diálogo com as outras e gera toda uma rede de possíveis leituras.

A pintura de Richter é uma reflexão sobre as possibilidades de fazer pintura numa época em que as imagens se acumulam e se anulam pelo seu excesso. Para Richter, como para todos os pintores contemporâneos, pintar passa a ser explorar aquilo que ainda é possível fazer em pintura. É ele mesmo que afirma que começou a pintar a partir de fotografias por ser a única forma de conseguir continuar a fazê-lo.<sup>168</sup> Nessas pinturas, existe uma total anulação de expressão pessoal, conseguida através de um excesso de virtuosismo, como se o pintor quisesse comparar-se a uma máquina fotográfica. E, no entanto, nada têm a ver com foto-realismo: o pintor evita deliberadamente cair na reprodução exaustiva

---

<sup>166</sup> Hal Foster baseia-se no texto *The unconscious and repetition*, de Jaques Lacan.

<sup>167</sup> Hal Foster, *The return of the real*, pag. 128.

<sup>168</sup> “*I am a painter, I love to paint. Using photographs was the only possible way to continue to paint. I couldn't just have used a model. That was impossible and untimely endeavor that would have cut everything short. I can't do that... I had to use photographs. They provide new contents that were relevant to me and to others...*” Gerhard Richter, *Atlas, the reader*, pag. 32.

de cada detalhe,<sup>169</sup> e é também por isto que por vezes prefere apresentar imagens desfocadas.<sup>170</sup>

No trabalho de Richter é completamente assumida a pluralidade de modos de abordagem, que o pintor assume como uma tarefa sistemática. A sua passagem de uma forma a outra leva a pensar numa tarefa de catalogação de todas as formas possíveis de fazer pintura, como se o artista estivesse a empreender um enorme inquérito às possibilidades do *medium*. Numa entrevista com Jonas Storsve para a revista *Artpress* (Setembro de 1991), o pintor é questionado sobre o modo como vê o seu trabalho: se dividido em grupos separados, ou como diferentes aspectos da mesma coisa. A sua resposta é que, apesar de depois se poderem estabelecer relações e divisões nas obras, na realidade quando elas são feitas é como se fossem aspectos diferentes do mesmo todo, ou seja, respostas à pergunta fundamental do artista: como lidar com o mundo, consigo próprio, e com a pintura.<sup>171</sup> E quando confrontado com a pergunta sobre se ainda seria possível a pintura, Richter responde que só o simples prazer do acto é suficiente para provar a sua necessidade. Afinal, todas as crianças pintam de forma espontânea.<sup>172</sup> Veremos, no Capítulo Quarto, ao analisar as teorias de Winnicott sobre o jogo, como, mais do que um prazer, a pintura, como toda a prática artística, é uma necessidade inata.

---

<sup>169</sup> *"The Photo Realists later painted photographs in a finicky, detailed way. I haven't the patience for that; and then there are the distracting perceptual factors that find their way. One is the outsize format, and the other is the admiration of the labor involved (...) I wanted to avoid all that by cheapening the production values. You can see that a photograph is meant, but hasn't been laboriously copied and duplicated"*. Gerhard Richter, *Atlas: the reader*, pags. 29 e 30.

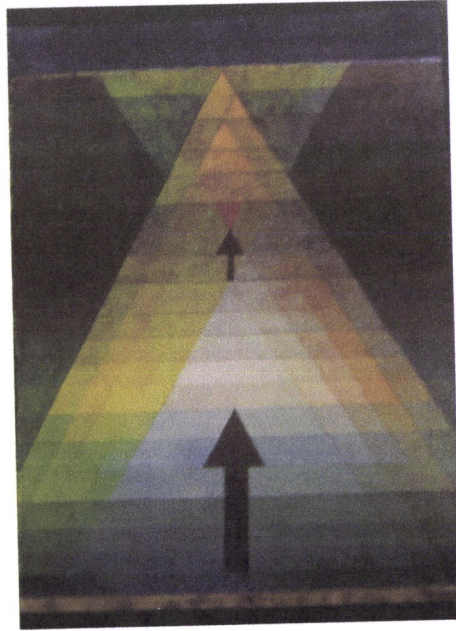
<sup>170</sup> *"I blur things to make everything equally important and equally unimportant. I blur things so that they do not look artistic or craftsmanlike but technological, smooth and perfect. I blur things to make all the parts a closer fit. Perhaps I also blur out the excess of unimportant information"*. Gerhard Richter, *Atlas: the reader*, pag. 19.

<sup>171</sup> Gerhard Richter, *Atlas, the reader*, pags. 28 e 29.

<sup>172</sup> Gerhard Richter, *The daily practice of painting*, pag. 95.

## Capítulo Terceiro

Onde por fim se coloca a possibilidade da prática artística como um processo cognitivo ou seja, como uma forma de explicar o mundo.



173

### 1. Introdução a uma perspectiva cognitiva da arte

“O desconhecido assusta-nos e enche-nos de esperança ao mesmo tempo, e por isso aceitamos as pinturas como uma possível forma de tornar o inexplicável mais explicável, ou em todo o caso mais acessível.”

Gerhard Richter<sup>174</sup>

Vimos como o Impressionismo se centrou principalmente num desenvolvimento do conceito de visão subjectiva, e na pintura como forma de captar esse mundo perceptivo único para cada indivíduo. Aquilo que acontece com Cezanne, e que

<sup>173</sup> *Eros*, Paul Klee, 33,3 x 24,5 cm.

<sup>174</sup> “*The unknown simultaneously alarms us and fills us with hope, and so we accept the pictures as a possible way to make the inexplicable more explicable, or at all events more accessible.*” Gerhard Richter, *The daily practice of painting*, pag.

será desenvolvido depois pelos pintores cubistas é, na verdade, algo mais do que o simples registar das impressões visuais.

Segundo Lynn Gamwell em *Exploring the invisible, art science and the spiritual*, enquanto no Impressionismo o cérebro humano age como uma “máquina determinista” que passivamente recolhe sensações trazidas pelos órgãos dos sentidos, no Pós-impressionismo o cérebro estrutura activamente a experiência consciente através da organização dessas sensações. A autora afirma que para Cézanne, pintar a natureza envolve um complicado processo mental. Cézanne pinta os objectos como se não soubesse o que eles são. O pintor vê a natureza com os seus olhos, mas o cérebro organiza a sensação numa percepção. Ele dá-nos a sua percepção da estrutura do mundo. Esta pintura é uma construção mental, ou seja, é uma abstracção.<sup>175</sup> Gamwell afirma também que a mente constrói uma imagem do mundo de uma forma que se assemelha ao modo como um artista cria uma imagem deste mesmo mundo, através de uma multiplicidade de signos e símbolos que criam a ilusão de realidade.

Na história da estética o papel da função cognitiva da arte é considerado desde a sua fundação como disciplina autónoma por Baumgarten, que identifica um conhecimento sensível – gnoseologia – diferente do conhecimento intelectual (lógica). Embora Hegel não lhe atribua a manifestação última do Espírito Absoluto – reservada à filosofia, que efectuará uma síntese entre a arte e a religião –, reconhece-a como “manifestação da verdade”. A questão que se põe, e que é colocada por Benedetto Croce, a partir do sistema hegeliano é a sua posição de “inferioridade” perante a filosofia: Croce afirma que a estética não é inferior à lógica, apesar de a preceder como momento do espírito.<sup>176</sup>

O pensamento de Croce, que Mario Perniola define como uma “coincidência entre idealismo e imanentismo”, faz coincidir na obra de arte a intuição como forma de saber (que implica uma relação directa com o seu sujeito) e a expressão (como acção, manifestação).<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Lynn Gamwell, *Exploring the invisible, art science and the spiritual*, pag. 134.

<sup>176</sup> Renato Barilli, *Curso de estética*, pag. 29.

<sup>177</sup> Mario Perniola, *A estética do século XX*, pags. 88 e 90.

A possibilidade da existência da intuição estética como uma experiência cognitiva, é também sustentada por Husserl, que acentua o seu carácter de indagação fenomenológica. A diferença entre a forma como o filósofo e o artista apreendem as coisas é que aquele utiliza os conceitos, enquanto o artista se apropria do seu sentido de forma intuitiva.

Recusando os processos da filosofia especulativa, Husserl descreve o psiquismo humano como “relação com o mundo”. O seu método assenta no regresso às “coisas em si”. Com o objectivo de ultrapassar a metafísica tradicional mediante um rigor científico na prática filosófica, propõe apreender uma “análise eidética” das coisas, dos objectos no mundo (o estudo dos “fenómenos” refere-se àquilo “que é dado”, que aparece à consciência).<sup>178</sup> Esta análise eidética (das ideias), não deve ser confundida com uma dialéctica de tipo platónico, uma vez que a palavra “essência”, em Husserl, se refere “apenas àquilo em que a própria coisa se me revelou numa doação *originária*”.<sup>179</sup> Nas palavras de Lyotard, é “uma meditação acerca do conhecimento, um conhecimento do conhecimento; e o célebre *pôr entre parêntesis* consiste, em primeiro lugar, em dispensar uma cultura, uma história, em refazer todo o saber elevando-se a um não saber radical”.<sup>180</sup>

Já Hegel tinha, em *Fenomenologia do espírito*, definido esta como a ciência da consciência, “na medida em que a consciência é em geral o saber de um objecto, ou exterior, ou interior”.<sup>181</sup> Mas, enquanto em Hegel esta se realiza no saber absoluto, fechando o sistema, Husserl “*inaugura* a apreensão da *própria coisa* aquém de toda a predicação. É por isso que jamais cessa de recomeçar, de se inutilizar, pois é um combate da linguagem contra si mesma, para atingir o originário”<sup>182</sup>.

A fenomenologia husserliana é o ponto de partida de Merleau-Ponty, que inicia a sua reflexão propondo uma investigação do mundo a partir da percepção e rejeitando a dualidade clássica da tradição metafísica (sujeito/objecto,

---

<sup>178</sup> Mario Perniola, *A estética do século XX*, pag. 93.

<sup>179</sup> Jean-François Lyotard, *A fenomenologia*, pag. 18.

<sup>180</sup> Jean-François Lyotard, *A fenomenologia*, pags. 9 e 10.

<sup>181</sup> Citado por Jean-François Lyotard em *A fenomenologia*, pag. 42.

<sup>182</sup> Jean-François Lyotard, *A fenomenologia*, pag. 45.

corpo/mente), mas também o racionalismo cartesiano, em favor de uma experiência do corpo no mundo. Em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty descreve o mundo visto pelos olhos da fenomenologia: “o mundo não é um objecto cuja lei de constituição tenho em meu poder, mas o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não *habita* apenas o *homem interior*, ou antes, não há homem interior: o homem está no mundo, é no mundo que se conhece”.<sup>183</sup>

O corpo como sujeito no mundo (formulação existencialista) é o princípio que condiciona toda a percepção, que é o acto cognitivo por excelência. É a partir da percepção que a mente vai organizar e racionalizar a experiência, logo, para o filósofo, a percepção é a via de acesso ao Ser. Pois, como afirma Lyotard, “a percepção é aquilo por que estamos no mundo, ou aquilo por que *temos* um mundo, como quisermos, e constitui, por conseguinte, o núcleo de toda a compreensão filosófica e psicológica do homem”.<sup>184</sup>

Desviando a dualidade sujeito/objecto para a problemática do corpo, Merleau-Ponty define o indivíduo como um corpo-sujeito, pois é o corpo que percebe e pensa ao mesmo tempo.

Merleau-Ponty consegue, através da importância que dá ao conhecimento sensível, fazer aproximar a arte do exercício da filosofia, insistindo que ambas estabelecem uma relação de tipo cognitivo com as coisas, com o mundo. A arte, e sobretudo a pintura, a sua importância como forma de pensamento anterior à linguagem verbal, e como abordagem do mundo, são o tema de *O olho e o espírito*, como será exposto no ponto 2. 3.

Para Renato Barilli, a função estética e a função científica nascem de um tronco comum, e são funções paralelas, mas que não se confundem, porque perseguem finalidades diversas. Um exemplo clássico da contribuição da arte para a ciência é sem dúvida, como foi exposto no Capítulo Primeiro, a perspectiva renascentista, em cuja fundação se encontra o contributo da pintura, paralelamente ao de matemáticos e geómetras. Barilli acrescenta também, como

---

<sup>183</sup> Citado por Jean-François Lyotard em *A fenomenologia*, pag. 56

<sup>184</sup> Jean-François Lyotard, *A fenomenologia*, pag. 61.



exemplo de comparação, o papel que a literatura de finais do século XIX e inícios do século XX – com Proust, mas também Kafka – teve na indagação e revelação de mecanismos da mente humana que seriam analisados por Freud: “o escritor, o pintor, não esperaram que o saber científico, nos territórios que lhe pertenciam, fosse inteiramente estabelecido sem o seu concurso, limitando-se a recebê-lo em segunda mão, a introduzi-lo nas suas obras de forma exterior (...) Muitas vezes eles precederam os colegas do âmbito científico na inauguração de novos postulados, ao pô-los à prova”.<sup>185</sup>

Na sequência do pensamento de Heidegger, que vê a arte como um “pôr-em-obra-da-verdade”,<sup>186</sup> Gadamer vem sublinhar a importância do factor cognitivo, ao assimilar a actividade do artista à hermenêutica. O fazer seria, assim, um interpretar, um relacionar-se com a verdade. Esta ideia será novamente retomada na conclusão do Capítulo Quarto, onde será exposta a teoria de Gadamer que associa a actividade artística à actividade lúdica, e a sua relação com o conhecimento.

A arte vista desta perspectiva não se contenta em ser mera ilustração de factos científicos ou dados filosóficos: é ela mesma investigadora e criadora de conhecimento. Uma arte libertadora de forças capazes de desencadear o devir não-humano do ser humano, como a proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, é sem dúvida uma actividade distinta da filosofia, que se articula em conceitos, e da ciência, que se desenvolve através de “funções”.<sup>187</sup> Mas a questão não é, nem nunca foi, pretender que a arte possa ser um tipo de conhecimento igual ao conhecimento científico, pelo contrário, é na sua diferença que encontramos a sua razão de ser.

---

<sup>185</sup> Renato Barilli, *Curso de estética*, pag 148.

<sup>186</sup> Heidegger, *A origem da obra de arte*, pag. 57.

<sup>187</sup> Renato Barilli, *Curso de estética*, pag. 189.

## 2. O processo artístico como uma forma de conhecimento

### 2. 1. Conhecimento e intuição

“O verdadeiro artista ajuda o mundo revelando verdades místicas.”

Bruce Nauman<sup>188</sup>

Na teoria da arte, a abordagem de Merleau-Ponty encontra raízes na “visibilidade pura” de Konrad Fiedler, exposta no ensaio *On judging works of visual art* (de 1876), e cujas teorias tiveram grande influência nas propostas pedagógicas da Bauhaus.<sup>189</sup>

O que Fiedler vem propor, é uma análise crítica da actividade artística completamente inovadora para o seu tempo e que se vem posicionar como uma “terceira via”, destacando-se tanto da posição académica dominante na sua época – idealista – como da estética naturalista representada pela pintura de Courbet. O princípio que pretende estabelecer é o da arte como “produtora de realidade”, como actividade produtora de formas que ela torna visíveis. A “realidade” é aquilo a que temos acesso através dos nossos sentidos, e é moldada pela percepção. É, portanto uma abordagem positivista do mundo que o autor sugere.

Fiedler nota que os filósofos que elaboraram teorias estéticas nunca analisaram a arte do ponto de vista da capacidade produtora do artista, e decide incidir a sua reflexão na tentativa de compreender em quê a actividade artística se distingue das outras actividades humanas. Para ele, é mais importante compreender a actividade do artista do que a essência da obra de arte. Para este pensador, a arte é uma actividade formativa: a criação de obras de arte é

---

<sup>188</sup> “*The true artist helps the world by revealing mystic truths*”. Citado por Joseph Kosuth em *Art after philosophy and after*, pag. 60.

<sup>189</sup> Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e a Bauhaus*, pag. 22.

baseada num aperfeiçoamento da experiência perceptiva, que se pode comparar com a compreensão científica do mundo. A posição em que o artista se encontra perante o mundo, não é de escolha arbitrária, mas ditada pela sua natureza. A actividade mental com que ele se relaciona com o mundo é necessária e é em si uma realização superior, indispensável à mente humana.<sup>190</sup>

Fiedler prossegue definindo a criação artística como o resultado da intuição: existe uma consciência do mundo que está em processo de desenvolvimento na mente do artista, que se revela através da intuição. A intuição permite entrar numa esfera mais elevada da existência mental, onde poderá perceber a existência visível das coisas. Esta é semelhante à primeira consciência do mundo, inata na criança, antes de ser substituída pela razão. Ao adquirir o conceito do mundo, ele perde esta primeira consciência do mundo. Citando o autor, “a vida mental do artista consiste na produção contínua desta consciência artística. Esta é a actividade artística na sua essência, a verdadeira criação artística, da qual a produção de obras de arte é apenas um resultado exterior”.<sup>191</sup> Fiedler deixa assim entregue à intuição o papel fundamental de estabelecer uma ligação entre o conhecimento inato do mundo e a criação artística.

A tentativa de fazer uma reflexão filosófica sobre a intuição fora da visão idealista – de intuição como contemplação das ideias – é iniciada por Henri Bergson, que lhe dedica o texto *A intuição filosófica*. A filosofia de Bergson aproxima-se de um positivismo panteísta, que tem como ponto de partida a intuição – onde reside o princípio de todo o pensamento –, e cujo objectivo é desenvolver uma continuidade entre a natureza, a consciência e o espírito.

A intuição é definida por este autor como “a visão directa do espírito pelo espírito. Nenhuma interposição; nenhuma refração através do prisma do qual uma face é o espaço e a outra é a linguagem. (...) Intuição significa pois,

---

<sup>190</sup> “Art, as well as science, is a kind of investigation, and science, as well as art is a kind of formative activity. Art as well as science necessarily appears as the moment when man is forced to create the world for his discerning consciousness”. Konrad Fiedler, *On judging works of visual art*. Publicado em *Art in theory 1815-1900*, pag. 696.

<sup>191</sup> “The mental life of the artist consists in constantly producing this artistic consciousness. This it is which is essentially artistic activity, the true artistic creation, of which the production of works of art is only an external result”. Konrad Fiedler, *On judging works of visual art*. Publicado em *Art in theory 1800-1900*, pag. 698.

primeiramente, consciência imediata, visão que dificilmente se distingue do objecto visto, conhecimento que é contacto e mesmo coincidência<sup>192</sup>. Existe portanto, uma coincidência do sujeito com o seu objecto, do sujeito consigo próprio.

O conhecimento filosófico nasce da intuição e desenvolve-se através de dois meios de expressão: o conceito, que é a forma como se desenvolve; e a imagem, onde se “comprime”, como pura intuição. Para a encontrar é necessário descer “ao interior de nós próprios: quanto mais profundo o ponto que conseguirmos atingir, mais forte será o impulso que nos reenviará à superfície. A intuição filosófica é este contacto, a filosofia é esse ímpeto”.<sup>193</sup>

Para Bergson a intuição filosófica é a mesma que se manifesta na arte, uma vez que ambas as disciplinas são vias intelectuais de abordagem à realidade, que se manifestam através do mesmo acto criador. A invenção e a criação em filosofia e em arte são processos idênticos, e a ciência também partilha desta natureza intuitiva. A forma como a intuição se relaciona com a arte e com a ciência é, no entanto, diferente: na ciência, baseada no conhecimento positivo, manifesta-se como “invenção”; e na arte, forma não intelectual de apreensão da realidade, como “simpatia”. Esta noção de “simpatia” como processo de interiorização do eu, é utilizada para definir a intuição, o que leva muitos autores a criticarem a sua teoria, por assimilar a intuição a uma emoção, sem carácter intelectual. Bergson, no entanto, utiliza-a por acreditar que é uma definição que evita as armadilhas da linguagem: a simpatia exprime o sentimento da coincidência do eu consigo mesmo. Bergson: “o filósofo não obedece nem comanda; ele procura simpatizar”.<sup>194</sup>

Bergson foi uma das influências de Proust, que Jean-Paul Sartre convoca para fazer a sua crítica da intuição bergsoniana, afirmando que esta não permite um conhecimento absoluto da realidade, porque atinge apenas o “psíquico” (o que limita as análises intelectualistas de Proust a classificações superficiais e irracionais), e não a consciência concebida como “para-si”.

---

<sup>192</sup> Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, citado em nota de rodapé em *A intuição filosófica*, pag. 35.

<sup>193</sup> Henri Bergson, *A intuição filosófica*, pag. 58.

<sup>194</sup> Henri Bergson, *A intuição filosófica*, pag. 61.

No pensamento de Sartre a intuição está relacionada com a faculdade da imaginação. Imaginar é “reduzir a nada” o mundo, e negar a consciência (e por isso uma manifestação da sua liberdade). Em oposição ao mundo, a imaginação surge como uma apreensão intuitiva que é, para Sartre, a fonte de todo o verdadeiro conhecimento: “não há conhecimento além do intuitivo. A dedução e o discurso, a que impropriamente se chama o conhecimento, são apenas instrumentos que levam à intuição... E se se perguntar o que esta é, Husserl responderá, em uníssonos com a maioria dos filósofos, que é a presença da própria “coisa” (*sache*) perante a consciência”. Mas Sartre inverte os termos, para afirmar, por fim, que “a intuição é a presença da consciência perante a coisa”.<sup>195</sup>

Para Merleau-Ponty, a intuição não deverá ser, nem uma procura das essências, nem uma fusão com as coisas, e o filósofo afirma mesmo que os dois erros são semelhantes: “quer nos orientemos em relação a essências tanto mais puras quanto menos participe do mundo aquele que as vê, quer olhemos, portanto, do fundo do nada, ou procuremos confundir-nos com as coisas existentes, no ponto e instante em que elas estão, essa distância infinita, essa proximidade absoluta exprimem de duas maneiras, sobrevoos ou fusão, a mesma relação com a própria coisa”.<sup>196</sup> A fusão com as coisas implicaria um momento de perda de consciência, logo perda da percepção, pelo que não é possível uma coincidência da coisa com a consciência da coisa, mas apenas uma “coincidência parcial”, como chegou a propor Bergson.<sup>197</sup>

Assim, afirma que é necessário retornar a uma ideia de “proximidade pela distância, da intuição como auscultação ou palpação da espessura, de uma vista que é vista de si, torção de si sobre si e que põe em causa a coincidência”.<sup>198</sup>

Segundo Merleau-Ponty, Bergson já tinha visto a intuição como reflexão, mas faltava-lhe a dupla referência: o quiasma, figura que representa a reversibilidade da experiência, pois “as coisas passam dentro de nós como nós dentro das

---

<sup>195</sup> Citado por F. L. Mueller em *A psicologia contemporânea*, pag. 206.

<sup>196</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 124.

<sup>197</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 120.

<sup>198</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 125.

coisas”<sup>199</sup>, e “talvez o si e o não si sejam como o avesso e o direito e a nossa experiência é talvez esta reviravolta que nos instala bem longe de nós, no outro, nas coisas”.<sup>200</sup>

A intuição é certamente algo conhecido por todos, embora não seja igualmente reconhecida como uma forma de saber válido, pois não é verificável. Ligação directa às coisas, sem utilizar a consciência como intermediário, implicaria um saber alojado num plano subconsciente, mas também um saber anterior ao conhecimento.

Freud define o inconsciente como um nível profundo da actividade mental, ao qual não temos normalmente acesso, uma espécie de estrato primitivo da mente comum a todos os homens, onde mergulham as raízes da personalidade.<sup>201</sup> O inconsciente é o lugar onde residem “todas as aquisições da existência pessoal, que foram reprimidas e esquecidas para além da consciência, depois de pensadas ou sentidas”.<sup>202</sup> A este conceito freudiano, Jung vem acrescentar o de inconsciente colectivo, afirmando que “além destes conteúdos pessoais inconscientes, existem outros que representam a possibilidade herdada do funcionamento psíquico, ou seja, da estrutura cerebral herdada. São motivos e imagens primordiais, as conexões mitológicas, que a todo o momento podem reaparecer, sem tradição histórica nem migração prévia”.<sup>203</sup> Os arquétipos, ou imagens primordiais seriam assim a representação no inconsciente de uma experiência arcaica da raça humana.

Quando falamos de intuição durante o processo artístico estamos a referir-nos primeiro do que tudo a um conhecimento que passou para um nível subconsciente. Toda a aprendizagem implica, aliás, uma passagem do conhecimento a um plano intuitivo, aquilo a que se chama conhecimento implícito. Aplicada à criação artística, esta ideia implica que nem sempre o

---

<sup>199</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 121.

<sup>200</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 157. A figura do quiasma está ligada à dupla natureza da corporeidade (dentro e fora), que implica que o corpo que vê e sente, também é visto e tocado. O quiasma é o “ponto onde nos tornamos nos outros e nos tornamos no mundo”.

<sup>201</sup> F. L. Mueller, *A psicologia contemporânea*, pags. 44 e 57.

<sup>202</sup> *Dicionário técnico de psicologia*, pag. 183.

<sup>203</sup> Jung, citado em *Dicionário técnico de psicologia*, pag. 183. Apesar de não reconhecer esta teoria de Jung, em *Totem e tabu*, Freud recorre a um conceito semelhante para explicar a proibição do incesto.

artista esteja completamente consciente de todas as opções que toma durante o desenvolvimento do trabalho embora, e isto é certamente importante, deva posteriormente aplicar um trabalho de questionamento e de investigação sobre o processo. Se a arte trata do invisível, ou do indizível, é porque existe toda uma actividade psíquica a que não temos acesso a não ser através destas fendas que as obras de arte abrem no real.

Gerhard Richter faz notar a importância deste processo não consciente, principalmente em relação às suas pinturas abstractas: “Uma pintura tem uma lógica que não consegue ser verbalizada, apenas depois; não pode ser concebida. (...) Estou cada vez mais consciente da importância do processo inconsciente que tem que acontecer enquanto se está a pintar – como se algo estivesse a trabalhar em silêncio. Podes quase ficar à espera de que as coisas apareçam. Já lhe chamaram *inspiração*, ou *ideia divina* – mas é mais terra-a-terra, e muito mais complicado do que isso”.<sup>204</sup>

Em relação ao nível mais profundo, o inconsciente, Freud afirma que só é possível ter acesso a ele através dos sonhos, da associação livre de ideias, ou de estados “fora de si”, como o transe ou a hipnose. Este nível seria aquele que o Surrealismo pretendeu evocar através da representação onírica e das práticas automáticas. Um método de trabalho criativo que envolva o automatismo psíquico implica entrar num estado mental que se assemelha a um estado de transe, de modo a que a consciência não interfira com o processo, invalidando-o. A intuição definida como um fenómeno da consciência tem aqui um papel limitado: ela só funcionaria se pudesse definir-se também como algo fora da consciência.

É na definição de inconsciente colectivo que poderemos encontrar algumas pistas para definir a intuição como uma forma de saber anterior ao conhecimento. Quando Gilles Deleuze e Félix Guattari falam da arte como uma forma de “desencadear os devires” estão a invocar esta teoria: “Vemos-nos

---

<sup>204</sup> “A picture has a logic that can't be verbalized until afterwards; it can't be designed. (...) I am more and more aware of the importance of the unconscious process that has to take place while one is painting – as if something were working away in secret. You can almost stand by and wait until something comes. It has been called inspiration or an idea from heaven – but it's far more down-to-earth and far more complicated than that.” Gerhard Richter, *The daily practice of painting*, pags. 195 e 196.

tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda a espécie, devires partículas”.<sup>205</sup> São as “lembranças de uma molécula”. Para os autores, isto não significa “imitar”, nem “identificar-se com” a coisa: “Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo”.<sup>206</sup>

## 2. 2. Tornar visível

“Talvez será preciso esperar por Cezanne para que as rochas não existam mais senão através das forças de dobramento que elas captam, as paisagens através das forças magnéticas e térmicas, as maçãs através das forças de germinação: forças não visuais e, no entanto, tornadas visíveis.”

Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>207</sup>

Toda a filosofia de Merleau-Ponty é dedicada à investigação do método de abordagem às coisas, de modo a poder instaurar um pensamento a partir daí, partindo do princípio de que o modo de questionar do filósofo não deverá ser o do “conhecimento”.<sup>208</sup> Para tal é necessário rejeitar toda uma série de conceitos e, a partir dos dados da percepção, tentar compreender como o homem construiu o seu universo de saber.<sup>209</sup> Mas, como não podemos basear a nossa percepção a partir do que já sabemos sobre o mundo, há que procurar um

---

<sup>205</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs*, Vol. 4, pag. 63.

<sup>206</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs*, Vol. 4, pag. 64.

<sup>207</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs*, Vol. 4, pag. 159.

<sup>208</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 101.

<sup>209</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 154.



estado pré-reflexivo, a que chama o “ser selvagem”, ou “ser bruto”, que é o “cordão umbilical do nosso saber”.<sup>210</sup>

Este pensamento introduz um primado da visão acima dos outros sentidos, como forma de estar no mundo e de o conhecer, pois a imagem que temos do mundo é aquela que nos chega através dos olhos. É assim que afirma em *O visível e o invisível*: “não há dúvida de que o nosso mundo é essencialmente visual.”<sup>211</sup> E também: “o mundo é a visão do mundo e não poderia ser outra coisa”.<sup>212</sup> A “visão pura” é aquela que se dirige “às próprias coisas” sem os dados do conhecimento.

Esta experiência originária do mundo é a experiência perceptiva que Merleau-Ponty encontra na pintura, porque “a arte e especialmente a pintura bebem nessa camada de sentido bruto (...). Elas são mesmo as únicas a fazê-lo em toda a sua inocência”<sup>213</sup>. Merleau-Ponty acredita que existe na pintura moderna (principalmente em Cezanne) uma analogia com o seu projecto filosófico. A abordagem do filósofo deverá ser como a do pintor: uma constante indagação das coisas, como se tivesse acabado de nascer, porque “a visão do pintor é um nascer continuado”<sup>214</sup>, o olhar do “ser selvagem” que o autor propõe para a sua análise fenomenológica do mundo: “Ora esta Filosofia, que ainda está por fazer, é a que anima o pintor, não quando este exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que a sua opinião se faz gesto, quando, di-lo-á Cezanne, ele *pensa pictoricamente*”.<sup>215</sup>

Tal como a filosofia, também o objectivo da pintura é proporcionar esse “acesso ao Ser”, esse conhecimento, ou “desvelamento” (Heidegger) da verdade. Na linguagem que lhe é própria – que é uma linguagem silenciosa, no sentido em que é não-verbal – a pintura é uma “deflagração do Ser” que, não sendo uma formulação conceptual, é uma forma de pensamento. Esta “ciência secreta”, ou “ruminação do mundo”, que leva Cezanne ao recolhimento absoluto para poder

---

<sup>210</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 155.

<sup>211</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 86.

<sup>212</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pag. 79.

<sup>213</sup> Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pag. 16.

<sup>214</sup> Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pag. 30.

<sup>215</sup> Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pag. 49.

trabalhar “como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que ultrapassasse qualquer outra urgência”.<sup>216</sup> É ela que Merleau-Ponty convoca em *O olho e o espírito*.

Temos assim, e definitivamente, a elevação da prática artística ao patamar da filosofia: não mais uma via inferior de acesso ao conhecimento, mas uma outra forma de o procurar.

Se houve um artista moderno que tenha compreendido esta questão, ele foi certamente Paul Klee. É com a afirmação que abre o seu *Credo do criador* – “A arte não reproduz o visível, torna visível”<sup>217</sup> – que se inaugura na arte este discurso de acesso ao conhecimento das coisas do mundo, uma via alternativa ao Absoluto procurado pela retórica essencialista, que este pintor definitivamente rejeita. Apesar de partilhar com Mondrian a mesma herança neoplatónica, com a sua insistência na noção de pureza, Klee não entende esta pureza em termos de uma procura das essências, mas como referência exclusiva aos meios da pintura. A tarefa do pintor abstracto é procurar a pureza pictórica, entendida como a pureza de uma linguagem plástica que possa estabelecer um discurso capaz de “tornar visível”. É assim que afirma: “As coisas não são assim tão simples com a arte “pura”, como é dogmaticamente chamada. Afinal, um desenho já não é apenas um desenho... é um símbolo, e quanto mais profundamente as linhas imaginárias de projecção se encontrarem com dimensões mais elevadas, melhor. Neste sentido, nunca serei um artista puro”.<sup>218</sup>

A impureza da obra de Klee manifesta-se através da sua estética híbrida, que não recusa a utilização de diagramas, de símbolos e de formas figurativas articuladas com o discurso abstracto – e neste sentido se aproxima do discurso plástico pós-moderno, como sublinha Mark Cheetham em *The rhetoric of purity*.<sup>219</sup> Como todas as linguagens artísticas que se afirmam com uma autonomia própria, também a de Klee é fruto de uma experimentação intensiva e

---

<sup>216</sup> Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pag. 17.

<sup>217</sup> Paul Klee, *Escritos sobre a arte*, pag. 38.

<sup>218</sup> Citado por Mark Cheetham em *The rhetoric of purity*, pag. 142.

<sup>219</sup> Mark Cheetham, *The rhetoric of purity*, pag. 140.

nunca abandonada em favor de uma fórmula. Como afirma Adorno referindo-se às notas do *Diário* do pintor: “Uma das tarefas do artista que visa realmente um extremo é, por exemplo realizar a lógica de “ir até ao fim” (...) e, de novo, interrompê-la, suspendê-la, para lhe tirar o seu carácter mecânico, tristemente previsível. A exigência de se conformar à obra é a necessidade de nela se empenhar de modo a que não se transforme numa máquina infernal.”<sup>220</sup>

A actualidade da obra de Klee é sublinhada na sua recusa de uma transcendência da arte, de um Absoluto estático – correspondente ao equilíbrio procurado na pintura de Mondrian –, acreditando em vez disso num universo dinâmico, em constante mudança. Sobre a abstracção geométrica afirma: “O romantismo frio deste estilo sem *pathos* é inaudito”.<sup>221</sup> A sua procura é de uma outra ordem porque, para Klee, a exigência do absoluto refere-se ao “espiritual na arte, ou chamemos-lhe simplesmente, o artístico”.<sup>222</sup>

O pintor que afirmava ter uma visão cósmica de si próprio, dos seres e dos objectos,<sup>223</sup> toma de Goethe a lição de ler a natureza, e dela extrai os seus princípios estéticos: tudo na natureza flui. E nas suas pinturas, as formas são forças, que irrompem neste mundo visível “para mostrar como as coisas se tornam coisas e o mundo mundo”.<sup>224</sup> Por comparação com a natureza, a actividade criativa é entendida como génese: génese do visível, pois “a arte é uma imagem da criação. É sempre um exemplo, assim como o mundo terrestre é um exemplo do cosmos”.<sup>225</sup>

Gilles Deleuze e Felix Guattari tomam o exemplo de Paul Klee como o artista cósmico onde “a evocação do cosmos não opera absolutamente como uma metáfora; ao contrário, a operação é efectiva desde que o artista coloque em relação um material com forças de consistência ou consolidação”.<sup>226</sup> Porque “a relação essencial não é mais matérias-formas (ou substâncias-atributos) (...) Ela se apresenta aqui como uma relação directa *material-forças*. O material é a

<sup>220</sup> Theodor Adorno, *Teoria estética*, pag. 321.

<sup>221</sup> Paul Klee, *Escritos sobre a arte*, pag. 98.

<sup>222</sup> Paul Klee, *Escritos sobre a arte*, pag. 98.

<sup>223</sup> Jean-Louis Ferrier, *Paul Klee*, pag. 76.

<sup>224</sup> Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pag. 56.

<sup>225</sup> Paul Klee, *Escritos sobre a arte*, pag 44.

<sup>226</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs*, Vol. 4, pag. 162.

matéria moleculizada, que enquanto tal deve *captar* forças, as quais só podem ser forças do cosmos<sup>227</sup>. Sabemos hoje que a matéria é energia em estado concentrado. Como afirma Lyotard, “a continuidade entre espírito e matéria depende (...) de um caso particular da transformação de frequência noutras frequências, em que consiste a transformação da energia. A ciência contemporânea ensina-nos, creio, que a energia se propaga, em todas as suas formas, de forma ondulatória, e que *qualquer matéria (...) é no fundo uma forma particular muito condensada de energia*”.<sup>228</sup>

“Tornar visível” é assim, para Deleuze, “capturar forças”. É assim que o afirma: “Em arte, e em pintura como em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É mesmo por isto que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee *não reproduzir o visível, mas tornar visível* não significa outra coisa”.<sup>229</sup> Esta captura de forças invisíveis, de energias que aguardam a sua transmutação, a sua metamorfose em pintura, é operada através do material – o que o levou a propor a deslocação do sentido dominante na pintura, de um princípio óptico para um sentido “háptico”, em *Francis Bacon: logique de la sensation*.<sup>230</sup> Na sua análise à pintura de Francis Bacon, Deleuze sustenta que uma lógica da representação deve ser definitivamente afastada, para dar lugar à sensação, traduzida na matéria da pintura. A possibilidade da evocação de uma sensação tátil é recusada por Merleau-Ponty, que insiste sempre no primado da visão<sup>231</sup>, mas em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari já não se referem à matéria: o “material molecular” em que a matéria da pintura se transformou é totalmente “desterritorializado”.<sup>232</sup> Segundo os autores, esta é a

---

<sup>227</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs*, Vol. 4, pag. 158.

<sup>228</sup> Jean-françois Lyotard, *O inumano*, pag. 51.

<sup>229</sup> “*En art, et en peinture comme en musique, il ne s’agit pas de reproduire ou d’inventer des formes, mais de capter les forces. C’est même par là qu’aucun art n’est figuratif. La célèbre formule de Klee “non pas rendre le visible, mais rendre visible” ne signifie pas autre chose.*” Gilles Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation*, pag. 39.

<sup>230</sup> *Haptique*: o termo é proposto por Riegl a partir do verbo grego *aptô* (tocar). Refere-se a uma “possibilidade da visão” distinta da possibilidade óptica, algo como “tocar com os olhos”. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, pag. 79.

<sup>231</sup> Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pag. 26.

<sup>232</sup> Deleuze e Guattari definem desterritorialização como o movimento pelo qual se abandona o território, no sentido de uma desapropriação e descodificação de todo o tipo de relações sur gidas a partir de uma organização social e territorial. A territorialização surge associada ao processo do devir e organiza-se em

proposta da “filosofia moderna”, da “filosofia-cosmos, à maneira de Nietzsche”, que elaborou “um material de pensamento para capturar forças não pensáveis em si mesmas”.<sup>233</sup>

A pintura assim entendida é, portanto, um agente de desterritorialização, capaz de alterar de uma só vez todos os conceitos, todas as coordenadas e instaurar o processo de devir que é, também, o processo do desejo.<sup>234</sup>

### 2. 3. O invisível

“Ver não é tão simples como olhar.”

Joseph Kosuth<sup>235</sup>

O visível é definido por Merleau-Ponty nas *Notas de trabalho* como “o tecido comum de que são feitas todas as estruturas”.<sup>236</sup> Implica por tanto uma existência física, de ordem material (por oposto a imaterial). A forma como o invisível se manifesta seria rompendo, abrindo brechas na pele do visível. Noutra nota, afirma que o visível não é exactamente o contrário do invisível, pois “possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível”.<sup>237</sup>

Em *A imagem-nua e as pequenas percepções*, José Gil faz uma análise crítica do conceito de invisível em Merleau-Ponty, sustentando que este foi definido apenas na sua relação com o visível, não constituindo assim um conceito verdadeiramente independente. Ou seja, é um invisível que pretende ser visto, que se assume como ausência de visibilidade entendida no seu sentido fisiológico – ver através do olhar –, cuja percepção implica uma consciência. A

---

linhas de fuga que transformam o território numa plataforma nómada. Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs*, Vol. 5, pags. 224 a 226.

<sup>233</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs*, Vol. 4, pag. 159.

<sup>234</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs*, Vol. 4, pag. 65.

<sup>235</sup> “Seeing is not as simple as looking”. Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after*, pag. 53.

<sup>236</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível (Notas de trabalho)*, pag. 189.

<sup>237</sup> Merleau-Ponty, *O visível e o invisível (Notas de trabalho)*, pag. 200.

invisibilidade seria assim um “avesso do visível”, ocupando um lugar ambíguo entre o sensível e o inteligível, como algo latente, à espera de se manifestar.<sup>238</sup>

No entanto, a ideia de um invisível fora do consciente – que implicaria a “superação” da fenomenologia –, é procurada em *O visível e o invisível*, uma vez que o “ser selvagem” pressupõe um nível de consciência “ignorante de si”. Merleau-Ponty aproxima-se de uma noção de invisível associada ao inconsciente, mas nunca chega a defini-lo desta forma, embora – como afirma José Gil – “todas as suas análises do freudismo puxem o inconsciente para o lado do *raio de mundo* e da simultaneidade do *tempo vertical*, em suma, para o lado do invisível”.<sup>239</sup>

Merleau-Ponty deixa indicações nas *Notas de trabalho* que sugerem uma identificação do invisível com o inconsciente, mas acaba por deixar na indeterminação fenomenológica a definição daquele “remetendo vagamente o visível para a fenomenologia e o invisível para a ontologia, sem que os processos de *fenomenalização* (...) operem a clara partilha das águas que se revela sempre necessária”.<sup>240</sup>

A questão é, como conciliar a noção de inconsciente com a fenomenologia? Para José Gil, isto pressupõe uma superação das ideias clássicas da fenomenologia através de uma metafenomenologia que propõe novos conceitos de “visível” e “invisível”: superar a ideia de um “visível retiniano” e de um “invisível sensível”, ou “quase-inteligível”, dependentes da “presença sensível como modelo de todo o tipo de presença”. Com vista a uma definição do conceito de invisível, Gil propõe a articulação entre a ideia de “pequenas percepções” e de “força” (entendida como “forma de uma força”). E afirma seguidamente: “Mas trata-se então de um outro invisível, muito diferente daquele que Merleau-Ponty pretendia explorar: não já a *perceber* ou a *imperceber* (Merleau-Ponty: o invisível é a *impercepção da percepção*), mas, saindo das categorias clássicas da representação (e do seu contrário, o irrepresentável), a *experimental* de maneira *inconsciente*. Este *experimental* engloba um

---

<sup>238</sup> José Gil, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, pag. 27.

<sup>239</sup> José Gil, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, pag. 45.

<sup>240</sup> José Gil, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, pag. 15.

*experienciar* e uma *experimentação* para além da consciência: é este o campo de uma possível *metafenomenologia*".<sup>241</sup>

Seguindo a inspiração deleuziana, o "fenómeno" da percepção artística seria, desta forma, definido como uma "percepção de forças" – a obra como um "reservatório de forças" –, um "acontecimento" que implica uma "dissolução da percepção" para entrar "num outro tipo de conexão". É, afinal, aquilo a que se chama "entrar dentro da obra".

Obra que é aqui apresentada como "uma construção activa de vários factores – do sujeito criador, do espectador, da *osmose* que se estabelece entre eles, da própria lógica das formas. É um objecto activo-passivo que resulta de uma luta e de uma relação de forças extremamente complexas. Relação não-consciente, de que a obra guarda uma inscrição indelével, na medida em que se constitui precisamente como um reservatório inesgotável de forças. A inscrição de forças nas formas, nas cores, nos sons, eis o mistério maior do esquematismo estético: aí reside todo o engenho do artista, aí se joga o sucesso ou falhanço da obra"<sup>242</sup>

Mas não se pense que se defende aqui que o processo artístico passa unicamente por este jogo de relações não conscientes: existem (e José Gil também o afirma), toda uma série de opções que se jogam no plano da consciência e do raciocínio lógico. A articulação entre ambos é o coração do processo criativo.

O inconsciente a que se refere a psicanálise não é, contudo, exactamente o mesmo que é aqui proposto: o inconsciente metafenomenológico seria um "inconsciente no seio da consciência, impresença no meio da presença perceptiva".<sup>243</sup>

Esta noção de inconsciente, que José Gil liga aos chamados "fenómenos de fronteira", ou "fenómenos de limiar" (*edge-phenomena*), refere-se exactamente à fronteira que separa – e sobrepõe – a consciência e o inconsciente. Fenómenos

---

<sup>241</sup> José Gil, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, pag. 17.

<sup>242</sup> José Gil, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, pag. 18.

<sup>243</sup> José Gil, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, pag. 20.

estes que se podem observar em estados psíquicos indefinidos, que vão desde a hipnose e a transferência psicótica, aos mais variados estados de transe.<sup>244</sup>

De tudo isto podemos retirar também uma confirmação da antiga e primeira associação entre a arte e a magia. E é Merleau-Ponty que afirma: “o pintor, seja ele quem for, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão”.<sup>245</sup>

A “experiência”, no entanto, ocorre apenas no plano da consciência (não existe experiência inconsciente), de onde surge a dificuldade de situar os fenómenos de limiar, de modo a que deles se possa ter uma “consciência de experiência”: seria necessário um contínuo entre consciente e inconsciente, onde paralelamente ocorre uma descontinuidade – que pode ser uma dobra, como a que foi proposta por Deleuze. É uma experiência composta numa série de apreensões conscientes, a que José Gil chama as “pequenas percepções”.

### 3. A arte depois da filosofia

“Agora que já não há padres nem filósofos, os artistas são as pessoas mais importantes no mundo.”

Gerhard Richter<sup>246</sup>

Retomando novamente a questão hegeliana do desaparecimento da arte, foi já visto como o filósofo não declara propriamente a sua morte, mas a sua fusão com a religião e a sua transformação em pensamento filosófico. Este pensamento seria, assim, enriquecido com a objectividade da arte, e com a subjectividade da religião. É uma metamorfose, e não um desaparecimento, aquilo que Hegel propõe.

A arte conceptual surgida nos anos 60 e 70 do século XX vai retomar esta ideia. Joseph Kosuth inverte a ordem dos termos e declara o fim da filosofia através sua fusão com a prática artística: a arte como uma forma de investigação

---

<sup>244</sup> José Gil, *A imagem-mua e as pequenas percepções*, pag. 12.

<sup>245</sup> Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pag. 27.

<sup>246</sup> “Now that there are no priests or philosophers left, artists are the most important people in the world”.  
Gerhard Richter, *Atlas: the reader*, pag. 19.



filosófica é uma actividade que pretende superar a filosofia especulativa e revesti-la de uma nova actualidade e de uma aplicação prática na cultura contemporânea, através da sua transformação em acção. Para tal a arte terá que questionar a sua própria natureza artística, o que foi, na verdade, ensinado por Duchamp.

Em *Art after philosophy and after*, Kosuth toma as palavras de Wittgenstein – “sobre aquilo que não podemos falar devemos permanecer em silêncio” – como uma declaração de que a filosofia não mais poderia funcionar como uma actividade de indagação do saber. No passado, os filósofos estavam na vanguarda do conhecimento (dá como exemplos Thales, Epicuro, Heraclito, Aristóteles, e também Descartes e Leibniz), porque eram também cientistas, e o seu pensamento estava aliado a uma investigação prática sobre os fenómenos do mundo, que garantia uma produção de novos saberes. Mas a partir do século XX, a filosofia dissociou-se da ciência e transformou-se em pura especulação. Kosuth afirma: “o século XX trouxe um tempo que pode ser chamado o fim da filosofia e o princípio da arte”.<sup>247</sup>

É no final do *Tratado lógico-filosófico* que Wittgenstein coloca esta questão do silenciamento da filosofia: porque, enquanto a ciência diz o dizível, a filosofia tenta, em vão, dizer o indizível.<sup>248</sup>

Assim, sobre questões relacionadas com “os problemas importantes”, a filosofia já não pode acrescentar nada e o seu destino é a anular-se, transformando-se noutra coisa. O questionamento filosófico advém de um funcionamento patológico (a linguagem é um vírus, diria William Burroughs) da nossa linguagem, o que leva o filósofo a reiniciar, nas *Investigações filosóficas*, a sua abordagem através de uma desconstrução da linguagem, por acreditar que a única forma de continuar a fazer filosofia seria desmontar o próprio discurso filosófico. Esta prática, a que chama de “terapia filosófica”, viria antecipar aquilo que seria uma dissolução da filosofia, a sua auto-superação.

---

<sup>247</sup> Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after*, pag. 14.

<sup>248</sup> Christiane Chauviré, *Wittgenstein*, pag. 125.

Para Wittgenstein, a obra de arte escapa ao funcionamento patológico da linguagem comum, porque não pretende transmitir nada mais do que ela própria, e compara-a a uma tautologia que “se satisfaz consigo mesma”. É nesta auto-referencialidade que o quadro “me diz alguma coisa ao se dizer a si mesmo (...). O facto de me dizer alguma coisa consiste na sua própria estrutura, nas suas próprias formas”.<sup>249</sup>

É assim que o filósofo atribui à arte a capacidade de dizer aquilo que a filosofia já não consegue, porque a linguagem verbal não o permite. Mas, apesar de reconhecer que a arte seria tão útil como a ciência na resolução de problemas filosóficos, Wittgenstein não chega a determinar a superação da filosofia pela arte, mas apenas a sua dissolução na vida: “a solução do problema da vida é uma solução que faça desaparecer o problema”.<sup>250</sup>

Já Valéry acredita que o pensamento assume a sua verdadeira visibilidade nas obras de arte: “Invisibilidade da verdadeira filosofia, a filosofia é imperceptível. Nunca está nos escritos dos filósofos – nós a sentimos em todas as obras humanas sem qualquer relação com a filosofia, e se evapora assim que o autor quer filosofar. Aparece na união do homem com todo tema ou fim particular. Desaparece tão logo o homem a quer perseguir”.<sup>251</sup>

Na verdade a ideia é a mesma, pois implica uma filosofia como acção, que se traduz em todos os aspectos da vida humana.

Ao propor um questionamento da prática artística a partir de dentro, investigando os processos através dos quais ela se manifesta, paralelamente a um questionamento dos processos que lhe conferem legitimidade artística, vemos aqui uma ligação entre a arte conceptual e o processo de desconstrução proposto por Wittgenstein nas *Investigações filosóficas*. O trabalho de Joseph Kosuth é directamente influenciado pelo pensamento de Wittgenstein, o que leva o artista a empreender uma série de Investigações, nas quais o *medium* utilizado é, principalmente a linguagem. Para Kosuth, a obra de arte entendida como uma actividade pós-filosófica é uma proposição, e a criação artística é a criação de

---

<sup>249</sup> Citado por Christiane Chauviré em *Wittgenstein*, pag. 71.

<sup>250</sup> Citado por Christiane Chauviré em *Wittgenstein*, pag. 131.

<sup>251</sup> Citado por Christiane Chauviré em *Wittgenstein*, pag. 132.

novas proposições. Distinguindo entre proposições analíticas e sintéticas (segundo a distinção kantiana que já tinha sido utilizada para o Cubismo), afirma que a arte é uma proposição analítica porque se refere unicamente ao seu próprio conteúdo. Neste sentido, “uma obra de arte é uma tautologia, no sentido em que é uma apresentação das intenções do artista, isto é, ele afirma que uma determinada obra de arte é arte, o que quer dizer que é uma *definição de arte*”.<sup>252</sup> A condição “artística” da arte é, assim, o seu estado conceptual. E ao definir-se como uma tautologia, aproxima-se da lógica e da matemática.

Na primeira investigação de Kosuth, aquilo que é apresentado é a “ideia” dos objectos, através do seu significado dado pelo dicionário, ou as várias formas de apresentar a “ideia” – mostrando o objecto, a sua fotografia no local, e a definição dada pelo dicionário. À medida que o seu trabalho vai evoluindo, as suas proposições vão-se tornando mais complexas, deixando de trabalhar as relações entre as coisas para começar a investigar as próprias relações entre as relações. Estas relações são trabalhadas na lógica de um processo de trabalho entendido como um “jogo de linguagem”.

É nas *Investigações filosóficas* que Wittgenstein introduz a noção dos jogos de linguagem, que seriam todo o processo do uso de palavras: “A estes jogos quero chamar *jogos de linguagem* e falarei por vezes de uma linguagem primitiva como sendo um jogo de linguagem. E poder-se-ia chamar aos processos de nomear as pedras e repetir as palavras também jogos de linguagem. (...) Chamarei também ao todo formado pela linguagem com as actividades com as quais ela está entrelaçada o *jogo de linguagem*”.<sup>253</sup>

Estes jogos são sistemas autónomos de comunicação e, num determinado sistema linguístico, podem existir vários jogos diferentes, e interpenetração entre eles. A teoria que se pretende verificar é que a linguagem não é uma coisa uniforme, não é um sistema unitário, uma vez que funciona através de pequenos sistemas. Assim, dentro da mesma linguagem, uma determinada frase ou

---

<sup>252</sup> “A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist’s intention, that is, he is saying that a particular work of art is art, which means, is a definition of art”. Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after*, pag. 20.

<sup>253</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tratado lógico-filosófico*, seguido de *Investigações filosóficas*, § 7, pag 177.

expressão podem ter significados completamente diferentes (dependendo do contexto, como se costuma dizer). Perceber o significado é perceber qual é o jogo que está a ser jogado

O que faz com que determinadas actividades sejam consideradas jogos é uma rede de relações a que Wittgenstein chama “ar de família”.<sup>254</sup>

O filósofo compara muitas vezes a linguagem a um jogo de xadrez, cujas peças não representam nada, a não ser os lances que fazem em cada jogo. Assim, tal como num jogo de xadrez, são as regras que definem o jogo, e cada vez que alteramos as regras estamos a alterar o jogo: um jogo de xadrez com peças diferentes, com regras diferentes de movimentação das peças, já não seria xadrez, mas um outro jogo. Mas nos jogos de linguagem, as regras são como que invisíveis, não foram definidas por ninguém, mas são implicitamente conhecidas por todos os que jogam esse jogo. Aquilo que interessa a Wittgenstein é, como já foi dito, desconstruir a linguagem para evitar o “embruxamento do intelecto pelos meios da linguagem”.<sup>255</sup> Isto é feito investigando as relações complexas que se estabelecem tacitamente em cada jogo, e as relações entre os vários jogos aparentados entre si.

A arte pode ser também entendida desta forma, pois aquilo que se joga aí é um jogo de linguagem próprio, e não só um, mas tantos quantas as obras, tantos quantos os artistas, mas todos eles se reportam ao jogo principal, porque conseguem comunicar entre si (como já Hubert Damisch tinha afirmado, ao referir-se ao “jogo pintura”). E existe efectivamente uma forma de comunicação das obras umas com as outras, que se processa em vários níveis, de entre os quais o mais óbvio é a referência. É a esta comunicação que se refere Merleau-Ponty quando diz que “ao *trabalhar* um dos seus bem amados problemas (...) o verdadeiro pintor altera sem saber os dados de todos os outros”.<sup>256</sup>

Podemos também dizer que é um jogo de linguagem que se joga, em grande parte, a um nível intuitivo. Kosuth afirma que cada artista cria uma nova linguagem: não cria apenas novas proposições, mas toda uma nova ideia de

---

<sup>254</sup> Christiane Chauviré, *Wittgenstein*, pag. 91.

<sup>255</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tratado lógico-filosófico*, seguido de *Investigações filosóficas*, § 109, pag 257.

<sup>256</sup> Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, pag. 72.

arte. E esta é a condição para a pertinência do seu trabalho no contexto artístico.<sup>257</sup> não se trata pois apenas de jogar o jogo, mas de criar novas regras, novos jogos.

Uma questão se levanta, no entanto, em relação às propostas da arte conceptual. A insistência na desconstrução como único processo possível de trabalho não levaria a arte a um estado de permanente “correr atrás da própria cauda”? Se pensarmos que Wittgenstein empreende a sua tarefa de desmontagem da linguagem como antecipação de um estado de dissolução da filosofia na própria vida, um estado pós-filosófico, não tenderá a arte vista como prática única e exclusivamente auto-referencial a uma dissolução semelhante?

Mas a importância do trabalho dos artistas conceptuais prende-se também com a dissecação dos processos que conferem valor ao objecto artístico, e que está relacionado com aquilo a que poderíamos chamar o “paradigma do *ready-made*”, o que vem chamar a atenção para a actividade humana de investimento afectivo nos objectos, aquilo a que chamamos a “fetichização”. Voltando aqui a convocar o texto de Walter Benjamin – “A reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual”<sup>258</sup> – vemos, afinal, que o ritual foi substituído por outro semelhante, e podemos mesmo perguntar se houve realmente essa modificação da função social da arte proposta por Benjamin.

Seria necessário explodir por dentro. Daqui a necessidade, e é isto que a arte pós-moderna introduz, de contaminação, de práticas híbridas e multidisciplinares, excluindo toda a possibilidade de redução a um processo único. Numa palavra: desterritorializar.

---

<sup>257</sup> Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after*, pag. 44.

<sup>258</sup> Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, pags. 83 e 84.

## Capítulo Quarto

Onde se abordam toda uma série de estratégias de trabalho cujo objectivo é funcionarem como estrutura para uma organização do pensamento.

### 1. Pós-modernismo e esquizofrenia

“O real não é impossível, o que é, é cada vez mais artificial”

Deleuze e Guattari<sup>259</sup>

Hal Foster define o pós-modernismo a partir de três pontos de vista, sendo o primeiro o de Lyotard, que insiste no “fim das grandes narrativas que fizeram a modernidade parecer sinónimo de progresso (a marcha da razão, a acumulação de riqueza, o avanço da tecnologia, a emancipação dos trabalhadores, etc.)”.<sup>260</sup> O segundo ponto de vista é o de Frederic Jameson, que relaciona os diferentes estados da cultura moderna com as formas de produção capitalista: a primeira fase, de capitalismo de mercado estaria ligada ao realismo; a segunda seria a fase da abstracção, como resposta à alienação da vida burocrática provocada pelo capitalismo monopolista; o pós-modernismo estaria, assim, associado à fase da globalização (capitalismo multinacional). Do ponto de vista da crítica de arte, dá-se uma ruptura com o modelo modernista que, assente apenas nas questões formais, tinha de certa forma negligenciado um compromisso histórico e social.<sup>261</sup>

Foster, no entanto, utiliza a noção de “acção diferida”, para acrescentar que o modernismo e o pós-modernismo se articulam como um processo contínuo, onde “cada época sonha com a seguinte, como afirmou Walter Benjamin, mas

---

<sup>259</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O anti-édipo*, pag. 38.

<sup>260</sup> “For Jean-François Lyotard postmodernism marked an end to master narratives that made modernity appear synonymous with progress (the march of reason, the accumulation of wealth, the advance of technology, the emancipation of workers, and so on).” Hal Foster, *The return of the real*, pag. 205.

<sup>261</sup> Hal Foster, *The return of the real*, pag. 205.

enquanto o faz também revê a época que a precedeu”.<sup>262</sup> A fim de expor a sua tese, define três momentos, que não coincidem completamente com as fases propostas por Frederic Jameson. São estas: os anos 30, que coincidiriam com o pico do “alto modernismo”; os anos 60, que marcariam o surgimento do pós-modernismo (nos Estados Unidos, uma vez que na Europa apenas surge nos anos 80): e os anos 90. Para Hal Foster, cada um destes momentos representa uma fase diferente nos discursos sobre o sujeito, sobre o outro, e sobre a tecnologia. Assim, enquanto nos anos 30 estes temas eram pesquisados por Jacques Lacan (que estuda a formação do ego em *The mirror stage*), Claude Lévi-Strauss (com os seus estudos sobre a “mente selvagem”), e Walter Benjamin (*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*), nos anos 60 o discurso sobre estes temas muda radicalmente: já não é a formação do sujeito humanista que ocupa autores como Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Roland Barthes, mas o seu fim. Também a forma como a cultura vê o outro sofre mutações, com o surgimento do discurso feminista e pós-colonialista. O discurso sobre a forma como os *media* interagem com a estrutura social e psíquica é reaberto por Guy Debord e Marshall McLuhan.<sup>263</sup>

A ideia de Hal Foster é que a passagem para o pós-modernismo não se completou ainda, até porque nenhuma fase implica uma passagem repentina: “em vez disso, cada teoria fala de mudanças no presente, mas indirectamente, na reconstrução dos momentos passados em que essas mudanças começaram, e como antecipação dos momentos futuros em que essas mudanças se projectam a fim de se completarem”.<sup>264</sup> A acção diferida funciona assim como uma figura que integra um duplo movimento, e a nossa visão do modernismo e

---

<sup>262</sup> “Each epoch dreams the next, as Walter Benjamin once remarked, but in doing it revises the one before it.” Hal Foster, *The return of the real*, pag. 207.

<sup>263</sup> Hal Foster, *The return of the real*, pags. 208 e 209.

<sup>264</sup> “Instead each theory speaks of changes in its present, but only indirectly, in reconstruction of past moments when these changes are said to have begun, and in anticipation of future moments when these changes are projected to be complete”. Hal Foster, *The return of the real*, pag. 209.

do pós-modernismo depende da nossa posição no momento presente: é uma questão de paralaxe.<sup>265</sup>

A ligação das fases culturais a momentos económicos da expansão capitalista, leva Hal Foster a aproximar a última fase da sua análise (os anos 90) das teorias de Gilles Deleuze e Félix Guattari: o pós-modernismo ergue-se sob a figura da esquizofrenia, pois só esta consegue ser mais esquizofrénica do que o capital: “a esquizofrenia é o produto da máquina capitalista” e é, por isso, “a doença do nosso tempo”.<sup>266</sup> Em *O anti-édipo*, Deleuze e Guattari descrevem o esquizo como aquele que resiste, aquele que não se deixa enganar. E resiste exactamente porque se fragmentou e não se deixa capturar nas malhas do sistema.

Para a psicologia, a esquizofrenia é uma doença associada à fragmentação das funções mentais: os doentes que sofrem desta patologia não conseguem pensar linearmente, nem manter um pensamento unificado. Existe também uma hipersensibilidade emocional, embora esta se encontre apenas no início da doença: à medida que esta progride, é normal desencadear uma profunda apatia. Esta doença pode ser causada por deficiências bioquímicas, hereditariedade, ou *stress* ambiental, embora o mais comum seja existir uma conjugação dos três factores.<sup>267</sup> De entre os factores de stress é apontado o submetimento prolongado a estímulos contraditórios e, de facto os autores de *O anti-édipo* apontam como uma das características fundamentais do capitalismo a sua constante produção e subsequente repressão da produção.<sup>268</sup>

---

<sup>265</sup> Hal Foster define paralaxe como “o ângulo de deslocamento de um objecto causado pelo movimento do seu observador”.

<sup>266</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O anti-édipo*, pag. 38.

<sup>267</sup> Henry Gleitman, *Psicologia*, pag. 819.

<sup>268</sup> “Marx chamava a lei da tendência contrariada ao duplo movimento da baixa tendencial da taxa de lucro e do crescimento da massa absoluta da mais-valia. O corolário desta lei é o duplo movimento de descodificação ou da desterritorialização dos fluxos e da sua reterritorialização violenta e factícia. Quanto mais a máquina capitalista desterritorializa, descodificando e axiomatizando os fluxos para deles extrair a mais-valia, mais os seus aparelhos anexos, burocráticos e policiais, reterritorializam força enquanto vão absorvendo uma parte cada vez maior de mais-valia”. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O anti-édipo*, pag 38.



O psicólogo R. D. Laing apresenta uma tese que, apesar das fortes críticas recebidas por parte da comunidade médica,<sup>269</sup> não deixa de ser interessante, porque se associa a esta visão do esquizo proposta por Deleuze e Guattari. Assim, para este médico, a esquizofrenia é menos uma perturbação mental do que uma viagem de auto-descoberta. Nesta visão, tal como na dos dois filósofos, a esquizofrenia seria a doença contemporânea, da mesma forma que a tuberculose o foi durante o século XIX.

Também para Frederic Jameson, o sintoma mais acentuado do pós-modernismo é uma quebra esquizofrénica na linguagem e na temporalidade, que tem como consequência um investimento na imagem e no instante.<sup>270</sup> E Hal Foster define a formação do sujeito pós-moderno como um contínuo estilhaçar e voltar a juntar as peças, um fazer e desfazer de todas as ligações.

Deleuze e Guattari afirmam: “O esquizo dispõe de modos muito próprios de referência, pois dispõe de um código de registo particular que não coincide com o código social ou que só coincide com ele para o parodiar. O código delirante ou desejanter apresenta uma fluidez extraordinária. Dir-se-ia que o esquizofrénico passa de um código a outro, que baralha todos os códigos, num deslizar veloz, conforme as questões que lhe são postas, não dando nunca duas vezes seguidas a mesma explicação, não invocando nunca a mesma genealogia, não registando nunca do mesmo modo o mesmo acontecimento (...)”<sup>271</sup>

Tal como no processo de produção, a esquizofrenia é o “universo das máquinas desejanter produtoras e reprodutoras”. Ao introduzir uma avaria na máquina, a arte funciona como agente de desterritorialização. Terrorismo plástico: o seu objectivo é sabotar a produção social introduzindo uma produção desejanter: “O artista domina os objectos; integra na sua arte objectos partidos, queimados, estragados, para os submeter ao regime das máquinas desejanter, que só funcionam se estiverem avariadas; apresenta máquinas paranóicas,

---

<sup>269</sup> Do ponto de vista médico, a esquizofrenia é uma doença grave, que provoca uma grande dose de sofrimento nos seus doentes, pelo que não deveria ser romantizada. Henry Gleitman, *Psicologia*, pag. 857.

<sup>270</sup> Hal Foster, *The return of the real*, pag. 165.

<sup>271</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O anti-édipo*, pag. 20.

miraculantes, celibatárias, assim como máquinas técnicas, pronto a minar as máquinas técnicas com máquinas desejanter. E mais: a própria obra de arte é uma máquina desejanter. O artista acumula o seu tesouro para uma explosão próxima, e é por isso que se impacienta com o tempo que falta para que as destruições se venham a dar.<sup>272</sup> O esquizo é essa explosão, e os autores de *O anti-édipo* não se referem apenas à arte ou à literatura, porque “ou a máquina artística, a máquina analítica e a máquina revolucionária mantêm as suas relações intrínsecas que as fazem funcionar no quadro amortecedor do sistema repressão-recalcamento, ou se tornam peças e engrenam umas nas outras, dentro do fluxo que alimenta uma só e mesma máquina desejanter”.<sup>273</sup>

O esquizo associa-se à visão da cultura e da vida como rizoma, como proposto pelos mesmos autores em *Mil platôs*: ao contrário da estrutura arborescente própria de uma cultura hierarquizada e de um saber cristalizado, Deleuze e Guattari propõem que esta se desenvolve antes através de uma estrutura rizomática, caótica, imprevisível e indomável, como uma praga de erva.

O rizoma é a figura da memória curta, a memória do esquizo, com o seu permanente reinventar do passado no presente. Os autores de *Mil platôs* apoiam-se em investigadores que estudam o funcionamento do cérebro, e que distinguem entre dois tipos de memórias: uma memória curta, que é do tipo rizomático e diagramática, e uma memória longa, que é “arborescente e centralizada (impressão, engrama, decalque ou foto)”.<sup>274</sup> A memória longa, que se liga a um sistema central enraizado em modelos hierárquicos e organizados, como os conceitos de família, raça, sociedade ou civilização. A figura da árvore ou da raiz (que é uma árvore invertida), que dominou o pensamento ocidental, origina um pensamento rígido, cristalizado, potenciador de sistemas ditatoriais. A esta memória central, Deleuze e Guattari preferem a memória curta: “Esplendor de uma ideia curta: escreve-se com a memória curta, logo com ideias curtas, mesmo que se leia e releia com a longa memória dos longos conceitos. A

---

<sup>272</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O anti-édipo*, pag. 35.

<sup>273</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O anti-édipo*, pag. 142.

<sup>274</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 25.

memória curta compreende o esquecimento como processo; ela não se confunde com o instante, mas com o rizoma colectivo, temporal e nervoso”.<sup>275</sup>

Um sistema descentrado produz inconsciente em vez de o reduzir interpretando-o, produzindo novos desejos, novos enunciados: cria. “O rizoma é esta produção de inconsciente.”<sup>276</sup>

As estratégias de abordagem que serão apresentadas seguidamente têm a figura do rizoma como exemplo estrutural. São estratégias de desterritorialização, de guerrilha plástica como única forma possível de prosseguir um trabalho. Os conceitos apresentados acabam por convergir na ideia de jogo como figura envolvente e de ligação entre todas elas. O jogo é assim, ao mesmo tempo, conclusão e ponto de partida.

## 2. Estratégias

### Guerrilha

“A cidade foi, prioritariamente o lugar de produção e de realização da mercadoria, da concentração e da exploração industriais. Hoje é, prioritariamente, o lugar de execução do signo como de uma sentença de vida e de morte.”

Jean Baudrillard<sup>277</sup>

A *Street art* contemporânea é fruto de todo um cruzamento de culturas. Os indivíduos que hoje se dedicam, de uma forma mais militante, a este tipo de manifestação artística – como o inglês Banksy –, estão bem conscientes do poder das imagens, conhecem os códigos e sabem manipulá-los. São artistas com formação em diversas áreas dentro do universo das artes visuais, desde a arquitectura à publicidade, passando pelas artes plásticas e design gráfico. O

---

<sup>275</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 26.

<sup>276</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 28.

<sup>277</sup> Jean Baudrillard, *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*. Em *A troca simbólica e a morte*, vol. 1, pag.132.

seu lema é: “pensa globalmente, age localmente”. Assim, para além da rua, utilizam a Internet para divulgar o seu trabalho. Unidos pela rede, formam uma comunidade virtual de *cyber punks*, e criaram toda uma subcultura, divulgada através dos inúmeros websites e blogues. Um dos mais visitados é o *Wooster Collective*, com sede em Nova Iorque (Wooster é uma rua do Soho), com actualizações diárias e *links* para as páginas pessoais dos artistas mais activos.<sup>278</sup>

Os antecedentes da *street art* podem ser encontrados no graffiti “*old school*”, movimento surgido em Nova Iorque nos anos 70, que se tornou uma forma de arte integrada na cultura popular dos anos 80. Os artistas que pintaram as primeiras carruagens de metro e de comboio em Nova Iorque eram adolescentes, alguns deles muito novos, provenientes dos bairros do Harlem e do Bronx. Mais do que uma atitude estética, o graffiti começou por ser uma forma de revolta das minorias que viviam nos guetos e que reclamavam uma visibilidade. Por isso escrevem o seu nome – o *tag* –, que não é o seu nome próprio, mas um pseudónimo, nome de “guerrilha” transformado em marca. A esse nome acrescentaram o número da rua onde viviam (JULIO 204 terá sido o primeiro a utilizar esta forma de “marcar”).<sup>279</sup> E através das carruagens do metro e do comboio, o seu nome circula por toda a cidade, saindo do gueto, tornando-se visível.

Escrever o próprio nome é uma afirmação básica de identidade. Esta afirmação torna-se política quando é feita por indivíduos pertencentes a grupos minoritários. E teve um impacto brutal, não só no meio artístico, mas em toda a sociedade norte americana, propagando-se depois por todo o mundo. A força política do graffiti é exactamente a de alertar para a existência do “outro”, que não se conforma mais a permanecer no gueto, mas não se pode dizer que os primeiros jovens *writers* estivessem completamente conscientes das implicações políticas e sociais da sua arte. Isso só aconteceu com as gerações

---

<sup>278</sup> [www.woostercollective.com](http://www.woostercollective.com).

<sup>279</sup> Denys Riout, *Le livre du graffiti*, pag. 64.

posteriores, quando as galerias do Soho começaram a fazer exposições de graffiti e os críticos se interessaram pelo fenómeno.

No texto *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*, Jean Baudrillard afirma que a utilização de pseudónimos em vez de nomes vai ainda mais longe do que a simples manifestação de identidade, e de reacção contra o anonimato, agindo por “retorsão, reversão do código segundo a sua própria lógica, no seu próprio terreno”: o efeito do tag é “voltar a indeterminação contra o sistema – transformar a indeterminação em extermínio”.<sup>280</sup> Naquilo que Baudrillard insiste em ver como um ritual simbólico, os nomes dos *writers* são como nomes tribais: “são feitos para se dar, se trocar, se transmitir e ligar indefinidamente no anonimato, mas num anonimato colectivo, em que os nomes são os termos de uma iniciação que passa deste para aquele e se trocam tão bem que não são, tal como a língua, propriedade de ninguém”.<sup>281</sup>

Os graffiti operam assim uma verdadeira desterritorialização do espaço urbano, “exportam o gueto para todas as artérias da cidade, invadem a cidade branca e revelam que é ela o verdadeiro gueto do mundo ocidental”.<sup>282</sup>

A influência da cultura do graffiti torna-se fundamental para o trabalho de muitos artistas plásticos dos anos 80: o espaço público passa a ser, de repente, o espaço de intervenção. Barbara Kruger e Jenny Holtzer invadem as ruas com cartazes e autocolantes, e mais tarde, Holtzer colocará os seus truismos em painéis electrónicos um pouco por toda a cidade. O próprio Keith Haring afirma que começou a fazer as suas intervenções no metro por sentir uma afinidade imediata com toda a cena que se estava a passar em Nova Iorque. Haring e Basquiat acabaram por ser o que passou dessa subcultura para o lugar da arte institucional, mas muitos não os consideravam como verdadeiros *graffiters*:

---

<sup>280</sup> Jean Baudrillard, *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*. Em *A troca simbólica e a morte*, vol. 1, pag. 134. Segundo o autor, “o que estes nomes reivindicam não é uma identidade, uma personalidade, mas a exclusividade radical do clã, do bando, do gang, do grupo etário, do grupo ou da etnia, que, como se sabe, passa pela devolução do nome e pela fidelidade absoluta a esse nome, a esta denominação totémica, embora venha directamente dos *comics underground*”. (Pag. 135).

<sup>281</sup> Jean Baudrillard, *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*. Em *A troca simbólica e a morte*, vol. 1, pag. 135.

<sup>282</sup> Jean Baudrillard, *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*. Em *A troca simbólica e a morte*, vol. 1, pag. 136.

Jean-Michel Basquiat vinha da rua, onde assinava como Samo, mas as suas pinturas são bastante diferentes da estética dos *writers*, mais próximas da arte primitiva, de Dubuffet e do expressionismo abstracto; Haring que se tornou conhecido em Nova Iorque pelas suas imagens riscadas a giz branco nos *placards* de publicidade vazios (pintados de preto), irá transformar-se numa das grandes referências para os actuais *street artists*, principalmente pelo tipo de linguagem plástica que utiliza, gráfica e simples, como os pictogramas utilizados pelos designers gráficos.<sup>283</sup>

O graffiti "*old school*" é, para alguns artistas, o início de um percurso, mas muitos daqueles que hoje utilizam a rua como local de intervenção nunca passaram sequer pela "escola" do graffiti tradicional. A diversidade de materiais, a ausência de regras e a procura constante de inovação, de surpresa, de novos espaços para intervir, são algumas das características que marcam a diferença de gerações. Outra característica não menos importante é o *background* social e cultural de onde surgem estes novos artistas, e que mostra claramente como a cultura do gueto e das periferias é constantemente assimilada e transportada para o centro das cidades.

A nível formal existe também uma mudança fundamental, que é a passagem de uma linguagem tipográfica a uma linguagem principalmente iconográfica.<sup>284</sup> Nas suas formas mais elaboradas, foi criada toda uma nova iconografia, reciclando a cultura contemporânea, e as suas imagens e mitos. O *tag* é substituído pelo *logo*, e a afirmação da existência do artista é feita através da repetição. A cultura visual contemporânea é profundamente influenciada pela publicidade e pelos logótipos das marcas. No logótipo ocorre a fusão entre imagem e texto elevada a uma sofisticação e eficácia máximas: numa só imagem podem estar contidos uma série de conceitos. O resultado é um símbolo pictográfico com uma potencial força de comunicação. A formação gráfica da maior parte dos *street artists* contemporâneos leva-os a criarem a sua própria marca pessoal: "um *logo*

---

<sup>283</sup> Denys Riout, *Le livre du graffiti*, pags. 70 a 73.

<sup>284</sup> Tristan Manco, *Street logos*, pag. 16.

para o ego”, como lhe chama Tristan Manco no livro *Street Logos*.<sup>285</sup> Manco faz a distinção entre “logos” e “ícones”, afirmando que é a intenção do artista que os diferencia: se o autor utiliza determinado ícone como assinatura, é certamente o seu *logo*.<sup>286</sup>

Os logótipos criados pelos *street artists* contemporâneos possuem uma potencial capacidade de mutação e adaptação aos espaços e contextos em que são utilizados. Um bom exemplo disto são os artistas Eltono e Nuria, de Madrid, cujos ícones se transformam em cada novo trabalho, embora a imagem representada permaneça a mesma (um diapasão e uma chave). O jogo é levar o espectador a identificar a forma, depois de a ter visto várias vezes. Para além das imagens – pintadas de cores planas e com formas simples e geométricas – criam esculturas coloridas com as mesmas formas, que colocam na cidade e se confundem – pela simplicidade das suas formas – com o mobiliário urbano contemporâneo.<sup>287</sup>

O computador age como mediador a vários níveis: embora haja quem prefira desenhar à mão, a maior parte das imagens são criadas em programas de desenho vectorial; a Internet faz a mediação entre as intervenções locais e o público a um nível global. A reflexão sobre a relação entre o mundo virtual e o real é, para alguns artistas de rua, a base da sua criação. Pixel Phil utiliza imagens de um mundo de pixéis que transporta para a rua, como em *Escape Hole* onde, no meio de um passeio surge subitamente um buraco pixelizado como se fosse uma passagem para outra dimensão.<sup>288</sup> Um dos artistas que melhor traduz esta relação simbiótica é o francês Space Invader, que adoptou o nome e o *logo* de um jogo de computador dos anos 80: o *Space Invaders* surgiu na altura dos antigos computadores *Spectrum*. As personagens do jogo, os invasores, são umas pequenas criaturas muito pixelizadas, que o artista coloca por toda a parte e que são compostas por pequenas pastilhas de cerâmica coloridas. O nome do jogo aplica-se de tal forma ao conceito de *street art*, que

---

<sup>285</sup> “A logo for the ego”. Tristan Manco, *Street logos*, pag. 43.

<sup>286</sup> Tristan Manco, *Street logos*, pag. 43.

<sup>287</sup> Tristan Manco, *Street logos*, pag. 43.

<sup>288</sup> Tristan Manco, *Street logos*, pag. 17.

este se tornou num dos *logos* mais bem conseguidos. Na sua página pessoal podemos ver o mapa da invasão, com pontos assinalados um pouco por todo o mundo.<sup>289</sup> Viajar para espalhar o trabalho é essencial: a invasão só é bem sucedida se ocorrer em várias frentes ao mesmo tempo.

Pichu! é um *street artist* de Lisboa cujo trabalho pretende também fazer uma reflexão sobre as fronteiras entre o mundo virtual e a realidade. A questão paradigmática que nos coloca é: “imagina que tudo aquilo a que chamas realidade era um jogo de computador, e tu eras apenas uma personagem!”<sup>290</sup> Com formação em arquitectura e viciado em jogos de computador, começou por editar fanzines<sup>291</sup> com *cut-up's* de imagens e textos roubados da Internet e da imprensa pop e *gore*. Um dos seus *logos* é uma apropriação de um outro jogo do *Spectrum: Everyone is a Wally*. O objectivo do jogo é uma das personagens controlar os movimentos da outra enquanto ela anda pela rua. Estas personagens são umas curiosas figuras, que aparecem aos pares – uma atrás da outra –, e surgem nos locais mais inesperados: há sempre alguém a perseguir alguém em qualquer sítio.

Para além das imagens e palavras pintadas a spray com a utilização de uma máscara (*stencil*), existem muitas outras formas de intervir na rua. Desde as pinturas murais gigantescas às colagens de desenhos, autocolantes ou cartazes impressos. Alguns artistas têm um trabalho mais intimista, com uma dimensão mais plástica e poética do que política, mas o acto de utilizar superfícies públicas é só por si uma manifestação de insurreição: reclamar o espaço da cidade, “não já como lugar de poder económico, mas como espaço/tempo do poder terrorista dos *media*, dos signos e da cultura dominante”<sup>292</sup> e, aí, deixar uma marca que

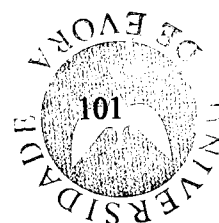
---

<sup>289</sup> [www.space-invaders.com](http://www.space-invaders.com)

<sup>290</sup> Pichu!, entrevista pessoal com o artista, Dezembro de 2005.

<sup>291</sup> Fanzine *Sub*. Existe desde 1996 e conta com 10 números até à data.

<sup>292</sup> Jean Baudrillard, *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*. Em *A troca simbólica e a morte*, vol 1, pag.132. Baudrillard afirma que “a cidade foi prioritariamente o lugar de produção e de realização da mercadoria, da concentração e da exploração industriais. Hoje é, prioritariamente, o lugar de execução do signo como de uma sentença de vida e de morte. (...) A cidade já não é o polígono político-industrial que foi no século XIX, mas o polígono dos signos, dos *media*, do código. De repente, a sua verdade já não reside num local geográfico, como a fábrica ou até o gueto tradicional. A sua verdade, o enclausuramento na forma/signo, existe em todo o lado. (...) Cada espaço/tempo da vida urbana é um gueto, e todos estão conectados entre si”. (Pags. 132 e 133).





afirme a sua existência como artista, como cidadão, ou apenas como ser humano. Uma marca humana, como um vestígio arqueológico de civilização. Jean Baudrillard descreve o graffiti e a *street art* como “insurreição, irrupção no urbano como lugar de reprodução e de código”, cuja finalidade é “desmantelar a rede dos códigos, das diferenças codificadas pela diferença absoluta, não codificável, na qual o sistema vem terminar e desfazer-se”.<sup>293</sup> Trata-se de criar novos regimes de signos, ou a regra do semiotize você mesmo, proposta por Deleuze e Guattari: “experimente em vez de significar e interpretar!”.<sup>294</sup> Para tal, afirma Baudrillard, “não há necessidade de massas organizadas nem de uma consciência política clara. Basta um milhar de jovens armados de marcadores e bombas de pintura para baralhar a sinalética urbana, para desfazer a ordem dos signos. Os grafitos cobrindo todas as superfícies do metro de Nova Iorque, os Checoslovacos mudando o nome das ruas de Praga para derrotar os russos: é a mesma guerrilha”.<sup>295</sup> Guerrilha semiótica.

## Palimpsesto

“Cortadas por bandeiras e cartazes, aparecem e desaparecem as imagens, garrafas, um sabão, umas correias; enormes letras deslizam entre as imagens de Marx, de Hegel, de Vítor Hugo...”  
Fernand Léger<sup>296</sup>

Sobre as superfícies degradadas das cidades, assistimos a todo um processo de sedimentação de imagens e texturas de materiais, que se acumulam em camadas sobrepostas e criam peças colectivas de uma força plástica que transcende as várias manifestações individuais. A cidade contemporânea oferece-se, desta forma, como um grande livro: uma obra permanentemente a

<sup>293</sup> Jean Baudrillard, *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*. Em *A troca simbólica e a morte*, vol 1, pags. 137 e 138.

<sup>294</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 96

<sup>295</sup> Jean Baudrillard, *Kool Killer ou a insurreição através dos signos*. Em *A troca simbólica e a morte*, vol 1, pag. 138.

<sup>296</sup> “*Hachés par les banderoles et les pancartes, apparaissent et disparaissent des figures, des bouteilles, un savon, des bretelles; des lettres enormes se glissent entre les figures de Marx, d’Hegel, de Victor Hugo...*” Fernand Léger citado por Florence de Meredieu em *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne*, pag. 119.

ser reescrita e sempre em aberto, um palimpsesto onde se vão sucedendo as inscrições como camadas de sedimentos.

Os palimpsestos eram, originalmente, os livros manuscritos cujos textos eram escritos em folhas de pergaminho que já tinham sido utilizadas anteriormente. A palavra, de origem grega, significa “raspar”, “polir de novo”, uma vez que as páginas dos manuscritos, depois de serem colocados numa solução de água e cal, eram raspadas e alisadas com pedra-pomes, de modo a serem aproveitadas para novos escritos. Este processo já era utilizado pelos Romanos, e tornou-se comum nos séculos VII e VIII, quando o pergaminho escasseou e atingiu um elevado preço. Através de vários processos químicos, os textos mais antigos conseguem ser reavivados e, em muitos manuscritos medievais, foram recuperados textos de autores da antiguidade clássica.<sup>297</sup>

Tal como nas páginas dos manuscritos se entrecruzam caracteres e textos, formando um efeito plástico de sobreposição, também as superfícies dos muros das cidades ganham uma outra dimensão estética através da acumulação de acasos e intencionalidades.

Já os *affichistes*, nos anos 50, se haviam interessado pela plástica criada pelas várias camadas sobrepostas e rasgadas de cartazes publicitários colados nas ruas, e os levaram para o *atelier*, transformando-os em obras de arte. Nos cartazes rasgados de Raymond Hains podemos ver como o artista dá importância ao efeito visual criado pela decapagem sucessiva dos papéis, onde se sucedem cores, figuras e letras, criando um efeito de colagem psicadélica. Enquanto Hains prefere tirar partido das deformações criadas nas imagens, Villeglé trabalha o efeito plástico das cores, em composições mais abstractas, e Dufrené utiliza o seu reverso, com os efeitos de textura criados pela cola e as manchas da impressão. As paredes de Roma também inspiraram o *affichiste* Rotella, a trabalhar com cartazes arrancados da rua que, colados sob um suporte são depois novamente rasgados – dupla *décollage*.<sup>298</sup> Para além de um

---

<sup>297</sup> *Enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XX, pag. 93.

<sup>298</sup> Os trabalhos dos *affichistes* franceses e italianos distinguem-se pela estética dos cartazes (cores, imagens, tipografia) pois, como afirma o crítico francês Pierre Restany “*Les Italiens emploient de préférence des tons chauds, des contrastes vifs, dès effets de stridence lumineux. Certains jaunes, roses,*

acto de contemplação estética, há também subjacente nos trabalhos dos *affichistes* uma atitude subversiva, uma vontade de integrar e legitimar os actos de vandalismo colectivo aplicados pelos cidadãos anónimos que rasgaram esses cartazes como forma de protesto contra a ocupação do espaço público pela publicidade.<sup>299</sup>

A reutilização de telas já usadas com trabalhos antigos é recorrente na história da pintura, como pode ser demonstrado hoje através de processos de investigação utilizados por historiadores e restauradores, mas a utilização intencional desta técnica, ocultando e desocultando intencionalmente camadas inferiores da pintura é uma forma contemporânea de trabalhar, deixando um rasto do trabalho desde o seu início, descobrindo o processo, como um documento arqueológico.

Como estratégia plástica, o palimpsesto é uma forma de montagem que implica, não só uma “colagem” como uma sobreposição, funcionando desta forma por acumulação: acumulação de matérias, acumulação de registos, acumulação de signos que se transformam e se metamorfoseiam em novos signos, criando novos significados, ou anulando qualquer possibilidade de significação. A acumulação pode também ser realizada de forma inversa, por sucessivas ocultações, ou por remoção, retirando matéria em vez de acrescentar: descolar, raspar, decapar, rasgar ou, simplesmente, apagar, como em *Erased de Kooning drawing*.

O balanço entre um acrescentar de valores e a destruição que implica o acto de ocultação é gerida pelo artista, segundo as suas intenções. Perante um trabalho como *Erased de Kooning drawing* de Robert Rauschenberg (de 1953) a redução é total: ao apagar o desenho oferecido por de Kooning, Rauschenberg está a

---

*verts, sont inimitables et n'ont leur pareil en France*”. No caso dos cartazes colados do avesso, distinguem-se pela cor das partículas de parede que ficam coladas ao papel: a “pele” dos muros de Roma é ocre avermelhada, enquanto a de Paris é cinzenta. Florence de Meredieu em *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, pag. 120.

<sup>299</sup> “The situationist's key strategies, derive (*drifting*) and *détournement* (*diversion or misapplication*), certainly share aspects of the *décollagist principle of ravir* (*ravishment*), that is, the transformation of reality in an act of violent abduction and seduction.” Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, pag 436.

fazer uma monocromia, mas também um palimpsesto por “*corrupção* de outra obra”. Este trabalho não é “uma tábua rasa”, mas, segundo David Batchelor, “a história da passagem não completamente circular entre duas monocromias: a folha de papel em branco que existia antes e a folha de papel em branco em que a obra se tornou”.<sup>300</sup>

Jean François Chevrier fala da pintura de Sigmar Polke e de Gerhard Richter<sup>301</sup> como um exemplo da utilização do palimpsesto como processo de trabalho. Richter descreve-nos assim o processo das suas pinturas abstractas: “Uma pintura como esta é pintada em diferentes camadas, separadas por intervalos de tempo. A primeira camada representa o fundo, que dá a ilusão de um aspecto fotográfico, mas é feito sem a utilização de uma fotografia. Esta primeira camada, uma suave superfície de tinta, é como uma pintura acabada; mas depois de algum tempo decido que já a compreendo ou que já vi demasiado dela; e na fase seguinte da pintura destruo-a parcialmente e acrescento-lhe algo; e assim continua em intervalos, até não haver mais nada para fazer e a pintura estar terminada. Nessa altura é Qualquer Coisa que eu percebo mas ao mesmo tempo me confronta, incompreensível e auto-suficiente ao mesmo tempo. Uma tentativa para saltar por cima da minha própria sombra. Nesse estádio tudo parece muito espontâneo. Mas pelo meio existem normalmente longos intervalos de tempo, e isso anula um estado de espírito. É uma forma de espontaneidade altamente planeada”.<sup>302</sup>

O conceito de pintura como palimpsesto proposto por Richter introduz também uma hipótese de acaso: à medida que a obra vai evoluindo, este é sempre um elemento a ter em conta, embora depois seja necessário tomar decisões; mas

---

<sup>300</sup> David Batchelor, *Na cama com a monocromia*. Em *Pintura redux*, pag. 135.

<sup>301</sup> Jean François Chevrier, *Between the fine arts and media (the german example: Gerhard Richter)*. Em *Atlas, the reader*, pag. 84.

<sup>302</sup> “A picture like this is painted in different layers, separated by intervals of time. The first layer mostly represents the background, which has a photographic, illusionistic look to it, though done without using a photograph. This first, smooth, soft-edged paint surface is like a finished picture; but after a while I decide that I understand it or have seen enough of it; and in the next stage of painting I partly destroy it, partly add to it; and so it goes on at intervals, till there is nothing more to do and the picture is finished. By then it is a Something which I understand in the same way it confronts me, as both incomprehensible and self-sufficient. An attempt to jump over my own shadow. At that stage the whole thing looks very spontaneous. But in between there are usually long intervals of time, and those destroy a mood. It is a highly planned kind of spontaneity”. Gerhard Richter, *Atlas, the reader*, pag. 21.

mesmo as escolhas implicam também uma certa dose de acaso, um risco. Há uma deriva neste processo, que o pintor associa ao princípio da natureza, que jamais “desenvolve um organismo de acordo com uma ideia. A Natureza deixa que as suas formas e modificações surjam, num determinado contexto de dados e com a ajuda da sorte”.<sup>303</sup>

Por serem superfícies de acumulação de estratos, os palimpsestos possuem uma mobilidade própria. Segundo Deleuze e Guattari, entre os estratos “produzem-se fenómenos de *interestratos*: transcódificações e passagens de meio, misturas”.<sup>304</sup>

Como afirma David Batchelor, “nem singulares nem despojados, nem claros, os palimpsestos estão sempre já marcados pelo mundo, pela contingência. Não são princípios nem fins, são continuações. Nunca são puros. São sempre ao mesmo tempo menos e mais do que aquilo que lhes é imediatamente superior. São sempre provisórios. E são sempre únicos. Um palimpsesto parece implicar sempre que, por ter acontecido uma vez, esse encobrimento pode voltar a acontecer. Diz: cuidado; esta superfície não é mais segura do que a anterior”.<sup>305</sup> Impuros portanto, são superfícies de contaminações, múltiplas e deslizantes, fluidas, instáveis, indecisas.

---

<sup>303</sup> “*For Nature, too, does not develop an organism in accordance with an idea. Nature lets its forms and modifications come, within the framework of its given facts and with the help of chance.*” Gerhard Richter, *Atlas, the reader*, pag. 22.

<sup>304</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 5, pag. 216

<sup>305</sup> David Batchelor, *Na cama com a monocromia*. Em *Pintura redux*, pag. 135.

## Cut-up

“Cortem as palavras e vejam como elas caem”

William Burroughs<sup>306</sup>

*CutUp* é o nome de um colectivo anónimo londrino, cujas intervenções no exterior utilizam os *outdoors* e cartazes colocados nas ruas, cortando-os e reconfigurando-os de modo a obter uma nova imagem.<sup>307</sup>

A colagem e a montagem de imagens fotográficas são já um modo recorrente de trabalho desde os dadaístas, como o trabalho de Hanna Hoch, ou as montagens surrealistas de Marx Ernst. A montagem possibilita tanto a construção de novos significados a partir de imagens já existentes, descontextualizando-as e inserindo-as noutra contexto, como a destruição, a completa impossibilidade de qualquer tipo de significado: dada.

Walter Benjamin interessou-se particularmente pelas possibilidades abertas pela fotografia e pelo cinema, que introduzem a montagem como técnica de trabalho. O próprio Benjamin colecionava citações, que anotava constantemente no caderno que trazia sempre consigo, e gostava de as mostrar ou de as ler em voz alta.<sup>308</sup> O seu projecto inacabado, *Passagenwerk*, consistia num texto de crítica construído por uma montagem de citações de outros autores.<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> “*Cut the words and see how they fall*”. William Burroughs, *The cut-up method of Brion Gysin*. Em [www.brainwashed.com/h30/dreammachine/cut-up.html](http://www.brainwashed.com/h30/dreammachine/cut-up.html).

<sup>307</sup> [www.cutupcollective.com](http://www.cutupcollective.com)

<sup>308</sup> Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, pag. 76.

<sup>309</sup> “... (Benjamin) deliberately excluded all interpretation and wanted the actually existing conditions to be foregrounded through the shocks that the montage of the materials would inevitably generate in the

Qualquer estratégia contemporânea que utilize a colagem como método de trabalho não pode certamente negar a influência de William Burroughs que, em colaboração com o pintor Brion Gysin, desenvolve aquilo a que chama o *cut-up*: seguindo a ideia proposta pelo poeta dadaísta Tristan Tzara, de retirar palavras de um chapéu para compor um poema, Brion Gysin começou, em 1959, a fazer experiências com textos recortados dos jornais e montados ao acaso. Burroughs decidiu também usar esta técnica de composição, encontrando nela uma resposta àquilo que já tinha procurado criar em *Naked Lunch* com os seus próprios textos. A partir de 1960, o escritor experimenta misturar os seus textos com os de outros autores e com todo o tipo de literatura, desde poesia até notícias retiradas dos jornais: todo o material escrito é, à partida, bom para ser aproveitado. Mais tarde, começa também a fazer montagens com fotografias, gravadores e vídeo. As primeiras experiências de ambos – Gysin e Burroughs – são publicadas em *Minutes to Go*.<sup>310</sup>

O *cut-up* pode ser obtido, na sua forma mais simples, através de uma página cortada em quatro e remisturada, mas quanto mais pequenos forem os pedaços cortados, mas novas sequências aparecem: “O método é simples. Eis como o fazer. Pega numa página. Como esta página. Agora corta ao meio e novamente ao meio. Tens agora quatro secções: 1 2 3 4... um dois três quatro. Agora volta a montar as secções colocando a secção quatro com a secção um e a secção dois com a secção três. E tens uma nova página. Às vezes diz mais ou menos a mesma coisa. Às vezes diz algo completamente diferente. Cortar e remisturar discursos políticos é um exercício interessante. Em qualquer dos casos verás que afirmam uma coisa muito definida”.<sup>311</sup>

---

*reader ... to bring his antisubjectivism to the point of culmination, Benjamin envisaged that the work should only consist of accumulated quotations.” Adorno citado por Benjamin Buchloh em Atlas, the reader, pag.*

103.

<sup>310</sup> William Burroughs, *The cut-up method of Brion Gysin*. Em

[www.brainwashed.com/h30/dreammachine/cut-up.html](http://www.brainwashed.com/h30/dreammachine/cut-up.html).

<sup>311</sup> “The method is simple. Here is one way to do it. Take a page. Like this page. Now cut down the middle and cross the middle. You have four sections: 1 2 3 4... one two three four. Now rearrange the sections placing section four with section one and section two with section three. And you have a new page. Sometimes it says much the same thing. Sometimes something quite different. Cutting up political speeches is an interesting exercise. In any case you will find that it says something and something quite definite.”

A obra de Burroughs vista no seu conjunto reflecte, toda ela, uma procura de liberdade individual e uma revolta contra os códigos políticos e sociais. Uma das suas principais obsessões é o poder que as palavras possuem de controlar a mente humana. O *cut-up* surge, assim, como uma máquina de fugir ao controlo. Em *A revolução electrónica*, Burroughs sugere a utilização de fitas pré-gravadas e seleccionadas como arma revolucionária para espalhar boatos, desacreditar adversários, atizar motins, baralhar e anular as sequências de associação produzidas pelos *media*.<sup>312</sup> A mistura de palavras é uma forma de baralhar os *mass media*, que está ao alcance de qualquer pessoa: para experimentar bastam dois gravadores. As sucessivas experiências individuais levariam a experiências de massa com o objectivo de provocar o caos. A revolução proposta por Burroughs é uma transformação da forma de pensar ocidental. Para que esta mudança seja possível, são necessárias estratégias de subversão. *A revolução electrónica* é um manual sobre essas estratégias. “A palavra é um vírus”<sup>313</sup> que provocou a possibilidade da fala através de uma mutação biológica da garganta, transmitida geneticamente. Este vírus foi introduzido nos seres humanos para que se possa desenvolver, até atingir a simbiose com o mecanismo hospedeiro, permitindo-lhe assim passar despercebido. Sendo a linguagem um vírus, é também um mecanismo de reprodução de vírus: não serve para transmitir informação, mas apenas para se reproduzir e multiplicar. Os meios de comunicação funcionam como catalisadores do processo de reprodução da linguagem, que dessa forma parasita e controla a mente. O *cut-up* surge, assim, como uma técnica de libertação do controlo da palavra e da imagem. A ideia revolucionária de Burroughs é usar textos, fitas gravadas e misturadas, material de vídeo, fotografias e todos os meios técnicos que se possa ter à disposição, como arma

---

William Burroughs, *The cut-up method of Brion Gysin*. Em [www.brainwashed.com/h30/dreammachine/cut-up.html](http://www.brainwashed.com/h30/dreammachine/cut-up.html).

<sup>312</sup> William Burroughs, *A revolução electrónica*, pags. 39 a 41.

<sup>313</sup> William Burroughs, *A revolução electrónica*, pag. 23.



terrorista. Estas são as táticas daquilo a que o autor chama o “jogo da guerra”: armas que transformam a consciência.<sup>314</sup>

O *cut-up* como método de criação impessoal traça uma nova definição da obra de arte vista como um processo de colaboração entre o artista e os outros: a obra torna-se propriedade de todos, e não apenas do seu autor. Burroughs assume esta atitude de forma militante: nas margens dos textos que apreciava e pensava utilizar, escrevia GETS (*Good Enough to Steal*, ou seja, bom para roubar).<sup>315</sup> Esta atitude de incorporar material “roubado” é um processo de criação recorrente nas artes plásticas do século XX, mas os *cut-up's* foram sem dúvida uma das maiores influências para a *Apropriation art*, e para a *Street art*, bem como para todos os actuais movimentos que defendem o *copyleft* (o oposto de *copyright*) e a livre utilização de referências culturais sem direitos de autor na produção artística. Como afirma José Augusto Mourão no prefácio da edição portuguesa de *A revolução electrónica*, o *cut-up* “é mais do que uma técnica de escrita: é uma concepção global da existência que advoga a desapareção da obra individual. Um livro nunca é só um livro, mas vários, sobretudo quando se sabe que *as palavras não trazem o ferro do seu dono, como o gado*”.<sup>316</sup> A *Interzona*, lugar onde vagueiam os viajantes da *Nova Express* (publicado em 1964), realiza-se hoje na Internet através do hipertexto: é o princípio do fim da autoria, e a entrada numa nova zona livre de partilha intelectual e criação colectiva de informação e cultura. A escrita de Burroughs valeu-lhe desta forma o estatuto de autor visionário de referência da cibercultura, tendo praticamente toda a sua obra disponível para livre acesso na Internet, mas o escritor é também um pioneiro da vanguarda pós-moderna multimédia, um dos primeiros, juntamente com John Cage, a usar a tecnologia como ferramenta de criação artística.

Como estratégia, o *cut-up* surge como uma abordagem esquizofrénica do real, configurando-se assim como uma técnica pós-moderna. Deleuze e Guattari descrevem-no como modelo de uma escrita nómada e rizomática. Considerando

---

<sup>314</sup> William Burroughs, *A revolução electrónica*, pag. 92.

<sup>315</sup> José Augusto Mourão, *O poder das palavras*. Em *A revolução electrónica*, pag. 7.

<sup>316</sup> José Augusto Mourão, *O poder das palavras*. Em *A revolução electrónica*, pag. 14.

o modelo da árvore e da raiz como a estrutura clássica do livro, que repete o pensamento cristalizado e o reproduz, o *cut-up* cria um livro rizoma, à imagem de um mundo rizoma, caótico e fragmentado, seguindo os seus princípios, tal como são expostos em *Mil Platôs*: princípio da conexão e heterogeneidade – qualquer ponto do texto pode ser conectado com qualquer outro ponto do mesmo; princípio da multiplicidade – não existe possibilidade de unidade numa explosão de códigos; princípio da ruptura a-significante – tal como o rizoma, o *cut-up* “pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar, e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas”,<sup>317</sup> princípio da cartografia – um texto como um sistema de entradas múltiplas, de estrutura fluida, sem decalque.

Segundo Deleuze e Guattari, no *cut-up* “a dobragem de um texto sobre o outro, constitutiva de raízes múltiplas e mesmo adventícias (dir-se-ia uma estaca), implica uma dimensão suplementar à dos textos considerados. É nesta dimensão suplementar da dobragem que a unidade continua o seu trabalho espiritual.”<sup>318</sup>

### *Détournement*

“O desvio é o contrário da citação, da autoridade teórica sempre falsificada, pelo próprio facto de ela se ter tornado citação; fragmento arrancado ao seu contexto, ao seu movimento, e, finalmente, à sua época, como referência global e à opção precisa que ela constituía no interior desta referência, exactamente reconhecida ou errónea.”

Guy Debord<sup>319</sup>

Existe tanto no *cut-up* como nas estratégias de intervenção urbana um carácter performativo e de destruição que nos remete para o início dos movimentos vanguardistas do século XX: também os dadaístas pretenderam destruir a ideia de arte como uma coisa intocável e inatingível, que era um dos preconceitos da

<sup>317</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 18.

<sup>318</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 14.

<sup>319</sup> Guy Debord, *A sociedade do espectáculo*, pag 164.

cultura burguesa. Duchamp vandaliza uma reprodução da *Gioconda*, e pretende transformar um Rembrandt numa tábua de passar a ferro, expondo a fragilidade dos valores inquestionáveis, mas criando ao mesmo tempo novos objectos, que acabarão por ter um valor artístico. Nestas práticas está já subjacente o conceito de *détournement*, proposta situacionista que será fundamental para a compreensão de grande parte das estratégias plásticas contemporâneas de intervenção política e social. O próprio Guy Debord afirma a afinidade dos situacionistas com os movimentos dadaísta e surrealista.

Debord é um dos fundadores da Internacional Situacionista, organização revolucionária pró-anarquista fundada em 1957 por artistas e escritores oriundos de várias organizações de vanguarda – a Internacional Letrista, o Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista e o Comité Psicogeográfico de Londres –, e que teve um papel fundamental, através das suas ideias, nos acontecimentos do Maio de 68. Esta influência está intimamente ligada à publicação, em 1967, de *A sociedade do Espectáculo*, de Guy Debord, e *The Revolution of Everyday Life*, de Raoul Vaneigem, dois textos situacionistas que fazem uma crítica radical da cultura capitalista e dos fundamentos da sociedade de classes nos países de capitalismo avançado, propondo a destruição do estado e o fim do “homem reduzido a mercadoria”.<sup>320</sup>

Em *A sociedade do espectáculo*, Debord recicla as ideias marxistas sobre o fetichismo da mercadoria, e as teses de Luckács sobre os efeitos fragmentários da produção em massa, expondo a emergência de uma nova fase do capitalismo centrada na imagem e totalmente orientada para o consumo. Esta sociedade torna-se “espectacular”, no sentido em que “o espectáculo é o *capital* a um tal grau de acumulação que se torna imagem”,<sup>321</sup> e este espectáculo corresponde a um novo estado de alienação.<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 13.

<sup>321</sup> Guy Debord, *A sociedade do espectáculo*, pag. 23.

<sup>322</sup> “O espectáculo na sociedade corresponde a um fabrico concreto de alienação. A expansão económica é principalmente a expansão desta produção industrial precisa. O que cresce com a economia, movendo-se para si própria, não pode ser senão a alienação que estava justamente no seu núcleo original.” Guy Debord, *A sociedade do espectáculo*, pag. 22.

Os Situacionistas acreditam numa abordagem imediata da realidade e propõem-se fazer uma crítica da vida contemporânea através da construção de “situações” subversivas. Se o trabalho e toda a vida contemporânea são fonte de alienação, a “luta de classes” deverá avançar através da “batalha do lazer”,<sup>323</sup> possibilitando desta forma uma outra maneira de viver.

No número 3 da Internacional Situacionista pode ler-se: “É necessário encontrar instrumentos operatórios intermédios entre esta praxis global em que se dissolverá um dia cada um dos aspectos da vida total de uma sociedade sem classes, e a actual prática individual da vida «privada», com os seus pobres recursos artísticos ou outros. Aquilo a que chamamos situações a construir reside na busca de uma organização dialéctica de realidades parciais passageiras, que André Franklin<sup>324</sup> designou como «uma planificação da existência» individual – que não exclui o acaso, devendo, pelo contrário, «reencontrá-lo».”<sup>325</sup>

Destruir a alienação é desmontar os “fenómenos do capitalismo enquanto civilização”.<sup>326</sup> Em *A sociedade do espectáculo*, Guy Debord propõe o *détournement* – desvio – como grande estratégia de combate ao pensamento capitalista e monopolista. Os situacionistas definem o desvio como uma fórmula: “desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções estéticas actuais ou antigas numa construção superior do meio ambiente. Neste sentido, é impossível existir uma pintura ou música situacionista; o que pode ocorrer é uma utilização situacionista destes meios. Numa acepção mais básica, o desvio no interior das antigas esferas culturais constitui um método de propaganda, testemunhando o desgaste e a perda de importância destas esferas.”<sup>327</sup>

O *détournement* vai buscar as suas origens às fotorrentagens e assemblagens dadaístas e surrealistas – que usam uma estratégia diferente das citações de imagens feitas pelos artistas Pop e das acumulações do Nouveau Réalisme –,

---

<sup>323</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, pag. 393.

<sup>324</sup> Situacionista belga, que pertenceu também à Internacional Letrista.

<sup>325</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 42.

<sup>326</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 14.

<sup>327</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pags. 27 e 28.

mas os situacionistas não pretendem que o seu resultado seja nem arte nem anti-arte, antes uma superação da mesma: a sua realização implica o seu desaparecimento, o “fim do mundo da arte” e a sua dissolução na vida de todos os dias. Como afirma Guy Debord: “O dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da arte moderna. Elas são, ainda que só de um modo relativamente consciente, contemporâneas do último grande assalto do movimento revolucionário proletário; e o revés deste movimento, que as deixava encerradas no próprio campo artístico de que elas tinham proclamado a caducidade, é a razão fundamental da sua imobilização. O dadaísmo e o surrealismo estão, ao mesmo tempo, historicamente ligados e em oposição. Nesta oposição, que constitui para cada um a parte mais consequente e radical da sua contribuição, aparece a insuficiência interna da sua crítica, desenvolvida unilateralmente tanto por uma como pela outra. O dadaísmo quis *suprimir a arte sem a realizar*, e o surrealismo quis *realizar a arte sem a suprimir*. A posição crítica elaborada posteriormente pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*.”<sup>328</sup>

A pintura de Asger Jorn – antigo membro do grupo Cobra – insere-se nesta lógica do *détournement*: primeiro com a série das “modificações”, expressionismo abstracto e pintura gestual executada por cima de telas com imagens de paisagens, ao gosto pequeno burguês, decorativas e *kitch*, compradas nas feiras da ladra; depois com a nova série a que chama “novas desfigurações”, onde pinta por cima de retratos, que desfigura com ironia. Assim, em *L'avantgarde se rend pas*, de 1962, o bigode que pinta num retrato anónimo de uma jovem rapariga é uma dupla negação do estatuto do artista e da sua obra: quando o próprio trabalho de Duchamp se institucionalizou e se transformou em moeda de troca da cultura burguesa, a única coisa que resta à vanguarda é desistir.<sup>329</sup> Ou não se render, continuando a subverter, a desviar, a piratear.

---

<sup>328</sup> Guy Debord, *A sociedade do espectáculo*, pags. 153 e 154.

<sup>329</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, pag. 397.

Numa sociedade de consumo crescente, a publicidade transforma-se num dos grandes alvos da destruição criativa. Como em Paris, na sequência do Maio de 68, onde as mensagens publicitárias são subvertidas ou comentadas com intervenções directas por cima dos cartazes colados na rua.

Já aqui falámos de guerrilha semiótica como forma de baralhar os códigos e fugir ao controlo. Também em *No logo* se fala de “arte de guerrilha” mas, para Naomi Klein a pirataria cultural não é um fim em si mesma,<sup>330</sup> antes uma ferramenta numa luta política contra a globalização e os seus efeitos perversos, sendo a publicidade e as marcas a imagem visível dessa rede de poder económico. Jorge Rodriguez de Gerada o adulterador de cartazes de Nova Iorque que Klein entrevista, prefere chamar-lhe “arte de cidadania”, porque esta poderia ser, afinal, uma forma normal de discurso numa sociedade democrática.<sup>331</sup> Os piratas culturais divertem-se com a tarefa de sabotagem da publicidade, alterando cartazes de modo a subverter as suas mensagens (*subvertising*). Naomi Klein chama-lhes Robins dos Bosques semióticos.<sup>332</sup>

O termo *culture jamming* – pirataria cultural – foi criado pelos Negativland em 1984, no álbum *Jamcon'84*. Seguindo a lição de Burroughs, esta banda de S. Francisco utiliza material pirateado de anúncios publicitários, emissões de rádio, música, e todo o tipo de recolhas sonoras, que recicla nas suas colagens. *Jamcon'84* é uma compilação feita a partir de uma emissão do programa semanal de rádio *Over The Edge*, apresentado pelos Negativland na KPFA FM, (de Berkeley, Califórnia). Na segunda faixa do disco, a pirataria cultural é assumida como uma arte: “à medida que aumenta a consciência de como o ambiente controlado pelos *media* em que vivemos afecta a nossa vida interior, alguns resistem. A possibilidade de acrescentar uma borbulha na fotografia retocada do rosto na capa da América, só agora começa a ser vista como um território artístico. O pirata cultural trabalha o seu segredo em público. O cartaz publicitário habilmente alterado com um novo texto pintado no mesmo estilo que o original, virando a estratégia corporativa contra si própria de forma

---

<sup>330</sup> Naomi Klein, *No logo*, pag. 339.

<sup>331</sup> Naomi Klein, *No logo*, pag. 309.

<sup>332</sup> Naomi Klein, *No logo*, pag. 310.

praticamente invisível, leva o espectador a fazer uma reflexão crítica sobre a estratégia original da companhia”.<sup>333</sup>

Alguns criativos publicitários foram os primeiros a subverter os mesmos códigos com que trabalham, utilizando as propostas situacionistas: é o caso do colectivo canadiano *Adbusters*, especialista em contra-publicidade. Os *Adbusters* utilizam as estratégias publicitárias para denunciar aquilo que estas pretendem esconder. O *adbusting* tornou-se uma moda quando começaram a aparecer t-shirts estampadas com logótipos de marcas corporativas famosas adulterados (recentemente o street artist Banksy sugeriu a palavra *brandalism* – *brand vandalism* – para designar este tipo de subversão). Esta utilização do *détournement* nos logos das marcas atingiu um nível de adesão tal, que acabou por se transformar numa fórmula.

O facto de os *Adbusters* comercializarem t-shirts e outros produtos de *merchandising*, fez com que acabassem por ser criticados por outros piratas mais radicais, que os acusam de se terem transformado numa marca.<sup>334</sup> Outra das críticas feitas aos *Adbusters* tem a ver com o paternalismo das campanhas contra as marcas de tabaco e álcool, e alguma ingenuidade na subversão dos códigos<sup>335</sup>: o *détournement* aplicado como uma fórmula, até à exaustão, acaba por perder a sua força. É necessário ir mais além do simples jogo habilidoso de palavras que provoca um sorriso, mas não faz pensar a um nível mais profundo na forma como as imagens e as palavras que nos entram pelos olhos todos os dias agem no subconsciente e manipulam o desejo.

Da mesma forma que as frases de ordem do Maio de 68 foram absorvidas pelos slogans publicitários, e a irreverência dos situacionistas se transformou numa fórmula para estratégias publicitárias mais radicais, a auto-intitulada “publicidade

---

<sup>333</sup> “As awareness of how the media environment we occupy affects and directs our inner life grows, some resist. The possibility of adding pimples to the retouched photo of the face in the cover of America, are only now being seen as artistic territory. The culture jammer works his secret in public. The skilfully reworked billboard with new lettering painted in the same style as the original has, turning strategic corporate elements back on themselves in a manner that is in itself invisible, directs the public viewer to a consideration of the original corporate strategy in the context of a thoughtful reaction.” Negativland, *Crosley Bendix Reviews JamArt and Culture Jamming*. Em *Jamcon* '84.

<sup>334</sup> A revista *Adbusters*, autoproclamada o “órgão oficial” dos piratas culturais, começou em 1989 com uma tiragem de 5 000 exemplares e tem actualmente 35 000. Naomi Klein, *No logo*, pag. 317.

<sup>335</sup> Naomi Klein, *No logo*, pags. 323 e 324.

de guerrilha” utiliza as táticas dos piratas culturais para vender produtos, associando-os a uma imagem alternativa, e aproveitando o efeito surpresa de uma imagem num local não convencional. A publicidade está a tentar baralhar os códigos, a tentar apanhar boleia dos piratas culturais para vender a imagem de uma marca. A relação entre a pirataria cultural e a publicidade transformou-se assim num jogo de xadrez, numa competição intelectual onde cada um dos lados tenta passar à frente da estratégia do outro.

Naomi Klein defende que “uma boa pirataria (...) é um raio X ao subconsciente de uma campanha, pondo a descoberto, não apenas um significado oposto, mas a verdade profunda escondida sob camadas de eufemismos publicitários”.<sup>336</sup> Como estratégia plástica, esta é praticada por um grande número de *street artists*: Influenza mostra uma série de acções de guerrilha, como *Free Money* (autocolantes que deixa pela cidade com reproduções de notas de 10 euros), ou a instalação *15 000 Most popular words in advertising*;<sup>337</sup> Bansky prefere criticar os preconceitos sociais ou as estruturas artísticas, como na acção em que consegue colocar uma tela sua numa parede do MOMA.<sup>338</sup>

É no trabalho de Bansky que podemos ver mais claramente toda uma actualização das estratégias situacionistas, desde a criação de situações, como as telas clandestinas no museu, ou o prisioneiro de Guantanamo na Disneylandia, às pinturas alteradas. Nestas últimas podemos ver uma referência ao trabalho de Asger Jorn, mas com a utilização de uma técnica “hiper-realista”, onde a intervenção do artista se confunde com a imagem representada na pintura.

---

<sup>336</sup> Naomi Klein, *No logo*, pag. 311.

<sup>337</sup> [www.woostercollective.com](http://www.woostercollective.com).

<sup>338</sup> [www.bansky.co.uk](http://www.bansky.co.uk).



## Deriva

“A ausência de sistema é ainda um sistema, mas é o mais simpático”

Tristan Tzara<sup>339</sup>

Proposta pelos situacionistas como uma outra forma de viver a cidade, a deriva é definida pela Internacional Situacionista como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem brusca através de ambientes variados. Emprega-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo através desta experiência.”<sup>340</sup>

Esta estratégia vai reciclar o conceito de *flâneur* proposto por Baudelaire,<sup>341</sup> transformando-o numa “relação subversiva com a vida do dia-a-dia na cidade capitalista”.<sup>342</sup>

Guy Debord afirma que a cidade, ao ser uma das principais construções da sociedade capitalista, é o cenário perfeito para uma economia desumana e alienante, que tudo pretende homogeneizar e normalizar. Por isso “a cidade não pôde ser ainda senão o terreno de luta da liberdade histórica, e não a sua posse. A cidade é o *meio da história* (...) A tendência presente à liquidação da cidade não faz, pois, senão exprimir de um outro modo o atraso de uma subordinação da economia à consciência histórica, de uma unificação da sociedade

---

<sup>339</sup> “L’absence de système est encore un système, mais c’est le plus sympathique.” Tristan Tzara citado por Hans Ulrich Obrist em *Abstract Painting 825-II*, pag. 7.

<sup>340</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 27.

<sup>341</sup> Walter Benjamin define o cidadão moderno como um *flâneur*, sempre em perpétuo movimento entre uma série de ambientes artificiais, com os seus artefactos e objectos, não se fixando detalhadamente em nenhum. Jonathan Crary, *Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century*, pag. 20.

<sup>342</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, pag. 394.

reassenhorando-se dos poderes que dela se tinham desligado.” A cidade é pois o local por excelência para deambular e “criar situações”.

Para os situacionistas, ócio é a única alternativa ao trabalho alienante, e ao seu reverso, o lazer. A sociedade dos lazeres, onde “toda a gente é sucessivamente operário e matéria-prima”, aliena o próprio tempo livre: “a organização do consumo mais a organização dos lazeres tem de equilibrar exactamente a organização do trabalho. O tempo livre é uma medida irónica no decorrer de um tempo pré-fabricado. Rigorosamente, deste trabalho, só pode resultar este *lazer*.”<sup>343</sup> A deriva deve assim ser entendida como uma reacção crítica à sociedade dos lazeres e como uma forma de ócio: perder tempo a vaguear numa cultura em que a produtividade é o valor absoluto, é uma actividade revolucionária e subversiva. Mas é uma forma de vaguear que implica uma atitude criativa, vista como um jogo de recodificação do espaço e dos símbolos. Como é afirmado pela Internacional Situacionista, “o primeiro ensinamento da deriva reside na sua própria existência em jogo”.<sup>344</sup> Apesar de o acaso poder ter um papel importante neste jogo, este não deve ser integrado numa perspectiva meramente surrealista – de um encontro ocasional que desperta uma determinada reacção através de uma associação inconsciente –, pois é uma estratégia que implica sempre uma atitude de crítica activa como ponto de partida. Ela é, “simultaneamente instrumento de estudo e de jogo no meio ambiente urbano”.<sup>345</sup>

Da deriva pode assim surgir uma psicogeografia, definida como “um estudo dos efeitos exactos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, que age directamente sobre o comportamento afectivo dos indivíduos”.<sup>346</sup> Através das experiências proporcionadas pela deriva, é possível traçar mapas psicogeográficos, que mostram uma outra visão do território urbano, articulado segundo os fluxos de desejos e necessidades dos seus habitantes.<sup>347</sup> Assim, no

---

<sup>343</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 163.

<sup>344</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 55.

<sup>345</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 55.

<sup>346</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 27.

<sup>347</sup> “The lessons drawn from the *dérive* permit the drawing up of the first surveys of the psychogeographical articulations of a modern city. Beyond the discovery of unities of *ambiance*, of their main components and

mapa psicogeográfico *Naked City*, de 1957, Guy Debord reordena dezanove secções da cidade de Paris segundo um itinerário hipotético.<sup>348</sup> O mapa é uma tentativa de guiar um explorador urbano, fugindo das rotinas diárias, através de uma viagem que lhe proporcione uma diferente visão da cidade, e pretende registar “a atracção e repulsa subconscientes exercidas pelos vários bairros da cidade”.<sup>349</sup>

Da deriva e da psicogeografia surge o conceito de urbanismo unitário, que é definido como uma “teoria da utilização global das artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um meio-ambiente em ligação dinâmica com experiencias de comportamento.”<sup>350</sup> O urbanismo unitário pretende superar o funcionalismo, que acusa de se ter transformado numa doutrina conservadora, e contrariar “a fixação das cidades no tempo, levando, pelo contrário, a que se preconize a sua transformação permanente, promovendo um movimento acelerado de abandono e reconstrução da cidade no tempo, e, sendo possível, também no espaço”.<sup>351</sup> Mais do que cidades, “os urbanistas do século XX deverão construir aventuras”.<sup>352</sup>

O urbanismo unitário é a única forma possível de conceber a cidade numa nova lógica do ócio e do jogo, pelo que a deriva se assume como um instrumento fundamental na transformação do meio urbano: “Os jogos e as emoções reais nas cidades de hoje são inseparáveis dos projectos do urbanismo unitário, tal como mas tarde as suas realizações não se devem separar de jogos e emoções

---

*their spatial localization, one comes to perceive their principal axes of passage, their exits and their defenses. One arrives at the central hypothesis of the existence of psychogeographical pivotal points. One measures the distances that effectively separate two regions of a city, distances that may have little relation with the physical distance between them. With the aid of old maps, aerial photographs and experimental derives, one can draw up hitherto lacking maps of influences, maps whose inevitable imprecision at this early stage is no worse than that of the first navigational charts; the only difference is that it is a matter no longer of precisely delineating stable continents, but of changing architecture and urbanism.”* Guy Debord, *Theory of the dérive*. Em *Theory of the dérive and other situationist writings on the city*, pag. 26.

<sup>348</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, pag. 394.

<sup>349</sup> “*Charting the contours of an urban psychogeography, it registered the subconscious push and pull of the various neighbourhoods of the city (so that, for example, the nationalist monument of the Panthéon exerted a repellent force, while the haunted Place Dauphine, so dear to André Breton, had an attractive power)*”. Thomas McDonough, *Fluid Spaces: Constant and the Situationist Critique of Architecture*. Em *Constant's New Babylon*, pags. 95 e 96.

<sup>350</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 27.

<sup>351</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 54.

<sup>352</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 56.

que não-de brotar desta realização. As derivas que a Internacional Situacionista empreenderá na Primavera de 1960 em Amesterdão com meios de transporte e telecomunicações bastante poderosos, são encaradas, na mesma proporção, como um estudo objectivo da cidade e como um jogo das comunicações”.<sup>353</sup>

Um exemplo de um trabalho concebido segundo este conceito é *Nova Babilónia*, onde o situacionista Constant apresenta o projecto de uma série de macroestruturas urbanas que poderiam ser modificadas pelos habitantes de cada cidade, conforme as suas necessidades e desejos, como se se tratassem de peças de um Lego gigante.<sup>354</sup> O projecto utópico de Constant, é o de uma cidade construída a partir da ideia de mobilidade como o verdadeiro suporte de uma real liberdade, orientada para uma fruição lúdica do tempo. Apoiando-se nas teses de Huizinga sobre o *Homo Ludens* como o “novo homem criativo”, Constant propõe um modelo urbanístico que corresponde a um modelo social: uma sociedade lúdica “onde o ser humano, liberto pelas máquinas do processo produtivo, está finalmente em posição de desenvolver a sua criatividade”.<sup>355</sup> As macroestruturas idealizadas para a *Nova Babilónia*, a que Constant chama “sectores”, surgem como as unidades básicas da rede urbana: neles existem toda a série de infra-estruturas necessárias à vida humana, ocupando um núcleo central, com escola, biblioteca, centros de investigação, e distribuição de bens de consumo; a parte periférica do sector seria um espaço social com articulações móveis, “o recreio do *Homo Ludens*”.<sup>356</sup> Desta forma “*Nova Babilónia* é obra dos Novos Babilónicos, e só deles, o produto da sua cultura”.<sup>357</sup>

---

<sup>353</sup> *Antologia da Internacional Situacionista*, pag. 55.

<sup>354</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, pag. 395.

<sup>355</sup> “*The opposite of utilitarian society is ludic society, were the human being, freed from automation from productive work, is at last in a position to develop his creativity.*” Constant, *New Babylon*. Em *Theory of the dérive and other situacionist writings on the city*, pag. 154.

<sup>356</sup> Constant, *New Babylon*. Em *Theory of the dérive and other situacionist writings on the city*, pag. 161.

<sup>357</sup> “*New Babylon is the work of the New Babylonians alone, the product of their culture.*” Constant, *New Babylon*. Em *Theory of the dérive and other situacionist writings on the city*, pag. 169.

## Diagrama

“Eis aí o auge da abstracção, mas igualmente o momento no qual a abstracção se torna real; tudo ocorre aí, com efeito, por máquinas abstractas-reais.”

Deleuze e Guattari<sup>358</sup>

A deriva como estratégia criativa pressupõe, como foi exposto acima, uma construção de relações que origina um novo conceito de cartografia, através do traçado de mapas relacionais alternativos. Muitos destes mapas adquirem uma forma esquemática, diagramática. Também a propósito do projecto *Nova Babilónia* de Constant, Anthony Vidler faz notar como são as representações mais esquemáticas as que melhor descrevem as intenções do autor, mostrando as relações espaciais e sociais através de diagramas.<sup>359</sup>

Um diagrama pode ser definido como um “traçado gráfico que serve para facilitar uma demonstração, para fazer compreender um fenómeno”<sup>360</sup>. A palavra, de origem grega, é composta por outras duas: *dia* (através de), e *gramma* (escrita, desenho, ou figura geométrica).<sup>361</sup>

No diagrama as ideias são apresentadas na sua forma mais pura, concentrados numa palavra, num conceito. Duchamp afirma que o quadro não é mais do que “o diagrama de uma ideia”<sup>362</sup> e, com efeito, podemos ver vários anos de trabalho concentrados no *Grand verre* que funciona, não só como um diagrama de uma irrepresentável quarta dimensão, mas também como uma forma de ordenar o pensamento, e sintetizar as ideias e o trabalho feito até à data numa só peça: o quadro como um *Reseau de stoppages*.<sup>363</sup>

---

<sup>358</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platós*, vol. 2, pag. 105.

<sup>359</sup> A utilização do conceito de diagrama na arquitectura, como alternativa ao *disegno*, tem vindo a ser explorada recentemente por arquitectos como os japoneses Toyo Ito e Kazuyo Sejima, os holandeses Ben van Berkel e Caroline Bos, ou Peter Eisenman, que em *Diagram Diaries* resume toda a sua carreira como um “arquitecto de diagramas”. Anthony Vidler, *Diagrams of Utopia*. Em *Constant's New Babylon*, pag. 84.

<sup>360</sup> *Enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. VIII, pag. 897.

<sup>361</sup> Anthony Vidler, *Diagrams of Utopia*. Em *Constant's New Babylon*, pag. 84.

<sup>362</sup> Florence de Meredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, pag. 351.

<sup>363</sup> Alfred Gell, *Art and agency*, pag. 249.

Como afirma Anthony Vidler, na teoria semiótica de Peirce “um diagrama é um ícone, e um ícone das relações inteligíveis na constituição do seu Objecto”.<sup>364</sup> É uma figura que cumpre a função de designar, de assinalar (*pointing*). Mas, contrariamente ao desenho, não comporta mais significado do que aquele que está à vista: o diagrama substitui e toma o lugar do seu objecto. Assim, para Peirce, o diagrama faz desaparecer a distinção entre o real e a cópia, transformando-se num “instrumento de realidade suspensa”, num “sonho”, e revelando desta forma a sua ligação à utopia.<sup>365</sup>

Seguindo a conclusão de Vidler a partir do pensamento de Peirce, de que todas as utopias são, necessariamente, diagramáticas, podemos imediatamente pensar nas acções de Beuys e nos seus diagramas para a realização de uma Utopia Concreta.

Joseph Beuys transforma os seus esquemas, não só em parte integrante do processo, mas também da própria obra: durante as suas acções em contacto directo com o público, traça diagramas que estabelecem relações entre os conceitos que vai abordando, utilizando para este efeito quadros pretos de ardósia, montados em cavaletes, que vai lançando para o chão depois de usados. As ardósias pretas, cobertas de esquemas e conceitos, formam uma instalação, como na peça *Richtkrafte 1974 (Forças directrizes 1974)*, exposta na Galeria René Block, em Nova Iorque: 100 ardósias com diagramas, três cavaletes, uma projecção de slides e uma bengala, são os documentos da acção que decorreu durante a exposição colectiva *Art into Society – Society into Art*, em Outubro de 1974, no *Institute of Contemporary Arts* de Londres. Para o artista, os diagramas traçados eram uma forma de tornar visíveis as “forças directrizes de uma nova sociedade”.<sup>366</sup> Segundo a sua teoria da escultura, todas as relações são definidas como trocas de energia. Os esquemas de Beuys surgem assim como “representações abstractas da circulação da energia no

---

<sup>364</sup> “*A Diagram is mainly an Icon, and an icon of intelligible relations in the constitution of its Object*”. Peirce citado por Anthony Vidler em *Diagrams of Utopia*. Em *Constant's New Babylon*, pag. 85.

<sup>365</sup> Anthony Vidler, *Diagrams of Utopia*. Em *Constant's New Babylon*, pag. 85.

<sup>366</sup> Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, pags. 172 e 173.

interior de um campo de forças<sup>367</sup>, seja este uma pessoa, um determinado grupo, ou toda a sociedade.

Anthony Vidler afirma que “o diagrama (...) é uma construção moderna, um instrumento esquemático utilizado por uma idade que acreditava na realização da utopia, na construção do *espaço ideal*, mais do que num *não sítio* imaginário. Neste sentido, é um produto do Iluminismo, um veículo da filosofia do progresso de Turgot, um dispositivo contemporâneo à invenção da axonometria, ao desenvolvimento do sistema métrico, ao apuramento das técnicas de estudo geológico. Foi assim uma técnica para a invenção daquilo a que o século XVIII gostava de chamar *máquinas* espaciais: *máquinas de cura*, ou hospitais; *máquinas de punição* ou *disciplina*, ou prisões e escolas; *motores de comunidade*, ou comunas, e por aí adiante”.<sup>368</sup>

De todas estas estruturas é o panóptico de Bentham, analisado por Foucault, que persiste como modelo do uso do diagrama como “máquina de controlo”. Mas, se são produto de uma sociedade disciplinar e de controlo, onde o poder encaixa todo o tecido social numa grelha apertada, os diagramas possuem também uma extraordinária instabilidade e capacidade de fluidez. É neste “potencial de mutação” que insistem Deleuze e Guattari, rejeitando a visão de um agenciamento de poder<sup>369</sup> e definindo antes o diagrama como um dispositivo de transgressão que opera uma transformação semiótica, onde os sistemas simbólicos e significantes são pervertidos na sua relação com os respectivos referentes. Os diagramas “não se comportam como signos *bem formados* num sistema universal de significação e conseguem passar discretamente através do

---

<sup>367</sup> Florence de Meredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, pag. 352.

<sup>368</sup> “*The diagram (...) is a more modern product, a schematic instrument utilized by an age that believed in the realization of utopia, in the construction of the good place rather than the imagination of the no place. In this sense it is a product of the Enlightenment, a vehicle of Turgot's philosophy of progress, a device contemporary with the invention of the axonometric, the development of the metric system, the refinement of geological survey techniques. It was in this form a design technique for the invention of what the eighteenth century was pleased to call spatial machines: machines for curing, or hospitals; machines for punishing or reform, or prisons or schools; engines of community, or communes, and so on.*” Anthony Vidler, *Diagrams of Utopia*. Em *Constant New Babylon*, pag. 85.

<sup>369</sup> “Nossas únicas diferenças em relação a Foucault referir-se-iam aos seguintes pontos: 1º) os agenciamentos não nos parecem, antes de tudo, de poder, mas de desejo, sendo o desejo sempre agenciado, e o poder, uma dimensão estratificada do agenciamento; 2º) o diagrama ou a máquina abstracta têm linhas de fuga que são primeiras, e que não são, em um agenciamento, fenómenos de resistência, ou de réplica, mas picos de criação e de desterritorialização.” Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platós*, vol. 2, pag. 99.

dialogismo simulacral dos modelos ideais de comunicação”.<sup>370</sup> São figuras utópicas, mas também revolucionárias.

Para Deleuze e Guattari, os diagramas são “máquinas abstractas”, que “ignoram as formas e as substâncias”,<sup>371</sup> e que “abrem o agenciamento territorial para uma outra coisa, para agenciamentos de um outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires”:<sup>372</sup> “Definimos a máquina abstracta pelo aspecto, o momento no qual não há senão funções e matérias. Um diagrama, com efeito, não tem nem substância nem forma, nem conteúdo nem expressão. Enquanto a substância é uma matéria formada, a matéria é uma substância não formada, física ou semioticamente. Enquanto a expressão e o conteúdo têm formas distintas e se distinguem realmente, a função tem apenas traços de conteúdo e de expressão, cuja conexão ela assegura: não podemos mais dizer se ela é uma partícula ou se é um signo. Um conteúdo matéria que apresenta tão-somente graus de intensidade, de resistência, de condutibilidade, de aquecimento, de alongamento, de velocidade ou de demora; uma expressão-função que apresenta tão-somente tensores, como numa escrita matemática, ou, antes, musical. Assim a escrita funciona directamente colada no real, assim como o real escreve materialmente. É então o conteúdo mais desterritorializado e a expressão mais desterritorializada que o diagrama retém, para conjugá-los”.<sup>373</sup>

Ao ser uma forma de descrever e comunicar ideias, o diagrama é um mapa do pensamento. A forma como os mapas mentais podem, não só servir como forma de estruturar o pensamento, mas como estratégia na produção de novo conhecimento, tem vindo a ser estudada por Joseph D. Novak e D. Bob Gowin, que pesquisam a forma como os mapas de conceitos podem ser uma ferramenta de aprendizagem e de criação de conhecimento. As suas investigações baseiam-se nas teorias do psicólogo educacional David Ausubel, cuja ideia fundamental é a de que a aprendizagem acontece através da

---

<sup>370</sup> “Do not behave like well-formed signs in a universal system of signification and fail to pass smoothly through the simulacral dialogism of ideal models of communication”. Gary Genosko citado por Anthony Vidler em *Diagrams of Utopia*. Em *Constant's New Babylon*, pags. 86 e 87.

<sup>371</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 5, pag. 227.

<sup>372</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 5, pag. 227.

<sup>373</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 2, pags. 99 e 100.



assimilação de novos conceitos que são encaixados na moldura de conceitos já existente na mente de cada indivíduo. Esta estrutura de conhecimento é a chamada “estrutura cognitiva individual”, que é adquirida pela criança desde o nascimento até aos três anos de idade. A partir desta altura, quando a aprendizagem começa a ser mediada pela linguagem, a criança começa a ser capaz de reconhecer regularidades no mundo à sua volta e é capaz de identificar símbolos e rótulos de linguagem para essas regularidades. Esta capacidade é uma característica única da espécie humana.<sup>374</sup> Ausubel faz também a distinção entre dois tipos de aprendizagem, a que chama, respectivamente, “aprendizagem memorística” (memorização de conceitos), e “aprendizagem significativa”.<sup>375</sup> A memorização de conceitos não funciona como verdadeira aprendizagem, porque a memória humana não é um “recipiente” a ser preenchido por uma determinada quantidade de dados, mas um dispositivo complexo de sistemas de memória que estão interligados entre si: o cérebro organiza as informações em estruturas hierárquicas, pelo que apenas um processo de aprendizagem que reproduza esta característica pode proporcionar verdadeira capacidade cognitiva.<sup>376</sup> A criação de conhecimento acontece quando se atinge um grau elevado de aprendizagem significativa: durante o processo de construção de um mapa conceptual, o indivíduo vê-se envolvido num processo lúdico e criativo, criando-se desta forma as condições essenciais para a descoberta e desenvolvimento de novas ideias.<sup>377</sup>

Mas, contrariamente a Novak e Gowin, que vêm o mapa conceptual como uma árvore, no sentido de possuir uma determinada estrutura hierárquica, Deleuze e Guattari preferem a imagem do rizoma<sup>378</sup>, alertando contra o perigo de confundir

---

<sup>374</sup> Joseph D. Novak e D. Bob Gowin, *Aprender a aprender*, pags. 20 e 21.

<sup>375</sup> Joseph D. Novak e D. Bob Gowin, *Aprender a aprender*, pags. 23 a 25.

<sup>376</sup> Joseph D. Novak e D. Bob Gowin, *Aprender a aprender*, pag. 61.

<sup>377</sup> Joseph D. Novak e D. Bob Gowin, *Aprender a aprender*, pag. 33.

<sup>378</sup> “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, económicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.” Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 15.

o “diagramatismo com uma operação de tipo axiomático”, que, em vez de operar uma desterritorialização, re-estratifica, re-semiotiza, “instalando-se num nível de abstracção cristalizada”. O diagrama não tem como função a representação do real, mas a construção de real, “um novo tipo de realidade”.<sup>379</sup> Ele necessita, desta forma, de uma estrutura fluida, não rígida, rizomática. “Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga”.<sup>380</sup> É, por isso necessário “fazer o mapa, não o decalque”.<sup>381</sup>

## Atlas

“Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma.”

Deleuze e Guattari<sup>382</sup>

Se a nossa percepção da realidade é limitada pelas nossas características físicas – temos sempre uma visão parcial do mundo –, aquilo que nos permite diminuir essa limitação é esse processo de representação em que o mundo real se transforma em modelo conceptual. Um mapa é, assim, uma ferramenta que permite a visualização de dados: os mapas geográficos permitem-nos ter uma imagem do mundo que nunca conseguiríamos ver com os nossos olhos e são, por isto, uma manifestação da grande capacidade de abstracção como forma de pensar e compreender o real que é uma das principais características da espécie humana.

A elaboração de mapas como forma de reconhecimento de um determinado local é anterior à própria escrita, e pode ser encontrado em todas as culturas,

---

<sup>379</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 2, pag. 100.

<sup>380</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pags. 32 e 33.

<sup>381</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 22.

<sup>382</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 22.

desde os tempos mais remotos.<sup>383</sup> Mas as primeiras cartas ou tentativas de mapear um território para além do conhecido pela experiência, de conceber uma imagem do mundo, correspondiam mais a uma reflexão filosófica, uma determinada “visão do mundo”, do que propriamente a um conhecimento real, e é neste sentido que podem ser lidas as primeiras representações cartográficas da Babilónia e do antigo Egipto. Estas imagens, tal como mais tarde algumas representações medievais de locais imaginários, são mais ilustrações artísticas do que mapas. Apenas com a emergência da cultura grega e romana se pode falar de uma tentativa de estabelecimento de regras e métodos de medição no sentido de proceder a uma representação exacta da superfície terrestre: os conhecimentos geográficos gregos e romanos foram reunidos por Ptolomeu no século II,<sup>384</sup> e influenciaram durante muito tempo a concepção do mundo, só definitivamente superada depois dos conhecimentos adquiridos durante os descobrimentos – quando finalmente se torna possível ter, pela primeira vez, uma real “visão do mundo”.<sup>385</sup>

Atlas, a figura mitológica que carrega o mundo às costas, aparece pela primeira vez num mapa de Mercator do séc. XVI, e acabou por dar o nome a todo o tipo de planificações visuais que apresentem uma sistematização de dados. De representação ou modelo do mundo, o atlas transforma-se numa metáfora da representação de um todo qualquer, um mundo: como o *Atlas* de Gerhard Richter.

O *Atlas* é uma colecção de fotografias que terá começado da mesma forma que um álbum pessoal, ou os quadros com fotografias da família e dos amigos que podemos observar em muitas casas: os primeiros painéis do *Atlas* são imagens que fazem parte da biografia pessoal de Richter, coleccionadas por valores sentimentais e fotografias de paisagens tiradas em viagens, que o artista começou a juntar quando, em 1961 se mudou para a Alemanha Ocidental.

---

<sup>383</sup> Ivan Kupcik, *Cartes géographiques anciennes*, pag. 9.

<sup>384</sup> A carta de Ptolomeu alargava a Ásia exageradamente e representava o Índico como um mar interior, fechado a sul por um continente chamado *terra australis incógnita*. Ivan Kupcik, *Cartes géographiques anciennes*, pag. 25.

<sup>385</sup> À margem dos conhecimentos ocidentais, a cultura chinesa desenvolveu a sua própria cartografia desde o século XX a. C., e conhecia já instrumentos como a bússola ou quadrante muito antes de estes terem surgido na Europa. Ivan Kupcik, *Cartes géographiques anciennes*, pag. 10.

A associação de imagens provoca a contaminação de umas pelas outras. As relações entre as imagens “geram significados e desintegram as leituras”.<sup>386</sup> Não há uma leitura, mas toda uma rede de possibilidades. O *Atlas* pede um pensar aberto: não dá respostas, apenas levanta questões. As mais de 5.000 imagens nos 700 painéis, agrupam-se por temas: fotografias pessoais, imagens de consumo, campos de concentração, pornografia, personalidades famosas, experimentações técnicas, fotografias das pinturas abstractas, detalhes de pintura abstracta, fotografias de pinceladas, cidades, montanhas, Hitler, episódios históricos, paisagens, estudos (fotomontagem) para as pinturas de nuvens sobre o mar, interiores de arquitectura, quartos, esboços, velas e crânios (*vanitas*), naturezas mortas, fotografias com aplicações de pintura. Como *work in progress*, o *Atlas* é acrescentado e por vezes também alterado – reajustado – em cada nova exposição. Estas imagens também são tratadas como material preparatório para as pinturas, mas a maior parte delas nunca chegou a ser pintada: é um arquivo que ultrapassa de longe a ideia de uma colecção de motivos ou ideias para pinturas.<sup>387</sup> Apesar disto, podemos ver nele, como nos antigos esboços dos pintores, uma arqueologia do trabalho do autor. Jean François Chevrier utiliza a figura do palimpsesto para o definir, chamando-lhe um “palimpsesto do inconsciente”, compreendido tanto na sua forma individual, como colectiva (histórica): no sentido em que várias imagens podem surgir na construção de uma determinada pintura, a obra apresenta-se como as fundações da experiência pictórica.<sup>388</sup> Como o titã que segura uma das colunas que sustentam o mundo, o *Atlas* de Richter é um pilar fundamental na compreensão do seu trabalho de pintura, não como esboço ou como explicação do trabalho, mas como forma de termos acesso ao pensamento plástico do autor.

---

<sup>386</sup> Benjamin Buchloh, citado por Lynne Cooke em *Gerhard Richter Atlas*. Em *Atlas, the reader*, pag. 119.

<sup>387</sup> *I see countless landscapes, photograph barely 1 in 100.000, and paint barely one in a hundred of those that I photograph*. Gerhard Richter, *Atlas, the reader*, pag. 37.

<sup>388</sup> Jean François Chevrier, *Between the fine arts and media (the german example: Gerhard Richter)*. Em *Atlas, the reader*, pag. 84.

Também o projecto *Mnemosyne* de Aby Warburg<sup>389</sup> é uma tentativa de cartografar a cultura através das suas imagens: Em 1924 Warburg dá início à construção de um “atlas da memória”, projecto que o iria ocupar até ao final da vida, em 1929; É uma história da arte sem texto, que propõe um novo método de interpretação das imagens através das relações entre elas; Este instrumento de trabalho e de análise que é o atlas *Mnemosyne*, consiste em 63 painéis com cerca de 1000 fotografias e foi pensado para ocupar o espaço da biblioteca do Instituto Warburg; O projecto acabaria por ficar inacabado com a morte do seu autor.

Através da disposição das imagens e da sua montagem, *Mnemosyne* pretende mostrar as relações complexas que existem entre aquelas. Aquilo a que Warburg chama a “iconologia dos intervalos” é um estudo das imagens que não incide sobre cada uma em separado, mas nas ligações que se podem estabelecer entre elas. A montagem, ou instalação, funciona como um “dispositivo visual irredutível à ordem do discurso”.<sup>390</sup> O projecto é uma reflexão sobre o poder das imagens na cultura ocidental, como “intermediários entre a consciência e a realidade”.<sup>391</sup> É também uma reflexão sobre a construção da memória cultural e sobre a continuidade das formas expressivas ao longo da nossa cultura, aquilo a que Warburg chama “fórmulas de pathos”, formas ou imagens recorrentes.<sup>392</sup> Através da justaposição das imagens, estas adquirem uma nova dimensão. É todo um trabalho de montagem, semelhante às fotomontagens dadaístas e surrealistas ou à edição das imagens

---

<sup>389</sup> No texto de Benjamin Buchloh sobre o *Atlas* de Gerhard Richter, o projecto de Aby Warburg é já assinalado como um trabalho de referência. Benjamin Buchloh, *Atlas, the reader*, pag. 103.

<sup>390</sup> Philippe-Alain Michaud, em *Projecto Mnemosyne*, catálogo dos Encontros de Fotografia 2000, pag. 20. O autor acrescenta ainda: “A técnica de manipulação dos dados visuais elaborada por Warburg inspira-se num conceito formulado em 1904 por Richard Semon, psicólogo alemão aluno de Erwald Hering. Na sua obra, intitulada *Das Mneme als elhaltende Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (“A Mnemé como princípio constitutivo do devir orgânico”), Semon define a memória como a função encarregue de preservar e de transmitir a energia no tempo e de reagir à distância a um facto do passado: todo o acontecimento que afecta o ser vivo deixa um traço na memória, Semon designa-o *Engram* descrevendo-o como uma reprodução relacionada com um original”.

<sup>391</sup> Philippe-Alain Michaud, em *Projecto Mnemosyne*, catálogo dos Encontros de Fotografia 2000, pag. 25.

<sup>392</sup> Para dar um exemplo: no painel 77 o autor coloca uma imagem de um baixo-relevo romano representando uma ménade em êxtase e ao lado uma fotografia de uma famosa jogadora de golfe dos anos 20: ambas as figuras executam o mesmo movimento. Na inesperada comparação destas duas figuras, sobrepõem-se numa “pose” 1000 anos de imagens.

cinematográficas – de onde podemos estabelecer uma ligação a obras como a de Hanna Hoch ou as *Histoire(s) du Cinema*, de Godard.<sup>393</sup> Um *cut-up* de história da arte que se transforma em obra de arte ao possibilitar uma nova construção de significados: tendo atravessado essa fronteira, o atlas *Mnemosyne* é, assim, muito mais do que uma ferramenta de análise de dados. *Mnemosyne* e o Atlas são obras abertas, tanto pelo seu carácter inacabado como pela possibilidade de múltiplas leituras. Cabe ao espectador, perante estes mapas, seguir a viagem e traçar o seu próprio percurso, como uma deriva. Pela sua estrutura, assemelham-se ao conceito de mapa como rizoma, que “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, susceptível de receber modificações constantemente”,<sup>394</sup> proposto por Deleuze e Guattari. Trata-se aqui de uma visão de um mapa que “não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo”, mas antes o constrói: “Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como acção política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; (...) Um mapa tem múltiplas entradas, contrariamente ao decalque, que volta sempre ao *mesmo*.”<sup>395</sup>

O mapa de Deleuze e Guattari opõe-se ao decalque porque está inteiramente voltado para uma “experimentação ancorada no real”; a sua função é “contribuir para a conexão dos campos, para o desbloqueio do corpo sem órgãos, para a sua abertura máxima sobre um plano de consistência”.<sup>396</sup>

---

<sup>393</sup> Benjamin Buchloh comenta também as semelhanças na estrutura de *Mnemosyne* com as técnicas de montagem surrealistas e refere o projecto inacabado de Walter Benjamin – *Passagenwerk* – de construir um texto de crítica apenas com citações. A propósito desta obra, apresenta uma citação de Adorno, através da qual se podem ver as semelhanças entre o trabalho de Benjamin e o de Warburg: “... (Benjamin) *deliberately excluded all interpretation and wanted the actually existing conditions to be foregrounded through the shocks that the montage of the materials would inevitably generate in the reader... to bring his antisubjectivism to the point of culmination, Benjamin envisaged that the work should only consist of accumulated quotations*”. Citado por Benjamin H. D. Buchloh em *Atlas, the reader*, pag. 103.

<sup>394</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 22.

<sup>395</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 22.

<sup>396</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, pag. 22.

O estudo de mapas proposto pela deriva tem como objectivo o seu melhoramento, e a sua transformação em agentes de desterritorialização. Desta forma, contrariamente ao mapa decalque da cartografia tradicional, o mapa rizoma, o mapa psicogeográfico, ou qualquer outro que possa surgir de uma estratégia criativa que integre a deriva, é um labirinto.

## Labirinto

“Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abrangesse o passado e o porvir e que implicasse de algum modo os astros. Absorto nestas ilusórias imagens, esqueci-me do meu destino de perseguido. Senti-me, por um tempo indeterminado, conhecedor abstracto do mundo.”

Jorge Luis Borges<sup>397</sup>

No processo de decifração de obras como o *Atlas e Mnemosyne*, cada ligação estabelecida pelo espectador cria um nó. A passagem e a ligação entre todos os nós criados formam um labirinto que é, segundo Omar Calabrese, “a imagem estrutural do próprio saber: um saber aberto, interdisciplinar, em movimento, sempre sujeito ao risco da perda de orientação”.<sup>398</sup> Ambas as obras têm também uma presença física no espaço, uma disposição em painéis, que obriga o espectador a percorrer um caminho no espaço, a relacionar-se fisicamente com o trabalho. No projecto *Mnemosyne*, a ideia de labirinto é ainda reforçada pela sua instalação no espaço da biblioteca, que é também uma grande metáfora do labirinto, como aquele que se pode encontrar em *A biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges.

Nesta obra, “o universo (a que outros chamam biblioteca)”<sup>399</sup> é um sistema que, pretendendo ordenar o caos, se apresenta afinal caótico (embora este caos seja apenas aparente, como se verá mais à frente). Se o universo, na sua dimensão infinita, é visto, acima de tudo, como um enigma, o labirinto é então a metáfora

---

<sup>397</sup> Jorge Luis Borges, *O jardim dos caminhos que se bifurcam*. Em *Ficções*, pag. 84.

<sup>398</sup> Omar Calabrese, *A idade neobarroca*, pag. 151.

<sup>399</sup> Jorge Luis Borges, *A biblioteca de Babel*. Em *Ficções*, pag. 67.

do universo por excelência. O mapa ordena o caos, mas, se o próprio universo é caótico, apenas um mapa aleatório – um labirinto – o pode representar.

Mas o livro é, já em si, um símbolo de labirinto para Borges, pelo que podemos ver *A biblioteca de Babel* como uma *mise en abîme*, um sistema de caixas chinesas onde se repete a mesma figura – um labirinto dentro de um labirinto – e esta *mise en abîme*, por sua vez, reforça a noção de infinito proposta pelo autor: “Acabo de escrever infinita. Não intercalei este adjectivo por um hábito retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo seja infinito. Quem o julga limitado, postula que em lugares longínquos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Quem o imagina sem limites, esquece que os tem o número possível de livros. Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: *A biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direcção, verificaria ao cabo dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem).”<sup>400</sup> Este sistema seria assim apenas aparentemente caótico: é, na realidade, um fractal.

O livro como labirinto é o tema de *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, embora já no fim de *A biblioteca de Babel* Borges afirme que “bastaria um único volume (...) que constasse de um número infinito de folhas infinitamente finas”.<sup>401</sup> Mas o livro labiríntico de *O jardim dos caminhos que se bifurcam* sugere uma “bifurcação no tempo, e não no espaço”,<sup>402</sup> e é, afinal, “uma enorme adivinha, ou parábola, cujo tema é o tempo”.<sup>403</sup> O autor tenta apresentar uma imagem do tempo como “infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Esta trama de tempos que se aproximam, se bifurcam e se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades”.<sup>404</sup> Passa-se assim de um labirinto físico para um outro, com uma dimensão cósmica: ao ser projectado no espaço-tempo completa-se a imagem do universo como um todo espácio-temporal.

---

<sup>400</sup> Jorge Luis Borges, *A biblioteca de Babel*. Em *Ficções*, pag. 76.

<sup>401</sup> Jorge Luis Borges, *A biblioteca de Babel*, em *Ficções*, pag. 77.

<sup>402</sup> Jorge Luis Borges, *O jardim dos caminhos que se bifurcam*. Em *Ficções*, pag. 88.

<sup>403</sup> Jorge Luis Borges, *O jardim dos caminhos que se bifurcam*. Em *Ficções*, pag. 90.

<sup>404</sup> Jorge Luis Borges, *O jardim dos caminhos que se bifurcam*. Em *Ficções*, pag. 90 e 91.



Podemos suspeitar que, se os labirintos nos fazem um convite a perdermo-nos, a andar à deriva, é porque existe sempre a esperança de encontrar a saída. Para Borges, é essa justificação do universo, que “bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança”.<sup>405</sup>

Em *A idade neobarroca*, Omar Calabrese sugere a ideia da figura do labirinto como a representação de uma “complexidade inteligente”, apresentando duas características intelectuais: “o prazer da obnubilação perante a sua inextrincabilidade (acompanhada de medo eventual), e o gosto de a vencer com as astúcias da razão”.<sup>406</sup> No labirinto existe uma ordem, que está oculta, e que é preciso descobrir para fugir ao caos. Para entrar nesta estrutura é necessário perder-se, e esse é o objectivo, o jogo, mas o fim último é encontrar a saída. Calabrese afirma ainda que os labirintos são também “representações de uma complexidade ambígua”. Isto porque “por um lado (a perda de orientação inicial), negam o valor de uma ordem global, de uma topografia geral. Mas por outro, constituem um desafio em encontrar ainda uma ordem, e não induzem à dúvida sobre a existência da própria ordem.”<sup>407</sup>

Como figura arquétipo, as suas origens (na cultura ocidental), remontam à Antiguidade, com o mito do labirinto de Dédalo, em Creta, onde foi encerrado o Minotauro.<sup>408</sup> Numa visão mística e alquímica, o caminho percorrido através do labirinto é o caminho interior até à consciência, onde ocorre uma purificação. É, portanto um símbolo de elevação espiritual: como o labirinto de Salomão, figura cabalística que aparece frequentemente nos manuscritos dos alquimistas, composta por vários círculos concêntricos segmentados nalguns pontos de modo a formar um caminho labiríntico, emblema da vida, com as suas voltas e decepções, que o homem terá que percorrer até atingir a sabedoria. Na Idade Média, as representações de labirintos são frequentes no pavimento das igrejas, como o da catedral de Chartres, onde representavam uma peregrinação simbólica à Terra Santa, ou o caminho tortuoso que a virtude deve percorrer,

---

<sup>405</sup> Jorge Luis Borges, *A biblioteca de Babel*. Em *Ficções*, pag. 72.

<sup>406</sup> Omar Calabrese, *A idade neobarroca*, pag. 145.

<sup>407</sup> Omar Calabrese, *A idade neobarroca*, pag. 147.

<sup>408</sup> O mito tem origem nos cultos solares da civilização minóica. Matilde Battistini, *Symbols and allegories in art*, pag. 262.

libertando-se dos vícios, até à perfeição.<sup>409</sup> O labirinto surge, de resto, representado de forma recorrente e assídua ao longo de toda a história da arte embora, segundo Omar Calabrese, seja mais frequente em períodos que correspondem a momentos “barrocos” da história, onde prevalece o “prazer da ofuscação e do enigma” – Antiguidade Pré-Clássica, Cultura Latina Tardia, Período Alexandrino, Última Idade Média, Maneirismo e Barroco (o autor esquece-se de referir o Romantismo, embora mais à frente faça referência aos cárceres de Piranesi) – como aquele a que o autor associa o Pós-modernismo.<sup>410</sup>

Para o situacionista Constant, *Nova Babilónia* tem todas as características de um labirinto dinâmico, criado pelos impulsos dos indivíduos que, no seu colectivo formam uma força de mudança permanente, um fluxo criativo que age sobre o espaço como uma plástica social.<sup>411</sup> Numa sociedade utilitária, o espaço está orientado para uma utilização que optimize a produtividade (eficiência, economia de espaço, economia de tempo). O labirinto como estratégia subversiva promove a desorientação, potenciando a aventura e o jogo.

Um “espaço de total ineficiência” é também o de Kurt Schwitters: *Merzbau* é uma estrutura que cresce no espaço, transformando-o num labirinto, “uma recusa completa a submeter a experiência espacial à racionalidade, transparência e instrumentalização”.<sup>412</sup>

Como estratégia de deriva, evasão, fuga ao controlo, uma estrutura labiríntica apresenta todas as características do rizoma. Deve conduzir a associações novas, estabelecer ligações impensáveis, mas que podem funcionar, criando conhecimento novo. Todas as ligações são possíveis.<sup>413</sup> Perder-se torna-se

---

<sup>409</sup> *Enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XIV, pags. 489 e 490.

<sup>410</sup> A tese de Calabrese é a da existência de uma tendência na história da cultura para uma alternância entre fases “barrocas” e fases “clássicas”, sendo o labirinto uma figura barroca: “onde quer que ressurja o espírito da perda de si, da argúcia, da agudeza, aí reencontramos pontualmente labirintos”. Omar Calabrese, *A idade neobarroca*, pag. 146.

<sup>411</sup> Constant, *New Babylon*. Em *Theory of the dérive and other situationist writings on the city*, pag. 168.

<sup>412</sup> “Schwitters’ Merzbau proposed a space of total inefficiency, utter disfunction, a complete refusal to subject spatial experience to rationality, transparency, and instrumentalization”. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900*, pag. 211.

<sup>413</sup> O mapa labiríntico contemporâneo é definitivamente a teia criada pela Internet – e o conceito inglês de teia (*web*) é mais preciso do que a tradução portuguesa, uma vez que a palavra rede sugere uma estrutura

assim necessário e fundamental, como num ritual iniciático. E para Gerhard Richter, só assim é possível continuar a trabalhar: “Por estranho que isto possa parecer, não saber onde se vai – estar perdido, ser perdedor – revela a maior fé e optimismo possíveis, contra a segurança colectiva e contra a importância colectiva. Para acreditar, é preciso ter perdido Deus; para pintar, é preciso ter perdido a arte”.<sup>414</sup>

## Jogo

“Porque, para dizê-lo de uma vez por todas, o ser humano só joga quando realiza o significado total da palavra homem, e só é *um ser plenamente humano quando joga*”.

Friedrich Schiller<sup>415</sup>

Ainda a propósito do projecto de Constant, relembramos como o autor, insistindo na dimensão lúdica que o espaço deveria comportar, refere o estudo do historiador holandês Johan Huizinga onde surge pela primeira vez a proposta de uma nova designação para a espécie humana: *Homo Ludens*, que viria substituir a de *Homo Faber*.<sup>416</sup>

Apesar de apresentar algumas lacunas e imprecisões, centrando-se mais numa análise linguística – por vezes imprecisa, como afirma George Steiner na introdução – e desprezando as contribuições de alguns pensadores seus contemporâneos que poderiam tê-lo ajudado a fundamentar o seu estudo de uma forma mais científica, o texto de Huizinga (de 1938), tem, com efeito, o mérito de ser um dos primeiros estudos inteiramente consagrados ao tema do jogo e da sua relação com a cultura.

---

apenas bidimensional, enquanto a teia se desenvolve pluridimensionalmente, podendo comportar uma dimensão infinita –, onde tudo está interligado e onde todas as relações são possíveis de estabelecer.

<sup>414</sup> “Strange though this may sound, not knowing where one is going – being lost, being a loser – reveals the greatest possible faith and optimism, as against collective security and collective significance. To believe, one must have lost God; to paint, one must have lost art”. Gerhard Richter, *The daily practice of painting*, pag. 15.

<sup>415</sup> Friedrich Schiller, *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, pag. 64.

<sup>416</sup> Constant, *New Babylon*. Em *Theory of the dérive and other situationist writings on the city*, pag. 155.

Huizinga possui a forte convicção de que “a civilização surge e se desenvolve como um jogo”,<sup>417</sup> e a tese que pretende defender no seu livro é exactamente essa: o jogo como factor fundamental para o surgimento da civilização. É assim que o afirma: “O facto de jogo e cultura se encontrarem realmente entretrecidos nunca foi observado nem manifestado, enquanto que para nós o cerne da questão está em demonstrar que o jogo, genuíno e puro, é uma das bases principais da civilização”.<sup>418</sup>

O autor define a actividade lúdica como algo que “se desenvolve dentro de certos limites de tempo e de espaço, numa ordem visível, de acordo com regras livremente aceites, e que se situa fora da esfera da necessidade ou da utilidade material.”<sup>419</sup> De entre as suas características, a sua natureza desinteressada é sem dúvida aquela que nos pode ajudar a compreender melhor esta actividade: como afirma Huizinga, “o jogo é supérfluo”, no sentido em que não é, aparentemente, uma actividade orientada para a satisfação de uma necessidade essencial à sobrevivência. É uma actividade orientada para o prazer, e aqui podemos estabelecer a sua ligação com a arte. E tal como a arte, o jogo implica a criação de um espaço/tempo de fruição que nos afasta do tempo e do espaço da vida comum, que, para Huizinga, são um espaço e um tempo sagrados, uma vez que o autor situa as origens do jogo nas representações do sagrado na cultura arcaica, no jogo ritual que repete o mito e, afirma, “na sua essência, este jogo ritual não é diferente de uma das formas mais elevadas das brincadeiras das crianças”,<sup>420</sup> pois “a criança joga com uma seriedade total, sagrada, pode dizer-se”.<sup>421</sup>

“O jogo tende a ser belo”. Huizinga reconhece no jogo uma dimensão estética, que relaciona com uma criação de ordem. Existe no jogo um impulso criador que tende para uma ordenação das coisas do mundo: “o jogo cria a ordem, o jogo é

---

<sup>417</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, pag. 15.

<sup>418</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, pag. 21.

<sup>419</sup> Johan Huizinga, citado por George Steiner, na introdução a *Homo Ludens*, pag. 8.

<sup>420</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, pag. 33.

<sup>421</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, pag. 34.

ordem. O jogo introduz uma perfeição limitada e temporária na imperfeição do mundo e na confusão da vida”.<sup>422</sup>

Mas Huizinga não foi o primeiro pensador a relacionar o jogo com a arte. Como o próprio autor de *Homo Ludens* refere, o filósofo romântico Friedrich Schiller elaborou uma teoria que explica a origem das artes plásticas no instinto lúdico, que seria, segundo o filósofo, um instinto inato.<sup>423</sup>

“O homem só é um ser plenamente humano quando joga”. A utopia romântica de Schiller realiza-se num estado estético atingido através do equilíbrio daquilo a que chama a dupla natureza humana (corpo/espírito, matéria/forma). Esse equilíbrio, que Schiller identifica com o ideal superior do belo, é um ponto zero (como um estado zen), apenas possível como ideia: na realidade existirá sempre uma tensão entre os dois impulsos humanos.<sup>424</sup> Nesta tensão é gerado um terceiro: o impulso lúdico é o impulso estético, que se encontra, também para Schiller, na origem da cultura.<sup>425</sup>

Na área da psicologia, são as pesquisas de Winnicott que melhor podem ajudar a compreender a actividade lúdica, e a sua relação com a criatividade. Em *O brincar e a realidade*, Winnicott defende que o brincar é uma necessidade fundamental da criança, que lhe permite integrar a sua subjectividade e lidar com aquilo que não entende, os medos e as frustrações. Para o psicólogo, o jogo (o brincar), tal como a arte, está situado naquilo a que chama uma “área intermediária de experiência” e é, na sua origem, uma forma de proporcionar um alívio da tensão própria do relacionamento entre a realidade interna e externa,

---

<sup>422</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, pag. 26.

<sup>423</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, pag. 190.

<sup>424</sup> “Vimos como o belo resulta da relação recíproca de dois impulsos opostos e da união de dois princípios opostos; logo, o ideal superior do belo terá de ser buscado na união e no *equilíbrio*, o mais perfeito possível, da realidade e da forma. Mas esse equilíbrio permanece sempre uma mera ideia que nunca poderá ser completamente alcançada pela realidade. Na realidade restará sempre a preponderância de *um* dos elementos sobre o outro, e o máximo que a experiência proporciona será uma *oscilação* entre ambos os princípios, na qual predomina ora a realidade, ora a forma. Logo, a beleza no plano da ideia é eternamente algo único e indivisível, uma vez que só pode existir um equilíbrio; a beleza no plano da experiência será pelo contrário eternamente dupla, porque numa oscilação pode ser perturbado o equilíbrio de duas maneiras, nomeadamente para este ou para aquele lado.” Friedrich Schiller, *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, pag. 65.

<sup>425</sup> “E através de que fenómeno se anuncia no selvagem o ingresso na humanidade? Por mais que interroguemos a História, trata-se do mesmo em todas as populações saídas da escravidão no estado animal: a alegria na *aparência*, a inclinação para o *ornamento* e para o *jogo*.” Friedrich Schiller, *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas*, pag. 92.

entre o subjectivo e aquilo que é objectivamente percebido.<sup>426</sup> Esta distinção não existe, no início, para o bebé, que não distingue entre o seu próprio corpo e o exterior – e para quem o seio da mãe faz parte do próprio corpo –, e é mediada através dos objectos transicionais.<sup>427</sup> Inicialmente, os bebés usam o punho, dedos e polegares em estimulação da zona erógena oral. Depois passam para um objecto, que já não faz parte do seu corpo, embora ainda não seja plenamente reconhecido como pertencente à realidade externa: “Introduzi os termos *objectos transicionais* e *fenómenos transicionais* para designar a área intermediária de experiência, entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objecto (...)”<sup>428</sup> O padrão dos fenómenos transicionais surge entre os quatro e seis meses, e vai até aos oito a doze meses de idade, quando o objecto perde o seu significado, alargando-se os fenómenos transicionais a “todo o território intermediário entre a realidade psíquica interna e o mundo externo, tal como é percebido pelas pessoas em comum, isto é, todo o campo cultural”.<sup>429</sup> A necessidade de possessão de um objecto específico ou de repetição de um padrão de comportamento que começou em data muito primitiva poderá reaparecer numa idade posterior, se o indivíduo se sentir ameaçado por algum factor externo.

Aquilo que Winnicott pretende estudar é, portanto, “a substância da ilusão, aquilo que é permitido ao bebé e que, na vida adulta, é inerente à arte e à religião, mas que se torna marca distintiva de loucura quando um adulto exige demais da credulidade dos outros, forçando-os a compartilharem de uma ilusão que não é própria deles”.<sup>430 431</sup>

---

<sup>426</sup> Winnicott, *O brincar e a realidade*, pag. 29. Winnicott afirma que “a tarefa de aceitação da realidade nunca é completada, que nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa, e que o alívio dessa tensão é proporcionado por uma área intermediária de experiência (cf. Riviere, 1936) que não é contestada (artes, religião, etc.). Essa área intermediária está em continuidade directa com a área do brincar da criança pequena que se *perde* no brincar.”

<sup>427</sup> O objecto transicional “representa a transição do bebé de um estado em que este está fundido com a mãe para um estado em que está em relação com ela como algo externo e separado”. Winnicott, *O brincar e a realidade*, pag. 30.

<sup>428</sup> Winnicott, *O brincar e a realidade*, pag. 14.

<sup>429</sup> Winnicott, *O brincar e a realidade*, pag. 19.

<sup>430</sup> Winnicott, *O brincar e a realidade*, pag. 15.

<sup>431</sup> “Se um adulto nos reivindicar a aceitação da objectividade de seus fenómenos subjectivos, discerniremos ou diagnosticaremos nele loucura. Se, contudo, o adulto consegue extrair prazer da área

Vemos então que esta área intermediária de experiência é conservada e transformada, ao longo da vida do indivíduo, em experimentação intensa relacionada com as artes e com todo o tipo de criação de saber, mas a criatividade, para Winnicott, não se resume apenas a uma forma de expressão artística. O psicólogo entende-a como uma proposição universal, relacionada directamente com a vida: é uma forma de abordagem da realidade externa. A afirmação de Winnicott aproxima-se da de Joseph Beuys – todo o homem é artista. E o brincar, ao ser uma forma de relacionamento criativo com os objectos, é o início desse viver criativo. Assim o afirma o autor de *O brincar e a realidade*: “para mim, o brincar conduz naturalmente à experiência cultural e, na verdade, constitui o seu fundamento”.<sup>432</sup> Winnicott rejeita desta forma o conceito de sublimação proposto por Freud como estando na origem de toda a cultura.<sup>433</sup> É à teoria de Winnicott que Giorgio Agamben recorre para tentar situar o lugar dos objectos que, como as obras de arte, possuem uma característica de fetiche. Este lugar “conhecem-no há muito tempo os fetichistas e as crianças, os selvagens e os poetas; e é nesta terceira área que deveriam incidir as pesquisas de uma ciência do homem verdadeiramente liberta dos preconceitos do século XIX. As coisas não estão fora de nós, no espaço externo mensurável, como objectos neutros (*ob-jecta*) de uso e de troca; são elas, pelo contrário, que nos abrem o lugar original a partir do qual se torna possível a experiência do espaço externo mensurável; (...) Como o fetiche, como o brinquedo, as coisas não estão propriamente em nenhum lado, porque o seu lugar está aquém dos objectos e além do homem, numa zona que não é mais objectiva nem subjectiva, pessoal ou impessoal, material ou imaterial (...)”<sup>434</sup>

---

pessoal intermediária sem fazer reivindicações, podemos então reconhecer nossas próprias e correspondentes áreas intermediárias, sendo que nos apraz descobrir certo grau de sobreposição, isto é, de experiência comum entre membros de um grupo na arte, na religião ou na filosofia.” Winnicott, *O brincar e a realidade*, pag. 29.

<sup>432</sup> Winnicott, *O brincar e a realidade*, pag. 147.

<sup>433</sup> Winnicott, *O brincar e a realidade*, pags. 146 e 147.

<sup>434</sup> “La topologie qu’exprime approximativement ici le langage de la psychologie, les fétichistes et les enfants, les sauvages et les poètes la connaissent depuis toujours; et c’est dans cette troisième aire que devraient être localisés les recherches d’une science de l’homme véritablement affranchie des préjugés du XIXe siècle. Les choses ne sont pas hors de nous, dans l’espace externe mesurable, comme des objets neutres (*ob-jecta*) d’usage et d’échange; ce sont elles, au contraire, qui nous ouvrent le lieu originel à

É também sobre a actividade lúdica como forma de criação artística que se debruça Hans-Georg Gadamer, na primeira parte de *Vérité et méthode*. O filósofo começa por fazer uma crítica da consciência estética, a fim de defender a experiência de verdade que nos é comunicada pela obra de arte, contra a teoria estética, que se restringe ao conceito de verdade formulado pela ciência, porque está à procura de uma experiência de verdade que seja em si uma forma de actividade filosófica.<sup>435</sup> Para tal, utiliza o conceito do jogo como exemplo de um verdadeiro processo artístico, mas começa por lhe retirar a significação subjectiva que, afirma, domina a estética e a antropologia modernas, e cujas origens remontam a Schiller: “Quando falamos de jogo a propósito da experiência da arte, não falamos da atitude nem do estado de espírito do criador nem do espectador, nem em geral na liberdade de uma subjectividade que se exerce no jogo, mas no modo de ser da própria obra de arte”.<sup>436</sup>

Como já Huizinga havia afirmado – e Gadamer reconhece a influência e a importância de *Homo ludens*, não só pela investigação linguística como na forma como relaciona o jogo com o sagrado –, o jogo suspende a existência comum, para a realização de uma actividade que comporta uma dimensão própria, e uma seriedade que é sagrada: o jogador envolve-se no jogo e “esquece-se” no jogo.

Gadamer propõe-se interrogar o “ser” da arte através do “ser” do jogo: “Vimos que não é a consciência estética, mas a experiência da arte, ou seja, o problema do modo de ser da obra de arte, que deve merecer a nossa meditação. Ora a experiência da arte que devemos defender contra o nivelamento da consciência estética consiste precisamente no facto de que a obra de arte não é um objecto colocado em face do sujeito existente por ele mesmo. A obra de arte encontra o seu verdadeiro ser quando acede a uma experiência que transforma aquele que

---

*partir duquel devient possible l'expérience de l'espace externe mesurable; (...) Comme le fétiche, comme le jouet, les choses ne sont proprement nulle part, parce que leur lieu se situe en deçà des objets et au-delà de l'homme dans une zone qui n'est plus ni objective ni subjective, ni personnelle ni impersonnelle, ni matérielle ni immatérielle (...)*” Giorgio Agamben, *Stanze*, pags. 103 e 104.

<sup>435</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, pag. 22.

<sup>436</sup> “*Quand nous parlons de jeu à propos de l'expérience de l'art, nous n'entendons pas la conduite ni l'état d'esprit du créateur ou de l'amateur, ni en général la liberté d'une subjectivité qui s'exerce dans le jeu, mais la manière d'être de l'oeuvre d'art elle-même*”. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, pag. 27.



a realiza.”<sup>437</sup> Ora, como Gadamer já tinha formulado, o *subjectum* da experiência artística não é a subjectividade do seu autor, mas a própria obra, e é aqui que, afirma o filósofo, a análise da essência do jogo – que se manifesta independentemente da consciência daqueles que nele participam – se torna importante para a compreensão da experiência artística.

No jogo existe uma auto-representação: “Os jogadores não são o sujeito do jogo; mas, através dos jogadores, é o próprio jogo que acede à representação (*Darstellung*).”<sup>438</sup> E é, finalmente, através do espectador, que o jogo se reveste da sua dimensão total, de tal modo que, afirma o filósofo, o jogo é um todo composto pelos jogadores e pelos espectadores. É para estes que o jogo se joga, mas jogador e espectador podem, também, tomar o lugar um do outro, e coincidir, num desdobramento.<sup>439</sup>

O modo como o jogo humano se transforma e atinge o seu verdadeiro objectivo, que é, afirma Gadamer, o de se tornar (*devenir*) arte, é aquilo a que o autor chama a sua “transmutação em figura”, onde “o que existia antes deixa de existir”, e “o que existe agora, que se representa no jogo da arte, é a verdade que permanece”, e é nela que o jogo arte é verdadeiro conhecimento.<sup>440</sup> O mundo da obra de arte é, assim, um mundo onde se opera uma metamorfose: “O conceito de metamorfose visa a caracterização do modo de ser, autónomo e superior, daquilo a que chamámos figura. Permite que aquilo a que chamamos realidade se defina como o não metamorfoseado, e que a arte se defina como a supressão dessa realidade, o que a eleva à sua verdade. Mesmo a teoria antiga da arte, que relaciona toda a arte com o conceito da *mimesis*, da imitação, tem manifestamente a sua origem no jogo que, sob a forma de dança, é a

---

<sup>437</sup> “*Nous avons vu que ce n'est pas la conscience esthétique, mais l'expérience de l'art, donc, le problème d'un ode d'être de l'oeuvre d'art, qui doit porter notre méditation. Or, l'expérience de l'art qu'il nous faut défendre contre le nivellement de la conscience esthétique consiste précisément en ce que l'oeuvre d'art trouve son être véritable quand elle accède à une expérience qui transforme celui qui la fait.*” Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, pag. 28.

<sup>438</sup> “*Les joueurs ne sont pas le sujet du jeu; mais à travers les joueurs c'est le jeu lui-même qui accède à la représentation (Darstellung).*” Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, pag. 28.

<sup>439</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, pag. 36.

<sup>440</sup> “*Ainsi transmutation en figure signifie que ce qui existait avant n'existe plus. Mais aussi que ce qui existe maintenant, ce qui se représente dans le jeu de l'art, est le vrai permanent.*” Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, pags. 37 e 37.

representação do divino.”<sup>441</sup> E insistindo na dimensão cognitiva da arte, Gadamer afirma também que a *mimesis* tem, como representação, uma função essencialmente cognitiva, no sentido em que implica um verdadeiro conhecimento da essência do representado. Mas o conceito de *mimesis* deixou de fazer sentido na estética contemporânea, e é por isto que Gadamer utiliza o jogo, no seu sentido de auto-representação como o conceito fundamental para explicar o modo de ser da obra de arte.<sup>442</sup>

Partindo das teorias aqui apresentadas, temos já alguns argumentos para situar o jogo, não apenas como uma estratégia artística, mas como a reunião de todas elas, o que nos permite, desta forma, evoluir para uma conclusão.

---

<sup>441</sup> “Le concept de métamorphose vise donc à caractériser le mode d’être autonome et supérieur, de ce que nous avons appelé figure. Il permet à ce qu’on nomme réalité de se définir comme la suppression de cette réalité qui l’élève à sa vérité. Même la théorie antique de l’art, qui base tout art sur le concept de la mimesis, de l’imitation, a manifestement son origine dans le jeu qui, sous forme de danse, est la représentation du divin.” Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, pag. 39.

<sup>442</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, pag. 42.

## Conclusão

O ponto de partida para esta dissertação foi investigar em que medida a prática artística poderia ser entendida como um processo cognitivo. Para tal, foram analisados alguns momentos na história da arte em que esta, principalmente através da pintura, foi produtora de modelos que moldaram a nossa forma de ver o mundo.

O conceito de *mimesis* impôs-se na arte ocidental como origem de toda a representação. Mais do que uma imitação fiel da realidade, este conceito pressupõe uma tradução da verdade, que estaria contida nas ideias originais. A representação assim entendida é uma tentativa de captar a ordem das coisas do mundo, de o compreender através da razão, veiculada pela percepção visual. É neste sentido que a perspectiva, ou *costruzione legittima*, é uma forma de explicar o mundo. São os pintores que lideram esta investigação: desde as primeiras tentativas de enquadrar as figuras num espaço com profundidade, levadas a cabo pelos pintores do *Trecento* até às pinturas de Piero della Francesca, podemos observar toda uma evolução no sentido de uma estabilização das regras que regulariam a representação espacial, e que seriam apresentadas por Leon Battista Alberti no tratado *Della pittura*. A forma como a pintura está intimamente ligada à descoberta da perspectiva foi traduzida na definição dada por Alberti: a pintura como uma secção perpendicular da pirâmide visual cujo cume se encontra no olhar do pintor é uma “janela”, através da qual o pintor olha para o espaço que se propõe representar.

O modelo da perspectiva orientou e formou a nossa percepção do mundo no sentido de uma visão euclidiana do espaço, que persiste até aos dias de hoje, porque se integrou no nosso conhecimento ao nível mais inconsciente, como afirma Hubert Damisch. É nela que se funda a visão moderna do espaço, fundamental para a consolidação do modelo de racionalidade próprio da cultura ocidental. Assistimos, assim, à passagem de uma visão cosmológica e dogmática a uma visão moderna do espaço, assente numa racionalidade logocêntrica, que está na base da concepção moderna de sujeito.

Mas este é também um modelo totalitário, que coincide com uma determinada visão da civilização ocidental como uma cultura superior, possuidora da correcta visão do mundo, que se sobrepõe a todas as outras – incorrectas ou “primitivas” –, e que se encontra na origem de uma mentalidade colonialista. O modelo cultural fundado pelo paradigma da perspectiva não é a única forma, nem a mais correcta, de conhecimento do real, e existem toda uma série de formas igualmente válidas de conceber a realidade, razão pela qual foi apresentada, como forma de comparação, uma outra visão do mundo: a das culturas do Extremo-Oriente.

Os pintores orientais vêm apresentar-nos uma outra forma de encarar a representação, que exprime uma forma radicalmente diferente de pensar. Na pintura chinesa e japonesa existe também uma visão da arte como forma de aceder ao conhecimento: a pintura é uma manifestação da verdade, pois é através dela que o mundo se dá a conhecer. Até aqui pode pensar-se que existem semelhanças com a visão ocidental – a arte como manifestação da Ideia –, mas aquilo que torna a pintura oriental única e marca a real diferença entre as duas culturas é o facto de ser o processo a verdadeira via de acesso a esse conhecimento. A pintura é filosofia em acção, como afirma François Cheng. É uma prática sagrada, um processo de aperfeiçoamento espiritual cujo objectivo, como na meditação, é atingir uma compreensão do Tao e, portanto, a união com o universo. A pintura é um processo, e não um fim em si, traduzindo toda uma visão cosmológica baseada na convergência dos três sistemas de pensamento que deram origem à cultura chinesa e japonesa: o Confucionismo, o Taoísmo e o Budismo.

É desta forma que o conceito de vazio se encontra na origem de toda a teoria estética oriental, pois o Tao é o vazio original, a origem do universo; este vazio é entendido como um elemento dinâmico, que contém em si o potencial de transformação que dá origem ao mundo e a tudo o que existe.

A segunda parte deteve-se numa análise do Modernismo como produtor de modelos teóricos que, como afirma o crítico Yve-Alain Bois, representam a

pintura do século XX, da mesma forma que a perspectiva representou a do Renascimento.

A alteração do modelo perceptivo que provocou a ruptura com o modelo clássico de representação e ao fim da *mimesis* é consequência de toda uma série de dispositivos ópticos que deram origem aos meios tecnológicos de reprodução da imagem, como a fotografia e o cinema, e que, por sua vez, estão relacionados com toda uma série de pesquisas científicas sobre a percepção visual. No processo de trabalho dos artistas podemos também identificar uma atitude cognitiva que os leva a investigar e questionar a percepção, os fenómenos ópticos e toda a forma de ver e representar o mundo assente na supremacia da perspectiva. O estudo da origem e comportamento dos fenómenos visuais está intimamente relacionado com as experiências levadas a cabo pelos pintores, desde a “abstracção visionária” de Turner, influenciada pela *Teoria das cores* de Goethe, às pesquisas impressionistas e pós-impressionistas, que coincidem com os estudos de Helmholtz e Gustav Fechner sobre a visão como uma experiência subjectiva.

Uma das características mais importantes do Modernismo, principalmente dos movimentos que lideraram as vanguardas abstraccionistas do início do século XX, é a sua forte componente utópica, assente na crença de que a arte poderia ser um factor de mudança na construção do projecto de uma nova sociedade. Apesar de os artistas modernos rejeitarem todo o tipo de irracionalismo e ideais românticos, a ideia de que o artista representa um papel fundamental na construção de uma nova civilização é uma ideia romântica, reveladora de uma tendência metafísica de inspiração platónica e idealista que atravessa toda a arte modernista, e que, aparentemente, entra em conflito com aquilo que se pretende ser uma arte unicamente centrada numa pesquisa formal. Este é, segundo Foucault, um dos paradigmas do pensamento moderno, que os artistas trabalham plasticamente, propondo soluções estéticas capazes de reconciliar duas ideias em teoria irreconciliáveis.

Um outro paradigma não menos importante no Modernismo é o do “fim da pintura”. A sua origem encontra-se na filosofia de Hegel, mas a questão tomou

uma nova dimensão com o surgimento dos meios de reprodução de imagens. O discurso do fim da arte é, na realidade, o grande impulsionador da revolução ocorrida nas práticas artísticas do século XX, como afirma Yve-Alain Bois, que analisa o Modernismo como uma construção em torno deste mito apocalíptico. É ele que dá origem a todo o discurso assente na desconstrução e na procura da essência da pintura, discurso que será trabalhado intensivamente pelas sucessivas vanguardas e neo-vanguardas, e que só foi definitivamente posto de lado quando o minimalismo veio propor uma nova abordagem fenomenológica da pintura. Nos anos 80 dá-se um retorno neo-expressionista à pintura, encerrando-se definitivamente este discurso do seu fim, mas percebeu-se também que este fora essencial para abrir todas as possibilidades de um discurso pós-moderno.

A forma como a prática artística pode ser entendida como um processo cognitivo é o tema da terceira parte desta dissertação. O papel da arte como “manifestação da verdade” (Hegel), ou o “pôr-em-obra-da-verdade” (Heidegger), é reconhecido por vários pensadores. Mas trata-se aqui de um conhecimento diferente do conhecimento filosófico, ou do conhecimento científico.

A fenomenologia (Husserl e Merleau-Ponty), insistindo na percepção como acto cognitivo fundador de todo o pensamento, faz aproximar a arte da filosofia, insistindo que ambas estabelecem uma relação de tipo cognitivo com o mundo. É na pintura de Cézanne que Merleau-Ponty encontra, de forma mais explícita, uma análise da experiência perceptiva idêntica à proposta pela fenomenologia.

A semelhança entre a arte e a filosofia é também sublinhada por Gadamer, que associa a prática artística à hermenêutica ao definir o fazer como uma tentativa de interpretar o mundo.

A elevação da arte a uma forma de pensamento comparável ao pensamento filosófico propõe-se superar a distinção hegeliana das três formas de manifestação do Espírito Absoluto, dando lugar a uma nova leitura, onde não existiria uma desapareção da arte e da religião na filosofia, mas a sua fusão numa forma de pensamento associada a uma prática artística, entendida como uma forma de investigação filosófica, superando desta a forma a filosofia

especulativa, transformando-a em acção. Esta questão é trabalhada pela arte conceptual, que define a arte como uma actividade pós-filosófica (Kosuth).

Husserl afirma que o filósofo e o artista apreendem as coisas de forma diferente: enquanto aquele utiliza os conceitos, o artista apropria-se do seu sentido de forma intuitiva. Mas, para Berson, todo o conhecimento – seja filosófico, artístico ou científico – nasce a partir de uma intuição. O papel da intuição remete para a possibilidade da existência de um saber alojado num plano subconsciente, um saber que seria anterior ao conhecimento, que poderá ser identificado com o inconsciente freudiano, mas também com o inconsciente colectivo de Jung. Existe assim, um nível de actividade psíquica a que não temos acesso directo, e a arte é uma manifestação dessa actividade.

Em Paul Klee podemos encontrar uma procura de um processo artístico encarado como uma via de conhecimento. Klee é o artista cósmico (Deleuze e Guattari), para quem a arte é uma imagem da criação, empenhado em “mostrar como as coisas se tornam coisas e o mundo mundo”. Na sua abordagem podemos identificar uma atitude próxima da forma como os pintores orientais pretendiam atingir a compreensão do universo através da prática da pintura.

Para Klee, o papel da arte é o de tornar visível o invisível. Este invisível poderia ser associado ao inconsciente, mas não existe possibilidade de experiência inconsciente (Merleau-Ponty). Como forma de conciliar a noção de invisível com a noção de inconsciente, José Gil propõe uma noção de inconsciente metafenomenológico. A experiência perceptiva do inconsciente manifestar-se-ia desta forma, através de uma série de apreensões conscientes, a que o filósofo chama as “pequenas percepções”.

Se bem que, aparentemente, a quarta parte desta dissertação parece afastar-se do tema que foi proposto investigar, na realidade a questão da arte como uma forma de conhecimento mantém-se no centro das preocupações: na verdade todas as estratégias apresentadas são também formas de indagação, instrumentos de investigação, que impõem uma metodologia na sua forma de abordar o real.

Deleuze e Guattari afirmam que a cultura se desenvolve através de uma estrutura rizomática, geradora de um pensamento fluido, por oposto ao modelo hierárquico e centralizado da estrutura arborescente, que sempre dominou o pensamento ocidental, e que origina um tipo de pensamento rígido. As estratégias plásticas sugeridas obedecem a toda uma série de princípios de forma que Deleuze e Guattari reconhecem na figura do rizoma, a saber: princípio da conexão e heterogeneidade; princípio da multiplicidade; princípio da ruptura a-significante; princípio da cartografia.

Uma das características destas estratégias é a forma como elas se inter-relacionam umas com as outras, criando, elas próprias, uma estrutura rizomática, que é também uma estrutura aberta: novas estratégias poderiam ser acrescentadas; e serão, certamente, em desenvolvimentos posteriores. São, também, estratégias subversivas, que promovem um permanente questionar das coisas: porque é que as coisas são assim? Será que não poderiam ser de outra forma? Porque não ao contrário? Porque não experimentar? E é neste permanente questionar que se encontra a sua força criativa. São, portanto, estratégias de desterritorialização, que propõem uma prática artística como uma acção de guerrilha.

A guerrilha urbana como estratégia plástica pretende provocar uma desterritorialização do espaço da cidade. A *street art* apropria-se do espaço através de uma intervenção semiótica, que cria toda uma nova iconografia, com novos regimes de signos, fazendo uma reciclagem de toda a cultura contemporânea.

A forma como as várias manifestações individuais se vão acumulando nas paredes das cidades, cria obras colectivas onde as imagens e materiais se vão acumulando em camadas. Esta acumulação sugere-nos a utilização da figura do palimpsesto como estratégia plástica, pelas suas características de superfície impura, fluida e instável.

Um outro processo que, sendo uma forma de montagem, é também uma estratégia plástica subversiva é o *cut-up*: máquina de fugir ao controlo da palavra e da imagem através de uma anulação do seu significado.



De inspiração dadaísta, a citação modificada, desviada, ou *détournement*, como foi proposto pelos situacionistas, é uma estratégia de subversão, cuja actualização podemos ver no trabalho dos sabotadores de cartazes e dos piratas culturais contemporâneos.

A deriva, associada ao culto do ócio, como forma de lutar contra a alienação da vida e do tempo na cidade capitalista, é também uma proposta situacionista. A deriva deverá ser entendida, não como um mero vaguear sem rumo, mas como uma forma de pesquisa criativa e lúdica, capaz de recolher elementos para a fundação de uma psicogeografia.

Os mapas criados através do exercício da deriva são diagramas, figura cuja estrutura fluida e flexível lhe confere o estatuto de dispositivo de transgressão próprio de todas as estratégias subversivas. O diagrama como mapa mental é uma forma de estruturar o pensamento que implica um processo lúdico e criativo, possibilitando a criação de novas ideias.

O atlas é uma representação gráfica que traduz uma visão do mundo. Como estratégia de desterritorialização segue a estrutura do rizoma: aberto, fluido, com ligações múltiplas onde todos os pontos são conectáveis entre si, o mapa rizomático não reproduz, constrói ligações.

Contrariamente ao mapa decalque da cartografia tradicional, o mapa rizoma, o mapa psicogeográfico, ou qualquer outro que possa surgir de uma estratégia criativa que integre a deriva, é um labirinto. Imagem estrutural do conhecimento e metáfora do universo, o labirinto é uma estratégia de deriva, evasão e fuga ao controlo, mas também uma estratégia que privilegia a aventura e o jogo.

O jogo é, assim, a última estratégia apresentada, que reúne e resume todas as outras. A possibilidade da existência de um impulso lúdico como impulso estético foi colocada por Schiller. O filósofo alemão identifica no homem um impulso lúdico, que associa à actividade estética, afirmando que o jogo se encontra na origem da arte. Huizinga situa as suas origens nas representações do sagrado da cultura arcaica, ligando desta forma o jogo ao surgimento de toda a cultura. A civilização surge no jogo e desenvolve-se nele, de tal forma que o

autor sugere uma nova designação para a espécie humana: o *homo ludens* é o homem que joga, e no jogo vive, aprende e cria.

Winnicott define o brincar como uma necessidade fundamental da criança, que lhe permite relacionar a sua subjectividade com o mundo exterior. Esta actividade está situada numa “área intermediária de experiência”, entre o corpo do bebé e o mundo dos objectos. O jogo é, assim, na sua origem, uma forma de proporcionar um alívio da tensão própria do relacionamento entre a realidade interna e externa, entre o subjectivo e aquilo que é objectivamente percebido. Esta área intermediária de experiência é conservada e transformada, ao longo da vida, em experimentação relacionada com as artes e com todo o tipo de saber. Esta é, para Winnicott, a origem de toda a criatividade.

Gadamer associa o jogo ao processo artístico, ambos perseguindo o mesmo objectivo, que é o de serem um processo de conhecimento. O jogo surge, assim, como conclusão, não só das estratégias propostas, mas do próprio *Manual de acesso*, através da sua identificação com o processo artístico.

Já no Capítulo Segundo foi identificado o “jogo pintura” a propósito da análise que Hubert Damisch faz da relação em que se colocam os artistas perante o seu trabalho, o dos seus contemporâneos, e toda a história da arte, vista como um permanente jogo estratégico. Mas, e Damisch também o refere, é também jogada uma partida individual, onde o artista se coloca em relação com o seu próprio trabalho. A ideia que se pretende aqui defender é que esse jogo é constante e constitui ele mesmo a razão de ser do próprio trabalho. Embora esta possa não ser uma atitude consciente – nem todos os artistas admitiriam que existe essa intenção ou sequer que vêm a prática artística como uma actividade lúdica – ela existe e é uma das bases da criação artística.

O jogo pode, assim ser entendido a vários níveis. A fim de o demonstrar, poderemos deter-nos numa breve análise do trabalho de Gerhard Richter:

“As pinturas começaram a ensinar-me”,<sup>443</sup> afirma o pintor. O processo entendido como jogo é também um processo de conhecimento, onde é necessário equilibrar as decisões tomadas com o trabalho do acaso.

---

<sup>443</sup> Gerard Richter entrevistado por Benjamin Buchloh. Em *Pintura redux*, pag 135.

O trabalho, na sua totalidade, funciona como as peças de um jogo, que em cada montagem é refeito. É assim que podem ser vistas as telas de Richter: a montagem de uma ao lado da outra é que determina o discurso que elas pretendem estabelecer umas com as outras. Falam entre si, e o que dizem são as possibilidades do jogo pintura. Este processo é bastante evidente no Atlas.

Do ponto de vista do espectador existe também um processo de decifração que pode ser entendido como um jogo. As pinturas de Richter surgem como enigmas onde – usando as palavras de Adorno – está contido “o potencial da sua solução”, mas esta “não é dada de uma forma objectiva”: “cada obra de arte é um puzzle que terá de ser resolvido.”<sup>444</sup>

O jogo estratégico é jogado por Richter em várias frentes, quer através da referência a todo um passado da história da pintura, quer através da relação que estabelece com a realidade histórica contemporânea.

Wittgenstein compara a linguagem a um jogo de xadrez, afirmando que são as regras deste jogo que o definem. Caso as regras se alterassem, seria já outro jogo. Através do seu trabalho, cada artista cria uma nova linguagem: não cria apenas novas proposições, mas toda uma nova ideia de arte, como afirma Joseph Kosuth. Não se trata pois apenas de jogar o jogo, mas de criar novas regras, novos jogos.

A fase mais evoluída no desenvolvimento da criança é o jogo das regras, que corresponde ao estado lógico. As regras são adquiridas através da experiência, e são assimiladas e interiorizadas. A actividade lúdica é a capacidade de alterar as regras, criando novas possibilidades e, eventualmente, novas regras. Os situacionistas falavam de inventar jogos novos. Aqui reside a verdadeira criação vista como produção de conhecimento. Voltamos a repetir: o *Manual de acesso* são as regras do jogo.

---

<sup>444</sup> Adorno, citado por Armin Zweite, em *Atlas, the reader*, pag. 42.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. – **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988. 400 p. ISBN 0-200-30191.
- AGAMBEN, Giorgio – **Stanze: parole et fantasma dans la culture occidentale**. Tradução de Yves Hersant. Paris: Rivages Poche, 1998. 279, [8] p. ISBN 2-7436-0415-8.
- ANGELINI, Alesandro – **Piero Della Francesca**. Tradução inglesa de Lisa Pelletti. Florença: SCALA, Istituto Fotografico Editoriale, 1995. 79 p.
- ANGELO, Paolo – **A estética do Romantismo**. Tradução de Isabel Teresa Santos. 1ª Edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. 212 p. ISBN 972-33-1372-3.
- ARCHER, Michael – **Art since 1960: new edition**. London: Thames and Hudson, 2000. 256 p. (World of art). ISBN 0-500-20351-2.
- ARGAN, Giulo Carlo – **Walter Gropius e a Bauhaus**. Tradução de Emílio Campos Lima. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 1990. 143 p. ISBN 972-23-1071-2.
- BARTHES, Roland – **A câmara clara**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981. 176, [1] p. (Arte e comunicação).
- BARILLI, Renato – **Curso de Estética**. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. 188 p. ISBN 972-33-0878-9.
- BATTISTINI, Matilde – **Symbols and allegories in art**. Tradução inglesa de Stephen Sartarelli. Los Angeles: Paul Getty Publications, 2005. 382 p. ISBN 978-0-89236-818-1.

**BAUDRILLARD, Jean – A troca simbólica e a morte. (2 Volumes). Tradução de João Gama revista por Artur Morão. Lisboa, Edições 70. Vol. I, 280 p. ISBN 972-44-0937-6. Vol. II, 176 p. ISBN 972-44-0955-4.**

**BAUDRILLARD, Jean – O crime perfeito. Tradução e prefácio de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Relógio d'água, 1996. 190, [4] p. (Mediações). ISBN 972-708-328-5.**

**BENJAMIN, Walter – Sobre arte, técnica, linguagem e política. Prefácio de T. W. Adorno; tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'água, 1992. 235 p. (Antropos). ISBN 972-708-177-0.**

**BERGSON, Henri – A intuição filosófica. Tradução, introdução e notas de Maria do Céu Patrão Neves. Lisboa: Colibri, 1994. 70, [3] p. ISBN 972-8047-65-7.**

**BOIS, Yve-Alain – Painting as a model. 3ª Edição. Cambridge, Massachusetts: MIT press, 1995. 327 p. ISBN 0-262-52180-6.**

**BOCKEMUHL, Michael – Turner. Tradução de Paula Reis. Colónia: Taschen, 1993. 96 p. ISBN 3-8228-0508-4.**

**BORGES, José Luis – Ficções. Lisboa: Teorema, 1998. 171, [2] p. ISBN 972-695-330-8.**

**BURROUGHS, William – A revolução electrónica. Prefácio de José Augusto Mourão. Tradução de Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão. Lisboa: Vega, 1994. 94 p. (Passagens). ISBN 972-699-419-5.**

BURROUGHS, William – **Dead City Radio**. [Registo sonoro]. U. K.: Island Records, 1990. 1 disco (CD) (51 min. 47 seg.). Produzido por Hal Willner e Nelson Lyon. 422-846-264-2.

CABANNE, Pierre – **Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido**. Tradução e posfácio de António Rodrigues. 2ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. 235, [3] p. ISBN 972-37-0257-6.

CABRAL, Álvaro; NICK, Eva – **Dicionário técnico de psicologia**. São Paulo: Cultrix, (s. d.). 406 p.

CALABRESE, Omar – **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999. 209, [5] p. ISBN 972-44-0372-6.

CALABRESE, Omar – **A linguagem da arte**. Tradução de Armandina Puga. Lisboa: Editorial Presença, 1986. 190 p. (Dimensões).

CHAUVIRÉ, Christiane – **Wittgenstein**. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. 196 p. ISBN 85-7110-164-7.

CHENG, François – **Vide et plein: le langage pictural chinois**. Paris: Seuil, 1979. 154, [7] p.

CHIPP, Herschel B. – **Teorias da arte moderna**. Tradução de Waltensir Dutra... *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1999. 675 p. ISBN 85-336-0545-5.

CRARY, Jonathan – **Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1990. [12], 171 p. (October books). ISBN 0-262-03169-8s.

DAMISCH, Hubert – **Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture.** Paris: Seuil, 1984. 319, [3] p. ISBN 2-02-006962-8.

DAMISCH, Hubert – **The origin of perspective.** Cambridge, Massachussets; London: The MIT Press, 1995. Tradução de John Goodman. 477 p. ISBN 0-262-04139-1.

DANTO, Arthur C. – **Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective.** New York: The Noonday Press, 1993. [6], 263 p. ISBN 0-374-52391-6.

DA VINCI, Leonardo – **Traité de la peinture.** Tradução e apresentação de André Chastel. France: Club des Libraires, 1960. [2], 229, [29] p.

DEBORD, Guy – **A sociedade do espectáculo.** Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. 2ª Edição. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991. 174 p. ISBN 972-716-002-6.

DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon: logique de la sensacion.** Paris: La Différence, (s. d.). ISBN 2-7291-0160-8.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix – **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. 430 p. ISBN 972-37-0181-2.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix – **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** (5 Volumes). Tradução de Aurélio Guerra Neto (volume I e III), Celia Pinto Costa (volume I), Ana Lúcia de Oliveira (volume II e III), Lúcia Cláudia Leão (volume II e III), Suely Rolnik (volume III e IV), Peter Pál Pelbart (volume V) e Janice Caiafa (volume V). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995/1997. Vol. I, 89 p. ISBN 85-85490-

49-7. Vol. II, 109 p. ISBN 85-85490-65-9. Vol III, 115 p. ISBN 85-7326-017-3. Vol IV, 170 p. ISBN 85-7326-050-5. Vol. V, 235 p. ISBN 85-7326-057-2.

**DUCHAMP, Marcel – Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne.** Tradução e posfácio de António Rodrigues. 2ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. 235, [3] p. (Arte e produção). ISBN 972-37-0257-6.

**DUVERNOIS, Michael – The cut-up method of Brion Gysin. Dream Machine.** [Em linha]. Edição de Andrew McKenzie, 1996-2005. [Consultado em 18 de Fevereiro de 2006]. Disponível em [www.brainwashed.com/h30/dreammachine/cut-up.html](http://www.brainwashed.com/h30/dreammachine/cut-up.html).

**ESCOUBAS, Éliane – L'espace pictural.** Paris: Encre Marine, 1995. 183 p. ISBN 2909422178.

**FERRIER, Jean-Louis – Paul Klee.** Tradução de António Rocha. Lisboa: Centralivros, 2001. 207 p. ISBN 972-791-062-9.

**FOCILLON, Henri – A vida das formas; Elogio da mão.** Tradução de Fernando Caetano. Lisboa : Edições 70, [s.d.]. 129, [6] p. (Colecção Arte e Comunicação).

**FOSTER, Hal – The return of the real.** Cambridge, Massachussets; London: The MIT Press, 1996. 299 p. ISBN 0-262-56107-7.

**FOSTER, Hal; et all. – Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism.** New York : Thames and Hudson, 2004. 704 p. ISBN 0-500-23818-9.



**FOUCAULT, Michel – As palavras e as coisas.** Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 1998. 422, [6] p. Inclui textos introdutórios de Eduardo Lourenço e Virgílio Ferreira. ISBN 972-44-0531-1.

**FREUD, Sigmund – Psicología de las masas; Más allá del principio del placer; El porvenir de una ilusión.** Tradução castelhana de Luis López-Ballesteros y de Torres. 8ª edição. Madrid: Alianza Editorial, 1981. 207 p. ISBN 84-206-1193-X.

**FUSCO, Renato de – História da arte contemporânea.** Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1988. 375, [3] p. ISBN 972-23-1081-X.

**GAMWELL, Lynn – Exploring the invisible: art, science, and the spiritual.** Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2002. 344 p. ISBN 0-691-08972-8.

**GELL, Alfred – Art and agency: an anthropological theory.** Oxford: University Press, 1998. 271 p. ISBN 0-19-828013-0.

**GIL, José – A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia.** Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1996. 330 p. ISBN 972-708-299-8.

**GIL, José – Sem título: escritos sobre arte e artistas. (2ª Edição)** Lisboa: Relógio d'água, 2005. 305 p. ISBN 972-708-833-3.

**GOLDBERG, RoseLee – Performance art: from futurism to the present.** London: Thames and Hudson, 1999. 216 p. (World of Art). ISBN 0-500-202114-1.

GOWIN, D. Bob; NOVAK, Joseph. D. – **Aprender a aprender**. Tradução de Carla Valadares. Lisboa: Plátano Editora, 1996. 212 p. ISBN 972-707-137-6.

HEGEL – **Estética: a ideia e o ideal**. Tradução de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1952. 306 p.

HEIDEGGER, Martin – **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2004. 73 p. ISBN 972-44-0524-9.

HUIZINGA, Johan – **Homo ludens**. Prefácio de George Steiner. Tradução de Victor Antunes. Lisboa: Edições 70, 2003. 237 p. ISBN 972-44-1184-2.

KANDINSKY, Wassily – **Do espiritual na arte**. Tradução de Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 1987. 130 p.

KLEE, Paul – **Escritos sobre arte**. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Edições Cotovia, 2001. 165 p. ISBN 972-795-025-6.

KLEIN, Naomi – **No logo: o poder das marcas**. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. 529, [6] p. ISBN 972-708-673-X.

KOSUTH, Joseph – **Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990**. Prefácio de Jean-François Lyotard. 4ª Edição. Cambridge, Massachussets: the MIT press, 2002. 289 p. ISBN 0-262-1157-8.

KUPCÌK, Ivan – **Cartes geographiques anciennes**. Tradução de Suzanne Bartosek. Paris: Grund, 1980. 240 p. ISBN 2-7000-2118-5.

LYOTARD, Jean-François – **A condição pós-moderna**. Tradução de José Navarro; tradução revista e apresentada por José Bragança de Miranda. 2ª edição. Lisboa: Gradiva, 1989. 135 p. (Trajectos).

LYOTARD, Jean-François – **O inumano: considerações sobre o tempo.** Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1990. 202 p. (Margens). ISBN 972-33-0761-8.

LYOTARD, Jean-François – **A fenomenologia.** Tradução de Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1986. 119 p.

MALRAUX, André – **O museu imaginário.** Tradução de Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2000. 247 p. ISBN 972-44-1034-X.

MEINHARDT, Johannes – **Pintura: abstracção depois da abstracção.** Editado por Johannes Meinhardt. Porto: Fundação de Serralves/ Jornal Público, 2005. 135 p. (Colecção de arte contemporânea Público/ Serralves). ISBN 989-619-008-9.

MÈREDIEU, Florence de – **Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne.** Paris: Larousse/Sejer, 2004. 724 p. ISBN 2-03-505451-7.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto de Ribeiro. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [6], 662, [3] p. ISBN 85-336-1033-5.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **Le visible et l'invisible: suivi de notes de travail.** Paris: Gallimard, 1964. 359 p. ISBN 2-07-028625-8.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **O olho e o espírito.** Tradução de Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega, 1992. 74 p. (Colecção Passagens). ISBN 972-699-352-0.

**MERLEAU-PONTY, Maurice – O visível e o invisível.** Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984. 271 p.

**MUELLER, F. L. – A psicologia contemporânea.** Tradução de Maria Angelina Conde Rondo. 4ª edição. Lisboa: Publicações Europa – América, 1976. 238 p.

**NEGATIVLAND – No business.** [Registo sonoro]. USA: Seeland, 2005. 1 disco (CD) (36 min. 23 seg.); contém livro de 56 pág. sobre os direitos de autor. Produzido por Negativland.

**NEGATIVLAND – Jamcon' 84.** [Registo sonoro]. USA: Seeland, 1994. 1 disco (CD) (73 min. 51 seg.). Produzido por Negativland.

**NIETZSCHE – A origem da tragédia.** Tradução, análise e comentário de Luís Lourenço. Lisboa: Lisboa Editora, 2002. 288 p. ISBN 972-680-247-4.

**PERNIOLA, Mario – A estética do século XX.** Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. 201 p. ISBN 972-33-1348-0.

**PANOFSKY, Erwin – A perspectiva como forma simbólica.** Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993. 139, [3] p. (Arte e comunicação).

**PANOFSKY, Erwin – Idea: contribución a la historia de la teoría del arte.** Tradução de Maria Teresa Fumaroga. Madrid: Cátedra, 1971. 136 p. ISBN 84-376-0101-0.

**REYNOLDS, Dee – Symbolist aesthetics and early abstract art: sites of imaginary space.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 290 p. ISBN 0-521-42102-0.

**RENS, Max – Coming from the subway: histoire et developpement d'un mouvement controversé, New York graffiti art.** Weert, Holland: VBI D.L., 1992. 319 p.

**RICHTER, Gerhard – Abstract painting 825-II: 69 details.** Prefácio de Hans Ulrich Obrist. Tradução de Catherine Schelbert. Zurich: Scalo, 1996. [15], 69, [1] p. ISBN 3-931141-42-x.

**RICHTER, Gerhard; et all. – Atlas: the reader.** London: Witechapel, 2003. 144 p. ISBN 0-85488-135-2.

**RICHTER, Gerhard – The daily practice of painting: writings and interviews, 1962-1993.** Compilação e edição de Hans Ulrich Obrist. Tradução de David Britt. London: Thames and Hudson; Antony d'Offray Gallery, 1995. 139 p. ISBN 2.88227-044-0.

**RICHTER, Gerhard – Gerhard Richter, abstract painting 825-II: 69 details.** Introdução de Hans-Ulrich Obrist; Tradução de Catherine Schelbert. Zurich: Scalo, 1996. [15] p., 69, [1]. ISBN 3-931141-42-X.

**RIOUT, Denys – Le livre du graffiti.** Fotografia de Dominique Gurdjian, Jean Pierre Leroux, Denys Riout. Paris: Alternatives, 1985. 139, [1] p. ISBN 2-88227-044-0.

**SANTOS, Boaventura de Sousa – Um discurso sobre as ciências.** 13ª edição. Porto: Edições Afrontamento, 2002. 59 p. ISBN 972-36-0174-5.

**SARDO, Delfim – Pintura Redux: desenvolvimentos na última década.** Editado por Delfim Sardo. Porto: Fundação de Serralves/ Jornal Público, 2006. 158 p. (Coleção de arte contemporânea Público/ Serralves). ISBN 989-619-055-0.

SCHILLER, Friedrich – **Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos**. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. 178 p. (Estudos Gerais, Série Universitária. Clássicos de Filosofia). ISBN 972-27-0561-X.

SONTAG, Susan – **Ensaio sobre fotografia**. Tradução de José Afonso Furtado. Lisboa: Dom Quixote, 1986. 178 p. (Coleção Arte e Sociedade).

STACHELHAUS, Heiner – **Joseph Beuys**. Traduzido por David Britt. New York: Abbeville, 1987. 223 p. ISBN 1-55859-107-9.

STANLEY-BAKER, Joan – **Japanese art**. London: Thames and Hudson, 2000. 223 p. (World of Art). ISBN 0-500-20326-1.

WATTS, Alain W. – **O budismo zen**. Tradução de Carlos Grifo. Lisboa: Editorial Presença, (s. d.). 248 p.

WINNICOT, D. W. – **O brincar e a realidade**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vaneda Nobre. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975. 203 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig – **Tratado lógico-filosófico; Investigações filosóficas**. Tradução e prefácio de M. S. Lourenço; introdução de Tiago de Oliveira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. [37], 611, [8] p.

WORRINGER, Wilhelm – **Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style**. Tradução de Michael Bullock. London: Routledge and Kegan Paul, 1967. 144p.

VATTIMO, Gianni – **A sociedade transparente**. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'água, 1992. 82 p. (Antropos) ISBN 972-708-155-X.

VV. AA. – **Antologia da Internacional Situacionista**. Organização, tradução, notas e prefácio de Júlio Henriques. Lisboa: Antígona, 1997. 332, [5] p. ISBN 972-608-088-6.

VV. AA. – **Art in theory, 1815-1900: an anthology of changing ideas**. Editado por Charles Harrison, Paul Wood e Jason Gaiger. Oxford: Blackwell, 1998. [20], 1097 p.

VV. AA. – **Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas**. Editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. [20], 1258 p. ISBN 13:978-0-632-22707-6.

VV. AA. – **Arte do século XX**. (2 Volumes). Organizado por Ingo F. Walther. Köln: Taschen. Vol. I, 399 p. ISBN 3-8228-4228-I. Vol. II, 840 p. ISBN 3-8228-4228-I.

VV. AA. – **Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire**. Editado por Mark Wigley. Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1998. 253, [3] p. Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente no Witte de With, Center for Contemporary Art, Roterdão, de 21 de Nov. de 1998 a 10 de Jan. de 1999. ISBN 90-6450-343-5.

VV. AA – **Grande enciclopédia portuguesa e brasileira**. Lisboa: Editorial Enciclopédia.

VV. AA. – **Iconoclash**. Editado por Bruno Latour e Peter Weibel. London; Cambridge, Massachussets: MIT Press; Karlsruhe: ZKM, 2002. 703 p. Obra

publicada por ocasião da exposição *Iconoclash, beyond the image wars in science, religion and art* patente no ZKM, Karlsruhe, de 4 de Maio a 4 de Agosto de 2002. ISBN 0-262-62172-X.

VV. AA. – **Painting at the edge of the world**. Editado por Douglas Fogle e Michelle Piranio. Mineapolis: Walker Art Center, 2001. 350 p. Obra publicada por ocasião da exposição patente no Walker Art Center, Mineapolis (Estados Unidos), 10 Fev. a 6 Maio 2001. ISBN 0935640673.

VV. AA. – **Theory of the dérive and other situationist writings on the city**. Editado por Libero Andreotti e Xavier Costa; Tradução de Gerardo Denis. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1996. 171 p. Obra publicada por ocasião da exposição *Situationists. Art, Politics, Urbanism* organizada pelo Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Espanha), em 1996. ISBN 84-84698-21-X.

VV. AA. – **Projecto Mnemosyne: encontros de fotografia 2000**. Editado por Delfim Sardo e Isabel Corte Real; Tradução de Paul Garry Mullender, José Gabriel Flores e Matthew Partridge. Coimbra: Encontros de Fotografia, 2000. 199 p. Obra publicada por ocasião da 20ª edição dos Encontros de Fotografia. 199 p. ISBN 972-8338-29-5.

[www.bansky.co.uk](http://www.bansky.co.uk) [Consultado em 10 de Março de 2008].

[www.cutupcollective.com](http://www.cutupcollective.com) [Consultado em 4 de Janeiro de 2008].

[www.space-invaders.com](http://www.space-invaders.com) [Consultado em 10 de Março de 2008].

[www.woostercollective.com](http://www.woostercollective.com) [Consultado em 10 de Março de 2008].



## **Anexo: relatório sobre o trabalho prático**

Manual de acesso, ou as regras do jogo:  
proposta de intenções e apresentação do  
trabalho prático desenvolvido no âmbito  
da tese de mestrado em Artes Visuais  
Intermedia



EXPLICAR

A fim de introduzir o trabalho prático desenvolvido ao longo deste período de investigação, foram, no capítulo quarto da dissertação teórica, sugeridas uma série de estratégias plásticas, que serão também utilizadas como ponto de partida para uma memória descritiva sobre o processo criativo que deu origem aos trabalhos apresentados.

Guerrilha – *cut-up* – palimpsesto – *détournement* – deriva – diagrama – atlas – labirinto – jogo. São estas as estratégias traçadas, os planos de ataque. São também estratégias de abordagem do mundo, entendido como a matéria de trabalho para uma prática artística.

O processo criativo é aqui entendido como uma deriva lúdica, através da qual se trabalham as imagens e as ideias, organizando-as de forma a criarem, novas relações, novos códigos. Uma deriva nunca se faz em linha recta, nem o percurso é claro: ele é traçado segundo o desejo de cada momento, orientado pela experiência diária, mas também pelas directivas teóricas que foram traçadas como ponto de ancoragem de uma pesquisa mais vasta.

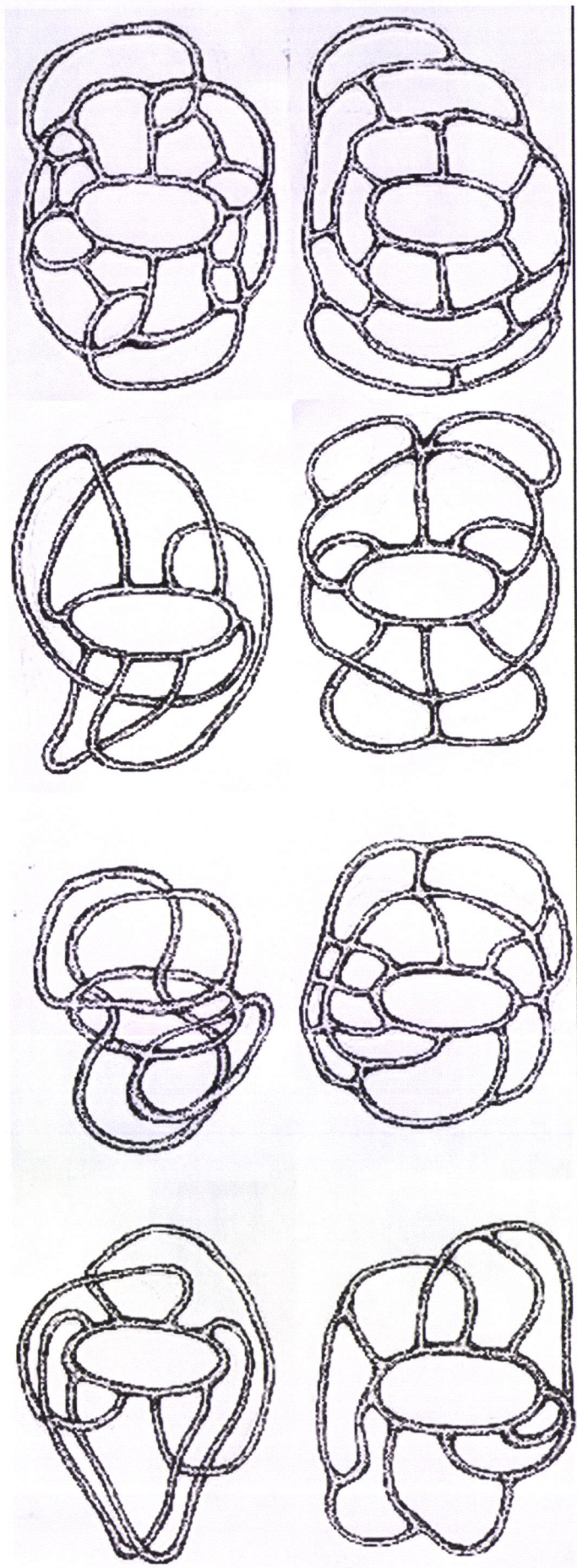
As imagens e as coisas existem no mundo, e nós apenas nos apropriamos delas: nada é criado de novo, apenas reordenado. Mesmo quando se trata de matéria pictórica, o que acontece é uma reorganização dos materiais que já existem à partida. Há, assim, toda uma reciclagem de imagens e conceitos, e de matérias também. Uma sedimentação em camadas, um palimpsesto, onde o tempo joga também o seu papel: nunca se sabe quando uma pintura está acabada, e pode mesmo ser que nunca o esteja. Cada pintura é, por isso, a cada momento, também uma obra acabada, que será depois destruída para surgir outra imagem. Cada momento de uma pintura congela (ou condensa) algo que fica, mas há também algo que desaparece, a fim de possibilitar o surgimento de novas camadas.

Como já foi referido, todas estas estratégias se encontram e convergem para o jogo. A forma como elas se apresentam, nas múltiplas hipóteses sugeridas, e todas aquelas que virão, faz-se através do jogo, de um jogo, criando mapas relacionais, ligações labirínticas porque infinitas. Não há objectivo: o objectivo é o processo, o jogo. Aquilo que é mostrado é o resultado de cada partida, mas permanece com o carácter frágil de não ser nunca uma solução definitiva. Em cada novo jogo poderão ser acrescentadas mais peças, e logo se tornam possíveis mais relações. Porque o jogo é o trabalho criativo entendido como um *work in progress*, ou seja, como um projecto de trabalho para a vida.

Este processo lúdico manifesta-se assim, não só na fase de elaboração de cada peça individual, mas também na fase de montagem do trabalho, onde cada pintura se transforma numa peça de um jogo que poderá ser feito e refeito, infinitamente.

óleo s/ tela. 100 x 100 cm. 2008





esferográfica s/papel.  
8 desenhos 15 x 22 cm

óleo s/ tela. 100 x 100 cm. 2006



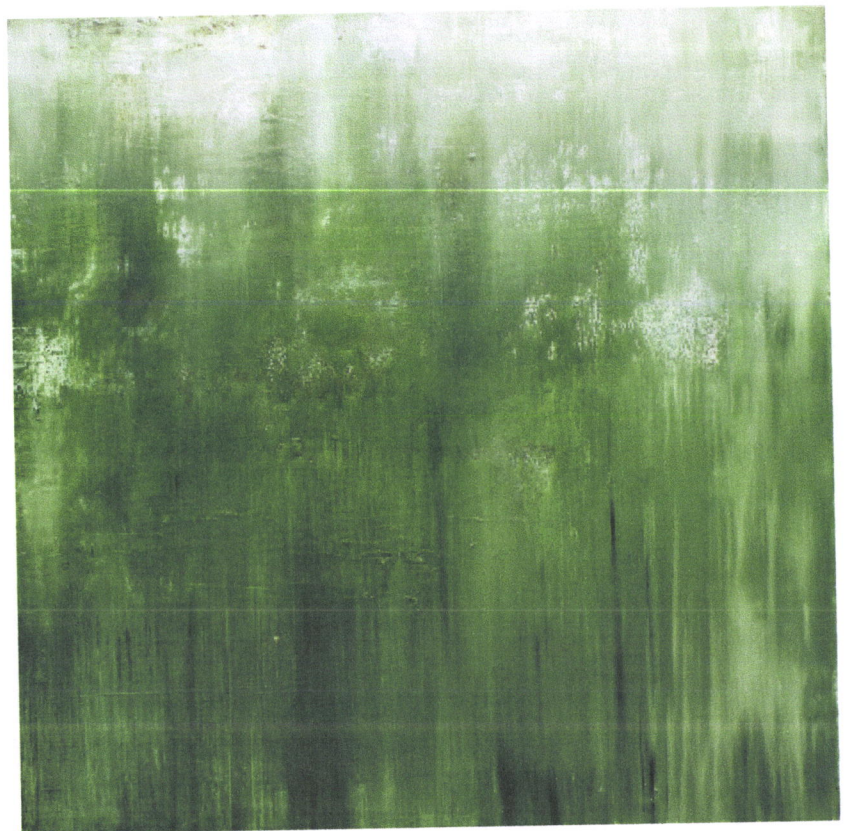
DERIVA



óleo s/ tela. 100 x 100 cm. 2008



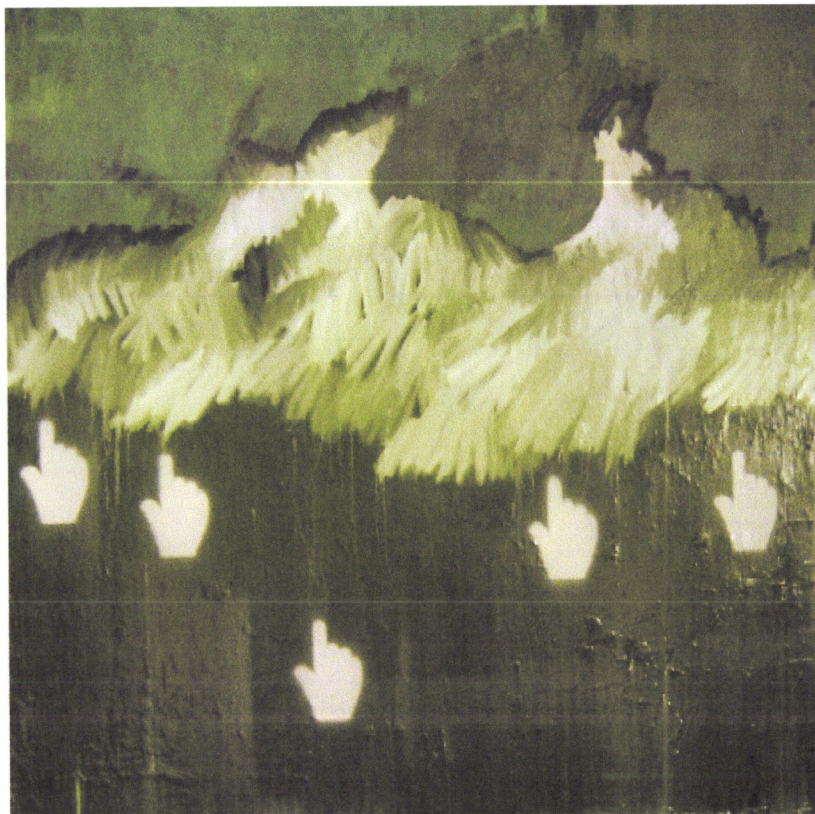
óleo s/ tela. 100 x 100 cm. 2008



óleo s/ tela. 100 x 100 cm. 2008



óleo s/ tela. 100 x 100 cm. 2006



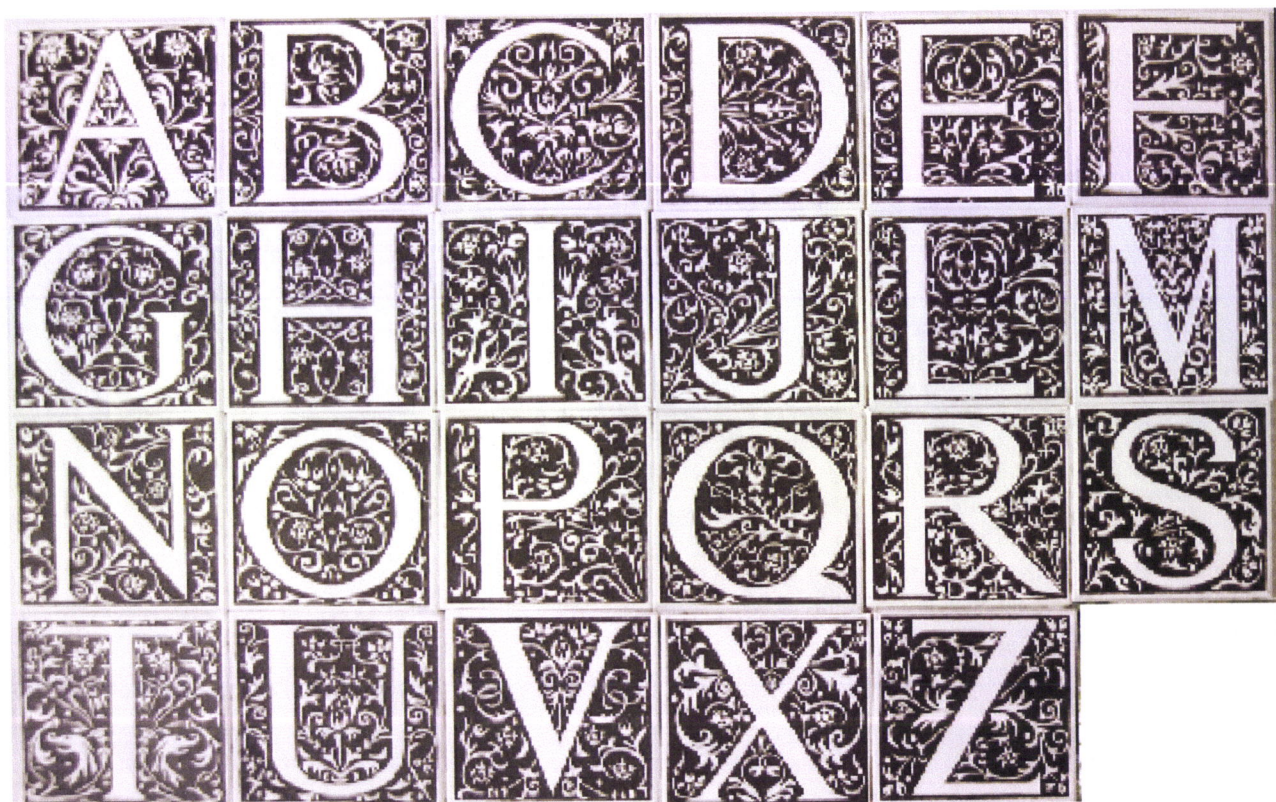
óleo s/ tela. 100 x 100 cm. 2006



óleo s/ tela. 100 x 100 cm. 2006



alfabeto. acrílico sobre tela. 23 telas. 20 x 20 cm





# BABEL